82
К727

Е. А. Костюхин

ТИПЫ И ФОРМЫ ЖИВОТНОГО ЭПОСА

ИССЛЕДОВАНИЯ ПО ФОЛЬКЛОРУ И МИФОЛОГИИ ВОСТОКА

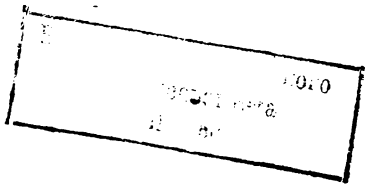
РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

И. С. Брагинский
Е. М. Мелетинский
С. Ю. Неклюдов (секретарь)
Е. С. Новик
Д. А. Ольдерогге (председатель)
Б. Л. Рифтин
С. С. Цельникер

ГЛАВНАЯ РЕДАКЦИЯ
ВОСТОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Е. А. Костюхин

ТИПЫ И ФОРМЫ ЖИВОТНОГО ЭПОСА



Москва • 1987

К72

Автор рассматривает основные проблемы, связанные с происхождением, развитием и особенностями современного состояния животного эпоса. Это — типологическое исследование, построенное на широком материале, с привлечением мифов, сказок и басен многих стран и народов. Сопровождается обширной библиографией и указателем мотивов, упоминаемых в книге.

К $\frac{4604000000\text{-}005}{013(02)\text{-}87}$ 111-87

© Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1987.

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

Серия «Исследования по фольклору и мифологии Востока», выпускаемая Главной редакцией восточной литературы издательства «Наука» с 1969 г., знакомит читателей с современными проблемами изучения богатейшего устного творчества народов Азии, Африки и Океании. В ней публикуются монографические и коллективные труды, посвященные разным аспектам изучения фольклора и мифологии народов Востока, включая анализ некоторых памятников древних и средневековых литератур, возникших при непосредственном взаимодействии с устной словесностью. Значительное место среди изданий серии занимают работы сравнительного и сравнительно-типологического характера и чисто теоретические, в которых важные проблемы фольклористики и мифологии рассматриваются не только на восточном материале, но и с привлечением повествовательного искусства других, соседних регионов.

Одной из таких книг была изданная в 1972 г. монография Е. А. Костюхина «Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции». Предлагаемая ныне вниманию читателей работа этого же автора «Типы и формы животного эпоса» построена на широком материале фольклора народов мира, в котором большое место занимают животная сказка и басня народов Востока.

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

В. Я. Пропп. Морфология сказки. 1969.

Г. Л. Пермяков. От поговорки до сказки (Заметки по общей теории клише). 1970.

Б. Л. Рифтин. Историческая эпопея и фольклорная традиция в Китае (устные и книжные версии «Троецарствия»). 1970.

Е. А. Костюхин. Александр Македонский в литературной и фольклорной традиции. 1972.

Н. Рошияну. Традиционные формулы сказки. 1974.

П. А. Гринцер. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология. 1974.

Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895—1970). Сост. Е. М. Мелетинский и С. Ю. Неклюдов. 1975.

Е. С. Котляр. Миф и сказка Африки. 1975.

С. Л. Невелева. Мифология древнеиндийского эпоса (Пантеон). 1975.

Е. М. Мелетинский. Поэтика мифа. 1976.

В. Я. Пропп. Фольклор и действительность. Избранные статьи. 1976.

Е. Б. Вирсаладзе. Грузинский охотничий миф и поэзия. 1976.

Ж. Дюмезиль. Осетинский эпос и мифология. Пер. с франц. 1976.

Паремиологический сборник. Пословица, загадка (структура, смысл, текст). Сост. Г. Л. Пермяков. 1978.

О. М. Фрейденберг. Миф и литература древности. 1978.

Памятники книжного эпоса. Стиль и типологические особенности. Под ред. Е. М. Мелетинского. 1978.

Б. Л. Рифтин. От мифа к роману (Эволюция изображения персонажа в китайской литературе). 1979.

С. Л. Невелева. Вопросы поэтики древнеиндийского эпоса. Эпитет и сравнение. 1979.

Е. М. Мелетинский. Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл ворона. 1979.

Б. Н. Путилов. Миф — обряд — песня Новой Гвинеи. 1980.

М. И. Никитина. Древняя корейская поэзия в связи с ритуалом и мифом. 1982.

В. Тэрнер. Символ и ритуал. Пер. с англ. 1983.

М. Герхард. Искусство повествования (Литературное исследование «1001 ночи»). Пер. с англ. 1984.

Е. С. Новик. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме. Опыт сопоставления структур. 1984.

С. Ю. Неклюдов. Героический эпос монгольских народов. Устные и литературные традиции. 1984.

Паремиологические исследования. Сборник статей. Сост. Г. Л. Пермяков. 1984.

Е. С. Котляр. Эпос народов Африки южнее Сахары. 1985.

Зарубежные исследования по семиотике фольклора. Пер. с англ., франц., румынск. Сост. Е. М. Мелетинский и С. Ю. Неклюдов. 1985.

Ж. Дюмезиль. Верховные боги индоевропейцев. Пер. с франц. 1986.

Ф. Б. Я. Кейпер. Труды по ведийской мифологии. Пер. с англ. 1986.

Н. А. Спешнев. Китайская простонародная литература (Песенно-повествовательные жанры). 1986.

Готовится к печати:

Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках.

Памяти моих учителей —
Эрны Васильевны Померанцевой
и Нины Сергеевны Смирновой

ВСТУПЛЕНИЕ

Чем ближе к истокам словесности, тем чаще ее полноправными героями оказываются животные. То они появляются рядом с людьми, наравне с ними, а порою и превосходя их, то вступают между собой в отношения, диктуемые правилами не природного, а человеческого общежития. Повествования о животных то смешат, то заставляют задумываться над нормами человеческого поведения. Словом, сфера действия животных в старинной словесности широка и разнообразна.

Мифы о птицах и зверях, устраивающих мироздание, сказки о проделках животных-хитрецов, нравоучительные басни, ученые сочинения фантастического характера о диковинных животных, эпические поэмы и сатирические повести о царстве животных, кривом зеркале человеческого социального устройства, — вот неполный перечень тех художественных форм, в которые отливаются повествования о животных. При всем том, что они принадлежат разным народам и разным эпохам, совокупность этих повествований составляет некое целое, называемое в нашей работе животным эпосом. Филология XIX столетия под животным эпосом подразумевала нечто иное: так принято было называть средневековые романы о Лисе либо эпические поэмы, предшествовавшие будто бы этим романам. Но такие фольклорные поэмы не были найдены, и мы пользуемся термином «животный эпос» в совершенно другом значении, более широком и собирательном.

Что дает основание собирать под одну крышу столь разные жанры, как сказки о проделках хитрецов и басни, анекдоты и ученые сочинения? На первый взгляд общего между ними почти нет, и одной темы явно мало для того, чтобы объединить общим термином разнородные явления, которые к тому же принадлежат разным областям словесного творчества — фольклору и литературе. Хотя современное литературоведение не сторонится тематической классификации («деревенская проза», «тема войны»), но понятие «анималистическая словесность» было бы совершенно безбрежным. «Животный эпос» в том объеме, в каком он рассматривается в нашей работе, включает произведения словесности, устной или письменной, имеющие отношение

к традиции, сложившейся в недрах фольклора, и с этой традицией не порывающие. Рассказы о животных Сетона-Томпсона или Чехова этой традиции не принадлежат, тогда как у басен и средневековых поэм о Лисе обнаруживаются общие предки.

Но дело не только в общих предках. Литературные жанры животного эпоса «помнят» о своем фольклорном происхождении, т. е. сохраняют, пусть в трансформированном виде, идейно-художественные принципы, сложившиеся в фольклоре. Не случайно литературные жанры животного эпоса не порывали с «народной книгой», жили на границе с фольклором, черпая из него и сами ему многое отдавая. Все это продолжалось вплоть до нового времени, которое переосмысляет традиции фольклорно-литературного животного эпоса древности и средневековья.

Жанры животного эпоса выстраиваются в определенной исторической перспективе. Но здесь не происходит обязательной замены одного жанра другим: новые жанры сосуществуют со старыми (как, например, появление фольклорных басен-апологов не отменяет более древних по происхождению сказок о животных), и древо животного эпоса постепенно разрастается, пока в новое время не происходит усыхание многих его ветвей.

Это заставляет пересмотреть сложившиеся представления о перспективах развития животного эпоса. Генеральная линия этого развития обычно укладывается в формулу «от мифа к сказке, от сказки к басне». В принципе эта схема, восходящая к Я. Гримму, верна: миф, сказка и басня — это три последовательные (в типологическом отношении) ступени развития животного эпоса. Однако схема эта нуждается в многочисленных оговорках и уточнениях.

Во-первых, не мифология в целом, а лишь самый древний, архаический ее пласт был источником животного эпоса. Далее происходит дифференциация мифологии, и уже в архаическом фольклоре появляется мифологическая животная сказка, не имеющая ничего общего с высокой мифологией богов и героев. Отсюда открывается дорога к зрелому фольклорному животному эпосу, так называемой сказке о животных. Внимательный ее анализ обнаруживает, что складывается она не только на основе архаической животной сказки: в ее формировании принимали участие и волшебные сказки, и предания, и легенды, и мифы. В результате возникло разнородное целое, конгломерат разных жанров. Поэтому предпочтительнее термин «фольклорный животный эпос», в котором жанры составляют даже не конгломерат, а систему. Это не механическое соединение разнородных элементов: жанры животного эпоса неравноправны. Среди них есть жанры доминирующие и жанры «подчиненные». Безусловно доминирующим является сказка о проделках животных-проказников (трикстеров), и комизм трикстерских сказок

оказывает сильное воздействие на прочие жанры фольклорного животного эпоса, вплоть до преданий и легенд.

Поскольку фольклорный животный эпос — явление сложное, синкретическое, то дороги от него ведут к разным литературным явлениям, и басня — одно из наиболее значительных. Но лишь в небольшой своей части сюжетный фонд фольклорного эпоса оказался продуктивным для ее развития. Поэтому басня вовсе не сменяет классическую животную сказку — это, в общем, побочная линия в фольклорном эпосе, хотя и очень плодотворная для литературы. Животный эпос прорастает в литературу во множестве форм. Можно говорить не только о схеме «миф — сказка — басня», но и о схемах «миф — предание — бестиарий», «миф — сказка — сатирический роман».

Многообразие источников, из которых берут начало типы и формы животного эпоса, зовет к пересмотру привычных представлений о его исторических корнях. Сказки о животных обычно выводят из эпохи тотемизма, связывая их с бытом древних охотников и пастухов, с наблюдениями человека над животным миром. Однако связи эти отнюдь не бесспорны, и подавляющее большинство сюжетов не сводится к конкретным бытовым ситуациям, в которых оказывались первобытные охотники. Непосредственно к жизни сюжеты животного эпоса не восходят (за исключением некоторых разрядов «достоверной прозы»), и здесь вступает в действие иная, художественная логика. По ее законам искусство не только отражает действительность, но и преобразует, «преодолевает» ее, формируя по-своему, давая оценки, идущие вразрез с реальным положением вещей. Эта трансформация действительности может быть прослежена во всех жанрах животного эпоса, и цель ее — духовная победа человека над жизненными обстоятельствами.

Какие бы схемы развития животного эпоса ни прочерчивались, во всех случаях в центре их оказывается сказка. Именно здесь, в сказке, складываются основные принципы изображения животных, поддержанные и развитые литературой древности и средневековья. Эти принципы и определяют художественную традицию, в свете которой оценивается в нашей работе и литературный животный эпос, обнаруживающий типологически сходные с фольклором черты.

Говоря о типологически сходных чертах, можно иметь в виду либо сюжетные схемы, в которые укладываются разные тексты, либо жанровые формы, рождающиеся в процессе развития животного эпоса. Жанр представляет типологическую общность более высокого порядка. Это значит, что история жанра не растворяется в истории сюжетов, способных приобретать различное жанровое оформление (а история сюжета считается нередко главной задачей сказковедения), и мы не склонны полагаться на уникальную ценность каждого повествова-

тельного типа. Тем не менее мы постоянно обращаемся и к анализу конкретных повествовательных типов («сюжетов» в фольклористическом их понимании), потому что без этого едва ли возможно построение вызывающей доверие жанровой модели. История жанра не сводится к истории составляющих его сюжетов, но не может быть понята без анализа отдельных повествовательных типов.

В любом случае, подходить ли к животному эпосу с точки зрения жанровой или сюжетно-повествовательной, возникает необходимость рассматривать его не в национальных рамках, а в контексте мирового фольклора, мировой литературы. Мировой фольклор представляет единую художественную систему с непрекращающимся взаимодействием «Запада» и «Востока», и только широкое сравнительно-историческое изучение фольклорно-литературного материала позволяет установить общие закономерности его развития.

Конечно, общие закономерности не существуют в чистом виде — они всегда проявляются в конкретном, очень разнообразном материале, который должен содержать немало «своего», т. е. с типологической точки зрения случайного. Освобожденная от этих «случайностей» картина эволюции животного эпоса (как, впрочем, и любого явления культуры), возможно, неприложима целиком ни к одному конкретному фольклору. В этом смысле права была Рут Бенедикт, язвительно заметившая, что подобные иллюстрации обычаев, выбранные из разнородных культур, создают в целом нечто вроде Франкенштейна, искусственного чудовища с правым глазом с Фиджи, левым — из Европы, одной ногой с Огненной Земли, другою — с Таити, пальцами рук и ног из совершенно разных регионов [Бенедикт, 1946, с. 44].

Правота американской исследовательницы относительна. Разнородность культур, первобытных или современных, вовсе не означает отсутствия фундаментальных общих черт в культурном развитии человечества. Эти черты мы и хотим обнаружить в животном эпосе, представляя его формы как некие идеальные образцы, своего рода эвристические феномены, находящие конкретные воплощения со своими «случайными» отклонениями в фольклорах народов мира. Атрибуты этих идеальных образцов выступают в разных фольклорных регионах с различной полнотою. Возможны здесь и «пропуски», когда животный эпос оказывается на периферии либо вообще не получает заметного развития у какого-либо народа. И все же сквозь нагромождения «случайностей», национально неповторимую окраску и немногочисленные в целом отклонения проявляются общие закономерности, определяющие развитие животного эпоса.

Говоря об идеальных образцах животного эпоса, мы стараемся избежать другой крайности, которая порождается сведе-

нием всех разнообразных фольклорных явлений к нескольким неизменно повторяющимся «простым формам». Как нельзя видеть в любом явлении фольклора только своеобразное, национально неповторимое, что связано с отрицанием общих закономерностей фольклорно-литературного развития, так неправомерно сводить фольклорный материал всех времен и народов к нескольким архетипическим моделям, «простым формам». Независимо от того, как толковать эти формы — будь то неоромантическая интерпретация простых форм как явлений языка (А. Йоллес) или феноменологическое их понимание как некой антропологической проблемы (К. Ранке), — такой подход к фольклору чреват небрежением к реальному разнообразию его явлений, объясняемому, в свою очередь, богатством форм социально-исторической жизни.

Животный эпос включает разностадиальные и полифункциональные явления, но обладает известным единством — прежде всего с идейно-тематической точки зрения. Уже одно это открывает возможность широкого взаимодействия разных форм животного эпоса — и фольклорного, и литературного. Как бы ни разнились между собою этиологические мифы и средневековые бестиарии, они схожи в главном: свойства животных помогают объяснить и понять явления более широкие по объему и более сущностные, нежели повадки животных. В плане историко-литературном едва ли представимо происхождение физиологов и бестиариев без учета длительной мифологической традиции животного эпоса. Разные формы этого эпоса могут быть поставлены рядом, так как при внешнем их несходстве между ними существуют глубокие внутренние связи.

Внешнее несходство не является, однако, чем-то случайным — оно рождено новым качеством художественного сознания. Сколь бы ни была крепка память литературных жанров животного эпоса о фольклорном их происхождении, они представляют новую ступень словесного искусства. Важно не только уловить сходство фольклорных и литературных форм животного эпоса, но и понять те трансформации, которые претерпевают фольклорные формы в литературной традиции. Нам чужда тенденция не видеть особой разницы между фольклором и литературой, когда они оперируют одними и теми же сюжетами, и оппозиция «фольклор — литература» не кажется нам абстрактной и внеисторичной. Сказка и басня с одинаковым сюжетом — вовсе не одно и то же, потому что они вписаны в разные контексты: сказка воспринимается в ряду других сказок, а басня — в контексте литературной эпохи, творчества писателя. Если средневековые физиологи и бестиарии еще «безличны», если средневековые басни тоже соотносятся больше с другими подобными текстами, вплоть до Эзопа, чем с индивидуальным своеобразием их авторов, то литература нового времени решительно пере-

сматривает традиции животного эпоса. Собственно, ни о каком животном эпосе в литературе нового времени говорить не приходится. Общество разумных лошадей у Свифта или неразумных животных, попавших в сети политических интриг, у Оруэлла, животные в баснях Лафонтена и Крылова — все это, хотя и хранит следы былой традиции животного эпоса, должно быть соотносимо прежде всего с литературой своей эпохи, литературными направлениями нового времени. Старая фольклорно-литературная традиция отступает, и развитие животного эпоса заканчивается в преддверии нового времени. Здесь соответственно останавливается и наше исследование.

Глава 1

ПРОИСХОЖДЕНИЕ И РАННИЕ ФОРМЫ ЖИВОТНОГО ЭПОСА

1. Проблема генезиса животного эпоса

Происхождение животного эпоса связывают с первобытной эпохой, с жизнью древних охотников и пастухов. Исследователи мифологической школы объявили животный эпос продуктом древнего мировоззрения, результатом перенесения человеческих отношений на природу. «Животная сага проистекает из непрерывного общения человека с животными и — благодаря этому — знакомства с их потаенной жизнью. Это близкое общение поднимало животных до его уровня и способствовало тому, что человек часть своих духовных качеств переносил на них. Домашние животные стали восприниматься как члены семьи, за которыми ухаживают и которых любят: у кочевых народов еще и поныне жеребят называют братцами и приятелями, разговаривают с ними, как будто они понимают каждое слово, и оплакивают их смерть, как если бы умер кто-то из родственников» [Гримм В., с. 366; ср.: Гримм Я., с. 11]. При этом явное преимущество, как легко заметить, отдается не первобытным охотникам, а наблюдательным пастухам. Отвечая на вопрос, где и когда мог возникнуть животный эпос, А. А. Котляревский утверждал: «Конечно, не в тревожном быте звероловов, не допускавших разумно-нравственного начала в зверях и относившихся к ним враждебно, и не в спокойной эпохе оседлой земледельческой жизни должно искать корни животной сказки: создать ее могла только жизнь пастушеская, когда человек, не развлекаемый посторонними заботами, имел столько случаев вникать в природу зверей, общаться с ними...» [Котляревский, с. 41—42].

Представления мифологической школы о дикаре, благостно созерцающем природу, еще не свободны от реликтов просветительских взглядов на первобытное общество. Здесь многое напоминает старые руссоистские идеалы безвозвратно минувшего «золотого века». Вот как рисуется идиллический портрет нашего далекого предка, чьи познания были проникнуты «пластическим духом поэзии»: «Сам не сознавая того, он был поэтом, жадно вглядывался в картины обновляющегося весною мира, с трепетом ожидал восхода солнца и долго засматривался на бле-

стящие краски утренней и вечерней зари, на небо, покрытое грозовыми тучами, на старые девственные леса, на поля, красующиеся цветами и зеленью» [Афанасьев, 1865, т. 1, с. 57—58].

После исследований английской этнографической школы подобные рассуждения кажутся чересчур романтически отвлеченными. В работах о животных сказках укореняется термин «тотемизм», изучению которого посвящены капитальные работы Дж. Фрэзера [Фрэзер, 1912]. Но зачастую исследователи обращаются непосредственно к жизненной практике первобытного человека, бывшего все же не наблюдательным пастухом, а охотником. Поскольку словесные произведения столь далекого прошлого до нас не дошли, основным материалом для суждений о корнях искусства в целом и животного эпоса в частности оказывается пещерная живопись верхнего палеолита. Ее данные легли в основу «охотничьей теории» происхождения искусства, получившей широкое признание среди советских исследователей первобытного общества.

Основные положения сторонников «охотничьей теории» покоятся на убеждении в том, что первобытное искусство имело «труд-магическую» природу: главным для человека был труд, а в эпоху палеолита прежде всего охота. Но реальных средств добыть зверя было мало. Поэтому человек создавал образ зверя в магических целях, веря, что созданные произведения будут непосредственно воздействовать на реальность [1].

Если даже не замечать того, что в стороне от хозяйственной характеристики палеолита остается почему-то собирательство, зададим вопрос, небезынтересный для нашего последующего изложения: палеолитическое искусство связано с охотой, но отражает ли оно саму охоту? На этот вопрос А. А. Формозов отвечает: «В палеолитической живописи Западной Европы, как известно, нет изображений людей или сцен охоты. Встречаются лишь рисунки животных и существ со смешанными звериными и человеческими чертами — мифических персонажей или ряженных в маски людей. То же характерно и для палеолитической живописи Каповой пещеры: и тут мы видим силуэты зверей и какое-то странное существо с антропо- и зооморфными чертами, и тут нет сцен охоты» [Формозов, с. 231]. Сцены охоты появились значительно позже — в мезолите, когда начинают изображаться люди, вооруженные луками и стрелами. Перед нами своеобразный парадокс: палеолитические изображения животных были связаны с охотой, но саму охоту никак не отразили. Это делает аргументы сторонников «охотничьей теории» несколько шаткими и недостаточными: не исключено, что произведения палеолитического искусства имели не только прикладной магический, но и еще какой-то смысл. Однако об этом несколько позже.

По образцу охотничьей теории происхождения изобразитель-

ного искусства стало толковаться происхождение животного эпоса. Ставя рядом с древней изобразительной деятельностью предположительные повествования о животных, этнографы предоставляют нам возможность судить о палеолитической сказке.

Мысль о зависимости животного эпоса от охотничьей практики — в гипотетической форме и очень осторожных выражениях — высказал в 30-е годы Д. К. Зеленин. Он допускал связь повествовательного фольклора с охотничьим обрядом: «Не исключена возможность, что одним из прототипов повествовательных фольклорных произведений была пантомима, которую маскированные, нарядившись в виде животных или птиц, охотники совершали перед стадом диких животных, чтоб возбудить их любопытство, приблизить их к себе, отвлечь их внимание от грозящей опасности и потом поймать или убить» [Зеленин, с. 216] [2].

Гипотеза Д. К. Зеленина принимается без оговорок, как очевидная истина, некоторыми современными исследователями сибирского фольклора. П. А. Трояков, например, судит о связи обряда с повествованиями о животных очень определенно: «В состав церемоний входило рассказывание мифа о животном, о делах родовых предков, о близости данного рода к классу определенных животных, считавшихся их покровителями» [Трояков, с. 27]. Здесь уже прямо говорится о содержании древних охотничьих рассказов, в число которых попали и мифы о животных.

Это смелое утверждение ведет к другому, не менее смелому: «Таким образом, в своей первичной функции миф, с одной стороны, и рисунок на камне или фетишизированные фигурки животных — с другой, имели много общего и, возможно, входили в один магически-производственный обряд, исполняемый для обеспечения успеха охоты, приплода скота и т. д.» [Трояков, с. 28]. Так миф как произведение словесности оказался уравнен в своих функциях с рисунком на камне и включен во все тот же магически-производственный обряд, который многие археологи и специалисты по первобытному искусству считают столь характерным для верхнего палеолита. У П. А. Троякова появилась, правда, обмолвка о приплоде скота — при всем том, что верхний палеолит не знал скотоводства.

Наиболее тщательная попытка обосновать охотничье происхождение животной сказки в эпоху верхнего палеолита принадлежит Е. П. Лебедевой. Исследовательница утверждает: «Эпоха верхнего палеолита, по всей видимости, была не только временем возникновения изобразительного искусства, пантомимы и танца, но и устных произведений, при этом первыми объектами словесного творчества были также животные. Древние произведения о животных, как и изображения их на скалах и стенах пещер, возникли в тесной связи с первобытным производством и были призваны помогать этому производству» [Лебедева, с. 201].

Исходя из этого, Е. П. Лебедева высказывает предположение, что «наиболее древние сюжеты сказок о животных при своем возникновении отражали постоянную заботу древнего человека о каждодневном пропитании и примитивные охотничьи приемы...» [Лебедева, с. 196]. Эти приемы, в большинстве своем уже оставленные нынешними охотниками (опутывание добычи прутьями и поджигание ее, заманивание на лед, загон преследуемого зверя на дерево и поджигание его, подкарауливание зверя, когда охотник притворяется мертвым), Е. П. Лебедева считает бытовой основой сюжетов эвенкийских и близких к ним сказок.

Функция древнейших «охотничьих сюжетов» — магическое воздействие на природу, на мир животных, конечный результат — удачная охота. Так Лебедева склоняется к мысли, что источником животного эпоса могли послужить охотничьи заговоры: «Все эти посулы и словесные приманки, вполне реалистичные по своему существу, могли, по всей вероятности, служить тем костяком, вокруг которого формировались наиболее архаические сюжеты сказок о животных» [Лебедева, с. 200].

Итоговый вывод, к которому пришла Е. П. Лебедева, следующий: «...если наскальные рисунки дошли до нас из глубокой древности без всяких изменений, не считая вызванных различными причинами повреждений, то их ровесники — устные произведения пережили со времени своего зарождения целый ряд трансформаций. Каждая последующая эпоха накладывала на них более или менее заметный отпечаток. В настоящее время мы можем говорить лишь об архаических чертах поэтики жанра и, может быть, лишь о немногих сюжетах, которые, пусть даже в весьма трансформированном виде, дошли до нас из глубокой древности» [Лебедева, с. 201—202].

Итак, по мнению Лебедевой, опознавательных примет, которые указывали бы непосредственно на верхний палеолит, в современной сказке о животных не осталось. Иного мнения П. А. Трояков. Если архаическая сказка и в самом деле формировалась вокруг того костяка, которым были «вполне реалистичные по своему существу» охотничьи заговоры, то именно «по этим обрывкам словесных формул, вкрапленных в сказку, мы можем с большей или меньшей уверенностью сказать, что словесные рассказы, сопровождавшие охотничьи обряды, представляли собой целые мифические сюжеты о каком-то животном, о предке, о родовых событиях» [Трояков, с. 28—29]. Но П. А. Трояков не продемонстрировал конкретные образцы словесных формул, которые наглядно свидетельствовали бы о том, что сказки восходят к целым мифическим сюжетам о каком-то животном и что сюжеты эти сопровождали охотничьи обряды. Остается гипотетичной и модель палеолитической сказ-

ки у Лебедевой, предполагающая отражение примитивных охотничьих приемов.

Мы подробно остановились на работах П. А. Троякова и Е. П. Лебедевой, потому что они отмечены поисками аргументации. Чаще же, связывая происхождение животной сказки с охотничьей теорией, фольклористы остаются во власти гипотез, не подтверждаемых доказательствами. Оказывается, в некоем далеком прошлом первобытные охотники сочиняли рассказы, основанные на конкретных наблюдениях над животными, с помощью таких рассказов они передавали молодым людям жизненный опыт и знания о животном мире. Потом же из таких рассказов родились животные сказки. Подобные суждения стали расхожими в нашей научно-популярной литературе.

В связи с охотничьей теорией происхождения животной сказки возникают вопросы более общего методологического значения — о роли первобытного искусства, о его соотношении с практикой. Связь первобытного искусства с трудовой практикой очевидна. Но была ли она столь прямолинейной, как это нередко представляется? И можно ли выводить сюжеты сказок о животных непосредственно из житейской практики?

Основным аргументом для утверждения непосредственной связи искусства с практикой первобытного охотника служат данные искусства не словесного, а изобразительного. Но приглядимся внимательнее к живописи эпохи палеолита. Она настолько же подтверждает тезис об охотничьем содержании древнейшего искусства, насколько и опровергает его. Оказывается, промысловые животные занимали в живописи эпохи палеолита далеко не исключительное место: не менее часто изображались женщины и различные антропоморфные существа со звериными признаками.

Палеолитические изображения женщин также можно связать либо с охотничьей магией [Гущин, с. 107], либо с охотничьим мифом о женщине — хозяйке природы [Абрамова, с. 83 и сл.]. Но связь эта выглядит весьма эфемерной и не выходит из области гипотез, так что исследователи вынуждены ограничиваться более общими указаниями на роль женщин в общественном сознании раннеродового матриархального общества [Абрамова, с. 68]. Женщина была связана в основном с домом (и не случайно женские статуэтки обнаруживались археологами обычно около очагов [Абрамова, с. 73 и сл.]), а охотой занимались мужчины. Естественно было бы ожидать, что древнейшее изобразительное искусство это как-то отразит. Однако отражает оно

участников охотничьих обрядов — это, скорее, предки-тотемы [Хайтун, с. 94—106; Токарев, 1964, с. 72; Абрамова, с. 95] [3]. И поскольку тотемизм несводим к охотничьей магии, то ясно, что тематика палеолитической живописи никак не может быть ограничена промысловыми зверями и сценами охоты на них. Тематика эта соответствует не охотничьей практике непосредственно, а мифологическим представлениям. «Образ зверя — это модель тотемного животного, образ женщины — это воплощение мифологического персонажа, и орнаментальный узор на сосуде, на оружии или на лице охотника — это знак культового смысла, загадочный или бессодержательный только для непосвященных» [Каган, с. 190—191].

Подобные выводы подсказывает и материал «первобытного театра»: наряду с охотничьими плясками здесь много плясок тотемических, не имеющих прямого промыслового значения [Авдеев, гл. I]. В таких плясках появляются совершенно фантастические «актеры» получеловеческого, полуживотного облика. Первобытные обряды, стало быть, представляют, в сущности, ту же картину, что и первобытная живопись.

Человеческие существа с зооморфными чертами похожи то на непонятных животных (вопреки восторгам по поводу необыкновенной наблюдательности первобытного художника, который отнюдь не всегда был «реалистом»), то на птиц. Так фактический материал убеждает, что первобытное искусство («живопись», «театр») несводимо к охотничьей магии — его тематика и функции много шире.

Замечено, что в «сферу первобытного творчества иногда входили сюжеты, не имевшие никакого практического значения (например, змея, ящерица и т. п.)» [Столяр, с. 62] [4]. Значительное место, в частности, занимают в ранних формах искусства образы птиц и рыб. По этому поводу авторитетный специалист в области первобытной культуры П. П. Ефименко говорит: «Ни птицы, ни рыбы, видимо, не имели еще в описываемую эпоху такого значения, чтобы явиться предметом особого внимания охотника за мамонтом и северным оленем... Очевидно, появление в качестве объектов первобытного культа таких образов, как изображения птиц, рыб, змей (Мальта), приходится связывать не с их хозяйственным значением, но с иными моментами, коренящимися, вероятно, в каких-то особенностях идеологии первобытного человека» [Ефименко, с. 467].

Итак, смотреть на искусство как непосредственное отражение жизни вряд ли правомерно: этого не было не только в первобытном обществе, но и на всем протяжении истории культуры [5]. Связь первобытного искусства с трудовой практикой давно доказана. Однако фактически его роль вовсе не сводилась к удовлетворению повседневных нужд и забот. Сторонники утилитарного подхода к первобытному искусству упускают из виду,

что искусство — не столько практическое, сколько духовное освоение мира. Оно, кроме того, способствовало выделению человека из природы, так как (в синкретическом единстве с другими видами идеологии) содержало в себе и передавало от поколения к поколению накопленный духовный опыт[6]. Искусство не столько учило, как надо охотиться на зверя, сколько утверждало человека в мире. Наконец, то, что первобытное искусство при тесной его связи с охотничьей практикой обладало известной духовной автономией, подтверждается всей логикой развития искусства, превращающегося в конце концов в тот вид деятельности, который свободен от удовлетворения материальных нужд.

Утверждающая роль архаического словесного искусства становится очевидной, когда мы сравниваем повествовательный материал с бытовыми представлениями, закрепленными в народной мифологии, суевериях и поверьях. Практически между собой они не соотносятся. Животная сказка почти не отражает этих суеверий и как бы поднимается над ними. Медведь в народном суеверии и медведь в сказке — это совершенно разные медведи. В. П. Клингер, нашедший много общего между античными и современными суевериями о животных, справедливо полагает: «Есть вполне реальное основание для того, чтобы сложившиеся на заре человечества представления о демоническом характере животного сохранились в отзвуках и пережитках до нашего времени и в большей или меньшей степени вошли в живую традицию всех, даже сравнительно культурных народов, значительная часть которых и теперь еще живет земледельческим трудом» [Клингер, 1911, с. 2]. Но собранный ученым богатый материал оказывается бесполезным для понимания животной сказки, поскольку сказка глубоко преодолела то, во что верили и чего боялись, отказалась от пиетета по отношению к животному и страха перед ним.

Тот же В. П. Клингер исследовал сказку о корольке, выигравшем состязание с орлом (AT 221). Но эта победа королька — типично трикстерская проделка, которая опять-таки несопоставима с народными поверьями об этой птице [Клингер, 1921] (о поверьях о корольке см. также [Фрэзер, 1980, с. 596—598]). Так оказывается, что ни охотничья, ни жизненная практика в целом не могут объяснить сказку.

Теоретики охотничьего происхождения животного эпоса совершают нередко еще одну методологическую ошибку: данные изобразительного искусства они переносят на искусство словесное. Между тем первобытные изображения животных сопоставимы с животным эпосом, но не равнозначны ему, поскольку они не повествовательны. Д. В. Айналов замечает о наскальных изображениях: «Здесь нет ни начала, ни продолжения, ни конца художественного рассказа, нет творческой мысли, объединя-

ющей отдельные образы в одну общую концепцию» [Айналов, с. 439]. Как нам предстоит убедиться, иначе выглядят даже самые архаические мифы.

Вызывает возражения и привычная логика многих исследователей: если наскальные и пещерные изображения имеют в виду утилитарно-магические цели и связаны с охотой, то те же цели и ту же тематику обязаны иметь и словесные произведения. Утилитарная функция первобытной живописи не определяет еще всецело содержания и функций этого искусства. Тем более не определяет она функций искусства словесного. И тут практицизм открыто выступает наружу (мы увидим его в мифах о тотемных предках), но главное все же — это не близкие утилитарные цели, а самоопределение человека, осознание миропорядка.

Приглядываясь к сюжетному составу мифов и сказок о животных, легко заметить, что громадное их количество никакого отношения к теме охоты не имеет. Не идет здесь обычно речь и о промысловых животных. Это свидетельствует о несостоятельности принципа «буквального прочтения сюжетов»[7]. Литературоведы давно говорят о том, что сюжет — это «концепция действительности» (хотя это и не совсем точно). Многие же фольклористы до сих пор считают, что сюжет можно непосредственно свести к житейской практике, к набору реальных фактов. Но сюжет является не зеркальным отражением действительности, а ее художественной трансформацией, своего рода «художественным отрицанием». Это неустанно доказывал в своих работах В. Я. Пропп [Пропп, 1976, с. 28, 262]. Что касается сказки, то она отрицает не только конкретную жизненную практику, но и мифологическое осмысление этой практики, строя «иную действительность»[8].

Поскольку искусство не столько практически, сколько духовно осваивает мир, выводить его сюжеты непосредственно из практики оказывается методологически неправильным. Искусство надлежит рассматривать не в связи с материальной практикой, а в его связях с идеологической деятельностью в целом — идет ли речь о современности или о первобытном мире. Так и поступают многие исследователи: признавая связь древнего словесного искусства с жизненной практикой, они считают необходимым указать на тотемизм как ту идеологическую почву, на которой вырастает животный эпос[9].

Современное состояние изучения тотемизма позволяет считать убежденность в родственных связях между человеческим и животным коллективами не только первобытной религией, не только полусоциальной, полурелигиозной системой (как полагал еще Дж. Фрэзер), но целостной системой представлений о мире. Тотемизм — это идеология раннеродового общества с его присваивающей экономикой, для которой ведущими формами

хозяйства были собирательство и охота, «адекватное идеологическое отражение родовой структуры на первых шагах ее развития» (А. М. Золотарев). И поскольку это идеология целой эпохи, функции тотемизма универсальны [10].

Тем не менее довольно часто тотемизм неправомерно сужают то до религиозной надстройки над первобытным экономическим базисом, то до комплекса обрядово-магических действий промыслового значения, то до культового почитания зверя. В зависимости от этого конструируется такая история происхождения и развития животного эпоса, которая, на наш взгляд, далека от истины.

Сведение тотемизма к религии приводит к тому, что первобытное словесное творчество в своих истоках отрывается от тотемизма и противопоставляется мифологии, как будто это были автономные поначалу области идеологической деятельности. Мифология представляется при этом вторичной формой идеологии, иррациональным отражением действительности. «Она возникает в порядке подчинения и использования художественных форм для выражения в них норм религиозной идеологии. Путь возникновения мифа — это путь постепенного проникновения религии (как процесса идеологического отражения) в художественное творчество» [Анисимов, 1966, с. 89] [11]. Так истоки животного эпоса оказываются в стороне от мифологии, и мы вновь выходим все к той же жизненной практике, механически противопоставленной «иррациональной» мифологии.

Другие исследователи готовы признать генетическую связь животного эпоса с мифологией и тотемизмом, но сводят мифологию опять-таки к охотничьей практике и культовому почитанию зверя.

Эта точка зрения тоже не вызывает особого доверия, поскольку и здесь словесное искусство напрямую связывается с жизненным опытом. Существование многочисленных охотничьих рассказов мифологического содержания — факт несомненный, но из этого вовсе не следует, что именно из таких рассказов и должны были рождаться сказки о животных. Мифические создатели мира и культурные герои учат людей многому, в том числе определяют объекты охоты и показывают охотничьи приемы, т. е. весь реальный опыт первобытного человека приписывается деятельности культурных героев. Но поскольку миф не является исключительно художественным произведением, а синкретически соединяет в себе многие (в том числе отнюдь не эстетические) функции, то и дорога от мифа лежит не только к словесному искусству. Из мифа может выйти животная или волшебная сказка, но он продолжает жить также в сфере нехудожественной прозы, отражающей и народную демонологию, и бытовой опыт охотника. И наивно считать, что из мифов, даже связанных с первобытной охотничьей практикой,

непременно должна получиться животная сказка: далеко не всякий миф способен был стать основой животного эпоса.

Признав тотемический миф, восходящий к охотничьей практике, основой животного эпоса, исследователи рисуют такую картину его эволюции, с которой трудно согласиться, так как она не подтверждается фактами. Считается, что первоначально, поскольку он отвечал важным жизненным задачам, архаический животный эпос связан с культовым почитанием зверя, серьезен и дидактичен. Архаические рассказы о животных В. П. Аникин характеризует следующим образом: «Эти рассказы еще не имели иносказательного смысла. В образах животных разумелись животные, и никто иной. Существовавшие тотемные понятия и представления обязывали наделять животных чертами мифических существ, звери были окружены почитанием... Рассказы мифического характера отличались узкопрактическим, жизненным назначением. Можно предполагать, что они рассказывались с наставительными целями и учили, как относиться к зверям» [Аникин, 1977, с. 49].

Однако известные нам мифы о животных выглядят иначе: в них нет суровой серьезности, а «социальная педагогика» не является единственной их целью. Это объясняют крушением тотемизма в результате перехода от материнского рода к отцовскому. А. Ф. Анисимов полагает, что древнейшие мифы о животных претерпели вследствие этого перехода существенную трансформацию. С ним солидарен В. П. Аникин: «Переход от почитания тотемного существа к его осмеянию совершился в условиях распада древнего материнского рода и установления патриархата. Распадом материнского рода в значительной степени объясняется, почему в мифических преданиях и сказаниях многих народов мира высмеиваются те животные, которые составляют предмет почитания в древних культах... То, что некогда составляло предмет почитания и считалось нерушимо прочным, святым и неприкосновенным, с течением времени было подвергнуто осуждению... Разоблачение бывших кумиров сопровождалось нарочито ироническим изображением смешных сторон животного» [Аникин, 1977, с. 52].

На этой ступени (переход от матриархата к патриархату) миф превращается в сказку: поскольку поступки животных перестают быть предметом веры, под животными начинают подразумеваться люди, т. е. в сказках о животных определяется их главный признак — аллегория. Позднее, уже в условиях становления классового общества, эта аллегория приобретает социальный характер.

Обсуждаемая концепция развития животного эпоса не имеет достаточно надежной фактической основы. Делаются попытки отыскать следы прошлых эпох в русских сказках (например, в «Медведе на липовой ноге»). Однако материал современного

фольклора со всеми его «пережитками» еще не дает достаточных оснований для того, чтобы судить о пути, проделанном животным эпосом. Перекидывая мостки от современной животной сказки непосредственно к комплексу тотемических представлений, убеждаешься, что связи здесь более чем призрачны. Не случайно в поисках тотемических реликтов в современном фольклоре охотнее обращаются к поверьям, преданиям, волшебным сказкам, даже орнаменту, чем к сказке о животных: современная сказка о животных выросла на основе тотемических верований, но прямо соотнести с этими верованиями сказку трудно. Какой уж там тотемизм, какое почитание тотемного зверя в сказке о том, как хитрая лиса обманула старика, повыкидав рыбу из саней, а потом заставила волка ловить рыбу на хвост? Или в сказке о том, как печально завершили свое путешествие пузырь, соломинка и лапоть? Этнография дает десятки и сотни примеров тотемических представлений о медведе, подтверждающих суждение В. Г. Богораза: «Медведь — это зверь производственный, зверь — заместитель всей охотничьей добычи. Он соединен с человеком посредством женщины. Он является тотемным героем и предком, по некоторым вариантам — отцом, по другим — только дядей человеческих юношей, убивших его и тем самым получивших от него боевое крещение. Он же является духом-покровителем, культурным героем и племенным богом» [Богораз, 1935, с. 50]. Только вот сказки о животных этого суждения не подтверждают: медведь здесь — простофиля и растяпа.

Между современными животными сказками и тотемизмом разверзлась пропасть. Для решения проблемы совершенно необходим иной повествовательный материал, более архаический. Только он может показать, являются ли современные животные сказки результатом ряда глубоких трансформаций первобытных мифов, или же они и в самом деле отражают тотемические представления, но отражают их глубоко специфически, так что ссылки на тотемическое почитание зверя еще ничего не объясняют. Обращаясь к исследованию материала, принадлежащего народам, находящимся на ранних ступенях общественного развития, мы будем сталкиваться не с животным эпосом как таковым, а с более сложными, синкретическими формами, которые содержат в зародыше лишь элементы животного эпоса. Вся совокупность произведений архаического повествовательного фольклора может быть определена как мифология: произведения эти достоверны для их создателей и непосредственно выражают те представления о мире, которые принято называть мифологическими. И подходить к мифологии следует не с указанием на охотничий быт и культовое почитание зверя, а с учетом того, что мифология была «тотально господствующим способом глобального концептирования» (Е. М. Мелетинский).

Полагая, что животный эпос прошел в своем развитии несколько стадий, мы осознаем всю сложность его стадиального изучения. Главная трудность в том, что для реконструкции архаических стадий мы вынуждены пользоваться фольклором культурно отсталых народов. Но между современными охотниками-собирателями и людьми эпохи палеолита нельзя ставить знак равенства: условия их жизни не одни и те же. Соответственно и культура современных охотников-собирателей должна быть более примитивной, чем культура палеолита: она связана с упадком, а не с расцветом социально-культурной стадии [12]. Поэтому реконструкция так называемой «палеолитической сказки» (точнее — мифа) — дело вообще ненадежное [13]. Но не безнадежное: пусть нынешние культурно отсталые народы не могут быть приравнены к людям эпохи палеолита — мы не можем говорить, что между ними нет ничего общего. Дело не в том, что это противоречило бы общепринятым у нас представлениям о закономерностях социально-исторического процесса. Это противоречило бы самим фактам: ведь зооморфные существа палеолитических пещер хотя не тождественны, но удивительно похожи на зооморфных тотемических предков в мифах людей «современного палеолита» — австралийцев.

Когда предупреждают о том, что нынешние культурно отсталые народы прошли большой исторический путь, а потому их нельзя приравнивать к охотникам палеолита, то часто при этом предполагается, что этот путь так или иначе связан с неким прогрессом. Но (сошлемся вновь на А. П. Окладникова) речь идет скорее о регрессе. Факты деградации некоторых народов в историческом развитии хорошо известны. Об этом неоднократно говорили австраловеды. Как показывают современные этнографические исследования, деградировали в своем развитии не только австралийские аборигены, но и некоторые другие культурно отсталые народы: ведды Цейлона, некоторые племена тропических лесов Южной Америки вернулись от земледелия к охоте и собирательству. В Сибири регрессировали племена, вытесняемые на север, теряя при этом даже ранее приобретенные достижения, вплоть до навыков земледелия и письменности. Такой регресс обычно бывал следствием столкновения менее развитой культуры с более развитой, хотя история знает и обратные примеры. «Допустимо предположить ситуации, когда классовые общества не столько ускоряли, сколько искажали спонтанное развитие первобытных обществ, находившихся в сфере их влияния. Равным образом не исключено, что в некоторых случаях эти же влияния могли приводить к консервации экономического и общественного строя или даже к регрессу» [Первобытное общество, с. 141; примеры регресса см.: с. 173, 185, 193].

Примеры хозяйственной «деэволюции» приводят к выводу, что и духовная культура деградировавших народов должна бы-

ла тоже пойти вспять, т. е. должен был совершиться (хотя бы частичный) поворот к прежним представлениям о мире. В таком случае две разные стадии накладывались одна на другую, происходила межстадиальная диффузия. Поэтому рядом с материалом, который может быть признан весьма архаичным, находится материал более поздний в стадиальном отношении — даже у самых отсталых народов на земле: австралийских аборигенов и бушменов. Архаический фольклор камчадалов деформирован русским культурным влиянием. Фольклор многих народностей Дальнего Востока и Сибири испытал также тюркомонгольское влияние. Все это означает, что «чисто первобытного» фольклора в наши дни не найти: рядом с перспективной эволюцией находится «деэволюция», рядом с чрезвычайно архаическими формами в том же самом регионе обнаруживаются формы более поздние, а на собственный материал сплошь и рядом накладываются культурные влияния. Но чем шире материал, тем меньше опасности принять случайное за закономерное, тем больше достоверных данных для суждений о типологии животного эпоса на ранних стадиях его развития.

Так определяется направление поисков путей эволюции животного эпоса. Мы полагаем, что древнейший повествовательный фольклор включен в систему первобытной идеологии и связан не с охотничьей практикой, а с более общими представлениями о мире и социальной жизни. Это заставляет нас обратиться не к охотничьим обрядам и поверьям, а к мифологии как универсальной идеологической системе первобытного общества, выделяя прежде всего те ее элементы, которые оказались продуктивными для становления и развития животного эпоса.

2. Тотемические мифы — древнейшая форма повествования о животных

Архаические формы животного эпоса характерны для фольклора народов, находящихся либо недавно находившихся на первобытной ступени развития, — Австралии, Америки, Северной Азии. По уровню развития эти народы далеко не равноценны: одни пришли к разложению родового строя, другие задержались на стадии палеолита. Этим объясняется и многообразие форм животного эпоса у «догосударственных» народов. Но как бы ни были разнообразны эти формы, как бы ни были несхожи создавшие их народы, отделенные подчас один от другого тысячами километров и не имеющие ничего общего в быту, в архаическом фольклорном материале можно обнаружить сходные типы повествования. Кроме того, этот материал дает достаточно данных, чтобы судить о том, как становился животный эпос еще в рамках первобытнообщинного строя.

Обратимся прежде к фольклору народов, занимающих нижние ступени общественного развития. Это бродячие охотники и собиратели, не перешедшие еще к производящему хозяйству: австралийские аборигены, африканские бушмены, арктические охотники, а также примитивные земледельцы — папуасы Новой Гвинеи. В фольклоре этих народов обнаруживаются самые древние формы животного эпоса — тотемические мифы. Собственно, о животном эпосе в этом случае говорить еще не приходится: тотемические мифы представляют столь древнюю в типологическом отношении форму мифа, синкретического по своей природе, что считать животным эпосом ее нельзя. Однако некоторые существенные элементы животного эпоса, проявившие себя в последующем его развитии, здесь уже заданы.

Герои архаической мифологии — тотемные первопредки, полуживотные-полулюди. «Тотемные предки в мифах предстают как существа с не вполне дифференцированной двойственной зооантропоморфной природой, в которой, однако, явно преобладает человеческое начало. Большей частью это люди, которые в случае нужды легко превращаются в соответствующий вид животного» [Мелетинский, 1972, с. 161].

Вряд ли, однако, можно говорить о преобладании в тотемных предках человеческого начала. На самой ранней ступени тотемные предки имеют весьма неопределенный вид. Австралийцы племени мункан называют их «пулвайя», племени диери — «мура-мура», а папуасы маринд-аним — демами, могущими принимать любой облик. Ничего необычного эти предки не совершают. Но самые заурядные их поступки имеют важные последствия. Так, пожар в Сендаре, вспыхнувший от любовной страсти демов, стал причиной возникновения огня. При этом огонь опалил аисту ноги и крылья, и с тех пор у аистов ноги красные, а на крыльях черные подпалины. У казуара же почернели от жары все перья, а на шее появился красный след от ожога. Раки тоже не уберегли и с тех пор, попав в огонь, становятся красными [Маринд-аним, № 17 в собрании П. Вирца, № 5 в собрании Г. Неверманна]. Увечья, нанесенные пулвайя во время ссор и драк, также определяют облик животных: устрица запустила в акулу бумерангом — отсюда плавники акулы; голова у лягушки стала плоской, а у мухи черной тоже после драки [Макконнел, № 3, 5]. Раскраска животных вследствие пожара, относящегося ко временам творения, — тема центральноавстралийского мифа [Маунтфорд, с. 26—27].

Чаще предки имеют все же более ясный облик, чем пулвайя или мура-мура: их называют либо людьми, либо животными. Но и эти герои архаического фольклора — люди и животные одновременно, подобные зверочеловекам первобытной живописи и персонажам обрядовых плясок, упоминавшимся в предыдущем разделе нашей работы. Зовутся ли они животными — все

равно живут по-людски, имеют ли человеческое обличье — все равно сохраняют звериные повадки. Если совершается переход из животного состояния в человеческое и наоборот, то он чрезвычайно прост. Достаточно птице ексекю снять одежду — и она уже человек. Достаточно человеку надеть доху — и он уже полярная сова [Попов, с. 36—37]. Палеоазиатскому Ворону Кутху и переодеваться не надо: «Испугался Кутх, вороном обернулся и полетел в лес. Уселся на чей-то балаганчик и начал по-вороньи кричать» или: «Сразу Ворон Эмэмкутом стал, обнял девушку — и тут же ребенок заплакал» [Меновщиков, 1974, с. 512, 514]. Или у папуасов: «Мерева жил один под корнями дерева неэре. Иногда он становился маленькой птичкой кекесио, но далеко от дерева неэре не улетал никогда» [Ландтман, № 22]. Дема-аист Вонатаи в мифе папуасов маринд-аним сначала превращается в юношу, а затем снова в аиста: «Когда они были посреди реки, руки юноши неожиданно покрылись перьями. Нос вытянулся как клюв, ноги стали тонкими — и вмиг совершилось превращение» [Маринд-аним, с. 84]. Никакой границы между животными и людьми нет, и не всегда понятно даже, о ком идет речь — человеке или животном [14].

Итак, герои архаической мифологии — это нерасчлененная животно-человеческая масса. Поэтому нет никаких оснований для того, чтобы проводить в ней какую-либо дифференциацию и отдавать приоритет то ли половому признаку (главнее женщины, а не мужчины) [15], то ли преобладанию сначала звериной, а уж потом человеческой природы. Напротив, мифы охотно подчеркивают, что звери были когда-то людьми и лишь впоследствии приобрели животный облик. Так, в мифах бушменов хадзапи сплошь и рядом встречаются такие фразы: «Это произошло в давние времена, когда гиены были еще людьми», «В старину хадзапи были павианами». «Сначала жирафы были людьми, но потом превратились в животных» [Коль-Ларсен, 1962, с. 34, 37, 49] [16]. Североамериканские индейцы говорят о «звериных людях». Это люди, ставшие впоследствии животными и освободившие место для «новых людей» — индейцев [Всевидящий глаз, с. 70].

Действие в тотемических мифах относится к давнему прошлому, особому времени, когда жили первопредки. Мир тогда еще не установился, и земля с ее обитателями имела другой вид. «Нынешнее состояние мира — рельеф, небесные светила, породы животных и виды растений, образ жизни, социальные группировки и религиозные установления, все природные и культурные объекты оказываются следствием событий давно прошедшего времени и действий мифических героев, предков или богов» [Мелетинский, 1976, с. 173]. При этом на первое место в древнейших тотемических мифах выступает устройство природы. Предки австралийского племени юленгоров, джункго-

ва «создали угодья, изобилующие съедобными растениями, причудливые скалы, прозрачные источники и родники, которые также связывают людей с царством духов» [Чеслинг, с. 135]. Тем же самым занимались и тжукурита — человекоподобные существа, напоминающие по внешности животных, птиц и насекомых [Маунтфорд, с. 25], а также папуасские демы: белая глина в одном месте, красные камни в другом — все это следы деятельности демов. Ничего особенного предки могли и не совершать, но следы после них остались там, где они проходили. Так, Севри-чайка похищает девушек-раковин, и везде на их пути, где Севри ставил ногу, возникли в море острова и отмели [Макконнел, № 1]. В сферу деятельности предков входило и создание животных, так что рассказы о животных вплетаются в мифологические повествования об устройстве земли.

Мир живых в первобытном сознании прочно соединен с миром первопредков, с тем временем, когда создавались природа и общество. У эвенков это время связывается с неким «началом», у чукчей — с «временем творения». У австралийских аборигенов оно обозначается тем же словом, что и «сновидения» (алтжира, или алтьира, — у аранда, джугур — у алуриджа, бугари — у караджери и др.). «Связь со „сновидением" показывает, что речь идет о времени не только доисторическом, но и внеисторическом, о времени „вне времени"» [Мелетинский, 1972, с. 160]. Это «время вне времени» обладает особой ценностью, поскольку оно предопределяет все живое на земле, весь миропорядок. Отсюда необходимость постоянного возвращения к нему в мифах и обрядах.

Итак, мир тотемических предков принципиально неустойчив. Это мир бесконечных превращений, в котором легко возникают и столь же легко превращаются во что угодно люди, животные, растения, предметы окружающего мира. В папуасском мифе сообщается: «Когда остров Хабе плыл еще на запад, многие демы пришли посмотреть, что на нем делается. В это время умерли две женщины-демы, и их похоронили на острове. Могилу одной из них прикрыли листьями банана, а могилу другой — корой саговой пальмы. Через несколько дней под листьями и корой что-то зашевелилось, а когда демы покинули остров, из-под банановых листьев вылетела стая голубей, а из-под коры — стая уток. С тех пор голуби относятся к тотему банана, а утки — к тотему саговой пальмы» [Маринд-аним, с. 242; см. здесь же № 56 в собрании П. Вирца]. В мифологии палеоазиатов «любой предмет, включая хозяйственные орудия и культовые фигурки, части человеческого тела, деревянные изображения промысловых зверей, может ожить и вести в каких-то пределах достаточно обособленное существование» [Мелетинский, 1975, с. 92].

Такие превращения могут происходить в самых разнообраз-

ных условиях и в самых разнообразных направлениях: мужчины надевают на себя украшения — и превращаются в птиц-носорогов, птицы садятся на дерево — и превращаются в цветы саговой пальмы. Связываются между собою бананы, месяц и кокосовые пальмы — потому что все они играли важную роль в мифе о Гебе, бетелевая пальма и крокодил — потому что кора пальмы чем-то напоминает крокодилью кожу.

При всей причудливости и кажущейся случайности и нелогичности этих превращений (то, что Л. Леви-Брюль называл «партиципациями») они вовсе не произвольны. К. Леви-Строс показал, что мифология — это символическое и метафорическое осмысление важнейших жизненных ситуаций, что мифология способна к анализу этих ситуаций, что с ее помощью создается своеобразный «код» для классификации социальных и природных явлений. Основой классификации стал тотемизм, причем природные различия между животными (и растениями) используются для анализа социальных отношений [17].

Итак, деятельность первопредков определила нынешнее положение вещей. Мифы о тотемных предках говорят о происхождении ландшафта, людей, животных, но не мира в целом. Тотемные предки — уже культурные герои, но прежде всего это родовые и фратриальные предки, устраивающие тот небольшой клочок земли, который доступен крохотному племени охотников-собирателей. «В основном мифология отражает странствования и действия героев племени в пределах подразделений племенной территории. Местность, занимаемая каждой локальной группой, пересекается тропами этих героев, вдоль которых расположены священные места, ассоциирующиеся с их деятельностью и увековеченные мифологией» [Элькин, с. 142]. «Ландшафтные мифы» напоминают поэтому местные предания, так как речь в них идет о приметах местности — груде камней, скале, источнике. Тотемные предки — это, конечно, демиурги, но, так сказать, районного масштаба, не поднимающиеся до макрокосма. Такое равнодушие к вопросам происхождения мира — признак чрезвычайной архаичности австралийских мифов (и однотипных с ними — папуасских, например, где деяния предков также связаны с четко фиксированными локусами, некоторых палеоазиатских — как, например, эскимосский миф о происхождении острова Нунивак, в котором странствия Ворона напоминают соответствующие австралийские мифы [Химмельхебер, 1951, с. 31; Мелетинский, 1979, с. 100; Голоса Америки, с. 39]), и можно в основном согласиться с А. М. Золотаревым: «Австралийское мышление мы застаем на той ступени мифотворчества, когда космогоническая проблема еще не стоит перед человеком, когда отдельные разрозненные мифы еще не слились в пусть противоречивую, но всеобъемлющую систему, когда не сложился любимый народный тип героя-культуртрегера, де-

миурга. В многочисленных мифах австралийцев действуют серые, еще обезличенные, однообразные и нехитрые герои, появляющиеся только однажды, чтобы уступить место другим безымянным персонажам» [Золотарев, с. 93] [18].

Следующий этап развития образа тотемного первопредка — обретение им большей определенности. «Разрозненные» и «поверхностные» (как назвал их А. М. Золотарев) мифы начинают собираться в циклы. Собственно, уже у австралийцев намечается этот процесс. Замкнутая жизнь первобытных племен сама по себе предполагала ограниченный набор одних и тех же зооморфных предков, и в этом предпосылки сложения циклов. Одни и те же «герои» переходят из мифа в миф у австралийских аборигенов: Диневан-эму и пересмешник Гу-Гур-гаги — герои мифа о создании солнца, пересмешник Гу-Гур-гаги и черепаха Ваямба были когда-то мужем и женой, черепаха Ваямба взяла в жены Улу-ящерицу, а Ула-ящерица ненароком обидела Галу-попугая. Однако в австралийском фольклоре и у бушменов тенденция к циклизации лишь наметилась, тогда как народы более развитые имеют уже вполне сложившиеся циклы.

Герой становящегося цикла остается первопредком, но на первый план все отчетливее выступают черты демиурга, культурного героя [19]. По-прежнему это герой двойной, зооантропоморфной природы, по-прежнему действие отнесено ко времени творения. Но важнейшее отличие нового героя от первопредков австралийцев и папуасов в том, что это именно герой, олицетворяющий деятельность родового коллектива. В мура-мура, пулвайя и демах есть что-то от стада. Культурный герой нового типа — «личность» вполне определенная. Представления о нем зарождаются, как мы видели, еще в архаическом фольклоре. Типичные образцы нового «героя» — бушменский Богомол Цагн, Кролик Манабуш и Койот североамериканских индейцев, Ворон Кутх (название варьируется) палеоазиатской мифологии.

В большинстве мифов о Цагне и Кутхе рассказывается о творении, т. е. Богомол и Ворон — это по преимуществу демиурги. Цагн создает ночь и луну, учит людей ритуалу инициации, вводит табу, а по некоторым мифам — создает животных и птиц. Ворон проклевывает небесную твердь и добывает свет, делает оленей и тюленей, создает горы, утесы и русла рек (традиция «ландшафтных» мифов не угасает), совершает другие культурные деяния. В индейских мифах добывание солнца и огня приписывается то лису, превращающемуся в бобра, то койоту, крадущему огонь у старух [Всевидящий глаз, с. 25, 133]. В других индейских мифах огонь похищен у ягуара кроликом или ящерицей [Зиберт, II, № 1; V, № 2] — с попутной этиологией, почему ягуар стал питаться сырым мясом. Земной пейзаж — тоже дело Койота, как, впрочем, и «пейзаж» небесный [Всевидящий глаз, с. 32, 83, 108]. Занимается Койот и разно-

образной культурной деятельностью. Он создает индейские племена, доделывая людей — открывает им глаза и прорезывает рот, учит разным полезным занятиям: бить лососей острогой и жарить их [Всевидящий глаз, с. 126, 70]. У шорцев учит пользоваться огнем журавль [Дыренкова, № 54, 55] [20]. Не менее важное место в мифах занимает добывание воды. Тайин-колибри убивает злобную женщину, не дающую людям воды, и создает источники. После этого Тайин стал самым главным шаманом (огнеземельский миф [Зиберт, I, № 6]). С потопом нередко связывается создание людей. Так, в индейском мифе люди сотворены после потопа койотом и ястребом из перьев ястреба [Радин, 1924, № 7].

Принципиально новый момент в деятельности культурных героев — появление в мифологии трикстерского начала. Богомол не только занимается сотворением природы — это еще и трикстер: он дразнит и задевает других. Типичный для демиурга поступок — создание луны — очень похож на трикстерский: Богомол проколол желчный пузырь антилопы, стало темно, и он запустил свою сандалию в небо, чтобы появившаяся из нее луна осветила землю [Ольдерогге, с. 3]. Множество проделок совершает и Ворон: дурачит «мышиных девчонок», отнимает добычу у зверей, измывается над ними.

Трикстер — не только и не просто насмешник. Часто он сам вызывает насмешку, это своего рода «мифологический дурак». Богомол похож на смешного старика, которого частенько преследуют неудачи. Ворон — обжора и плут и из-за этого постоянно попадает в беду. У северо-западных индейцев норку, типичного трикстера, одолевает похоть, и его неумеренный эротизм смешон (норка здесь — мужчина). Койот мечтает о самой большой силе. Чтобы получить ее, он должен первым явиться к вождю духов. Койот бодрствовал у костра всю ночь, но под утро не выдержал и заснул, а потому и оказался последним [Всевидящий глаз, с. 56].

На архаической ступени, в мифах о творении, трикстерское начало выражено еще слабо. Проделки животного-трикстера поначалу демонстрируют не столько его хитрость, сколько магическое умение. В мифы входят мотивы чудесных превращений, магических снов, магического бегства [21]. Так, решив напугать детей, Цагн превращается в антилопу. Когда дети разделали тушу и понесли ее, голова антилопы начала с ними разговаривать. Дети бросили мясо и убежали, а куски соединились, и антилопа вновь превратилась в Цагна [Жуков, Котляр, № 11]. Кроме того, Цагн умеет летать [Котляр, 1975, приложение, № 5].

Ворон является одновременно демиургом, культурным героем и шаманом [22]. Он превращается в хвойную иглу, ее проглатывает дочь хозяина светил и рождает от этой иглы того же

Ворона. Он проникает внутрь кита (или волка) и убивает его — мотив, восходящий к инициациям и в данном случае демонстрирующий шаманскую ловкость Ворона [23]. Однако чаще всего, как отмечает Е. М. Мелетинский, шаманские трюки с целью добывания пищи выглядят уже своего рода пародией на подлинные шаманские деяния и акты творения [Мелетинский, 1975, с. 105]. Вообще же с помощью трюка архаический трикстер нередко добивается высоких культурных целей. Устраивая землю, Койот побеждает семь великанов, чудище Большой реки — вновь тем же любимым в архаическом фольклоре способом: он забирается внутрь чудовища, разрезает ему сердце и раскладывает костер [Всевидящий глаз, с. 32, 60].

Постепенно трикстерство прорывает шаманскую, магическую оболочку и начинает проявляться в хитрости и ловких проделках, не имеющих порою очевидных целей. С точки зрения первобытной «морали» хитрость равнозначна мудрости, уму [24]. Ворон обманывает волка, предлагая ему съезжать с горы, — волк тонет, привязывает к волчьему хвосту разные вещи, которые гремят и пугают волка, залезает волку в брюхо и выгрызает внутренности и т. п. Но часто и сам Ворон, как и другие трикстеры (Богомол, Паук), остается в дураках. Его обманывает лиса, над ним потешаются мыши.

На первый взгляд в чередовании удач и неудач в проделках Ворона нет никакой определенности: трудно предсказать, когда он выйдет победителем и когда будет повержен и наказан. Но, внимательно изучив палеоазиатский материал, Е. М. Мелетинский заметил известную закономерность: «Удаются трюки Ворона, имеющие характер шаманских действий и направленные на основные шаманские цели (лечение, усмирение непогоды, ритуальное привлечение охотничьей добычи, даже вопреки проявленной в последнем случае жадности). Трюки, которые по своей природе как бы пародируют серьезные шаманские действия, имеют шутовской характер, связанный с использованием материально-низменной и анатомически низкой сферы (анально-половая область, нечистоты), обычно не удаются, как и трюки, ведущие к нарушению природных и социальных норм» [Мелетинский, 1979, с. 47]. Трюки удаются Ворону также в тех случаях, когда они направлены против чужих, и проваливаются, если обращены против своей семейной общины. К. Леви-Строс видит причины двойственности характера и поведения трикстера в его медиативной функции, обусловленной самой сущностью мифологии, которая примиряет антиномии человеческого существования [Леви-Строс, 1970, с. 162] (подробнее мы говорим об этом дальше). Таким образом, эта двойственность как бы задана изначально: то трикстер смеется над другими, то смешон сам.

Именно отсюда, с мифологии о культурных героях зооантро-

поморфной природы, вбирающих в себя трикстерские черты, берет начало та универсально-комическая традиция, которая найдет себя не только в животном эпосе и вне которой нельзя понять и современную сказку о животных. «Насмешка в рассказах о трикстерах достаточно универсальна, она беспощадна к жертвам, одураченным трикстером, и к самому трикстеру, когда он попадает впросак. Она обращена и на шаманский спиритуализм, и на низменную невоздержанность самого трикстера, и на его попытки изменить естество, нарушить первобытнообщинную мораль, т. е. на проявление его антисоциальности. Этот универсальный комизм сродни той карнавальности, которая проявлялась и в элементах самопародии, имевшихся в ритуалах австралийцев, римских сатурналиях, средневековых „праздниках дураков" с опрокидыванием иерархического порядка, шутовским воспроизведением церковной службы и т. д.» [Мелетинский, 1972, с. 179]. Можно, наконец, считать, что вне этой универсально-комической традиции вообще невозможно формирование жанра классической животной сказки.

Набор героев тотемических мифов и генетически с ними связанных мифов о зооморфных культурных героях поразителен. Он опровергает бытующие еще представления о том, что тотемически мыслящий человек искал себе в животном и растительном мире союзников и заступников. Набор этот, кроме того, ставит под сомнение и другое вульгаризованное представление о прямой, непосредственной связи «древнего баснословия» с жизненной практикой первобытных охотников. Мы еще раз убеждаемся, что это была связь идеологическая прежде всего, а не утилитарная: ни Ворон, ни тем более Богомол не были предметом охоты и никакой роли в охотничьей практике не играли [25].

Совсем мало оснований объяснять выбор героя животной сказки или мифа моральными соображениями: героем сказки становилось будто бы то или иное животное, потому что в его поведении первобытные охотники видели отражение определенных человеческих качеств. Анализируя эвенкийскую сказку о дятле, лисице и росомахе, А. Ф. Анисимов замечает: «Росомаха из-за своей неповоротливости встречает много трудностей в жизни, и прежде всего при добывании пищи; она часто попадает в затруднительное положение и в силу этого неприхотлива в еде, доверчива и недальновидна, легко мирится с лишениями и способна подолгу голодать. Эта реальная, сотни раз наблюдавшаяся на охоте росомаха нашла обобщенное выражение в образах недальновидных героев сказки» [Анисимов, 1966, с. 52—53] [26].

Допустим, что растяпы старик и старуха напомнили эвенкам росомах с характерными чертами их поведения. Но кого в таком случае напомнил им дятел, выручающий росомах? И о ка-

ком объективном содержании и моральных основаниях можно говорить в африканских сказках и мифах о пауке или богомоле? В каждой сказке в той или иной мере отражается объективная реальность, но это никак не объясняет, почему даже в исходных ситуациях сказки избирают разных героев, совсем мало подходящих для предназначенных им художественных ролей.

Вопрос о причинах выбора того или иного животного в качестве мифологического героя сложен и пока далек от разрешения. (То же можно сказать и о героях сказок о животных. В самом деле, почему в животном эпосе развитых народов предпочтение отдается шакалу, лисе, зайцу — животным вовсе не главным в жизни этих народов?) К. Леви-Строс так объясняет, почему у палеоазиатов таким героем стал Ворон, а у североамериканских индейцев — Койот. Мифология имеет дело с медиацией, смягчает антиномии, открывающиеся в человеческом существовании. Одна из важнейших — антиномия жизни и смерти. Ворон и есть смягчение этой и связанных с нею антиномий. Он ест падаль — и это компромисс между травоядными и хищными (метафора жизни и смерти). Ворон хтоничен: он копается в земле и связан с «царством мертвых». Но это птица, и, стало быть, Ворон связывает небо и землю. Он не улетает зимой с другими птицами и, следовательно, является посредником между летом и зимой. Указывает Леви-Строс и на связь Ворона с антиномией сухого и влажного. Эти наблюдения французский исследователь распространяет на Койота, роль которого в мифологии подобна роли Ворона. Наконец, и двойственное положение Ворона и Койота — творец и трикстер, хитрец и дурак — также объясняется их медиальной ролью [Леви-Строс, 1970, с. 161—163; Мелетинский, 1979, с. 197—199].

Но если трудно определить общеидеологические причины выбора того или иного животного в «тотемические вожди», то несомненно другое: уже в архаических мифах определяется одна из эстетических доминант будущей животной сказки — предпочтение животного невзрачного, «низкого». Можно говорить об эстетике «низкого героя» не только по отношению к волшебной сказке (а выбор этого героя, пробирающегося «из грязи да в князи», имеет, по-видимому, не только социальные основания, хорошо показанные Е. М. Мелетинским [Мелетинский, 1958], но и психологические). Подобные законы действуют и в сказке животной, хотя ее герои не знают того чудесного перерождения, которое происходит с героем волшебной сказки. Здесь сильные и большие животные, независимо от того, хищники они или нет, не выходят обычно победителями. Их одолевают невзрачные и немощные герои-трикстеры — заяц или черепаха, а порою даже не звери и не птицы, а ничтожные насекомые — богомол или паук.

Таким образом, в тотемических мифах уже содержатся важ-

нейшие свойства животной сказки: связь человеческого и животного общежитий, универсальный комизм, предпочтение «низкого» героя. Но, понятно, социальные функции тотемических мифов иные, чем у животной сказки. Впрочем, функциям мифологии посвящена обширная литература, и нет необходимости еще раз подробно о них говорить. Напомним лишь вкратце, что мифы неотделимы от социальных институтов первобытного общества, что тотемическая мифология имела глобальное значение, что рецитация мифов имела как предельно широкие цели (установление связи настоящего с прошлым и поддержание природно-социального порядка), так и более узкие, практические (размножение тотемных животных).

Обратимся к основным структурно-содержательным признакам архаического мифа. Современная наука о мифах часто подчеркивает, что миф — это система мировосприятия, а не собрание занимательных рассказов. Насколько в таком случае правомерно ставить вопрос о структурно-содержательных признаках мифа? Ведь миф, как замечает И. М. Дьяконов, — «это осмысление мира и эмоциональное вживание в его явления, но никоим образом не жанр словесности. Миф — это факт мироощущения, которому можно придать разную форму — песни, действа, сказки, повести, запевки» [Мифологии, с. 17] [27]. Но поскольку миф выражается в словесной форме, можно говорить о принципах ее организации: любое содержание так или иначе должно быть выражено. При этом мы ограничиваемся собственной целью — исследованием животного эпоса, рождающегося в недрах мифологии.

Взгляд на мифологию с точки зрения фольклористической позволяет выделить в ней такие «жанры», которые условно мы называем животным эпосом. Ранняя форма животного эпоса — мифологический рассказ, уже имеющий определенную «поэтику», обусловленную, конечно, не художественной конвенцией, а непосредственно системой представлений о мире. Специфика мифологического рассказа хорошо раскрыта Е. М. Мелетинским: «Мифические представления о космосе, социально-родовых отношениях, обычаях, обрядах, формах поведения и т. п., как правило, передаются в виде рассказа о происхождении тех или иных элементов природы, культуры, об установлении обрядов и обычаев. Иными словами, первобытный миф принципиально этиологичен и принципиально повествователен» [Мелетинский, 1970, с. 140].

В основе поэтики сюжетов тотемических мифов лежат превращения, что обусловлено самой природой мифологического мышления. «Универсальная аниматизация и представление об однородности части и целого, биологического и космического, природы и общества, макрокосма и микрокосма, а также тотемически двойственная зооморфно-антропоморфная интерпрета-

ция природы „персонажей" составляет основу для „поэтики" бесконечных делений (антропоморфизация и атомизация частей), превращений, перемещений, всеобщих брачных, в сущности — социальных, связей между природными объектами» [Мелетинский, 1975, с. 136].

Универсальные метаморфозы особенно характерны для наиболее архаического пласта мифологии, именно мифов тотемических. Снова обратимся к авторитетным суждениям Е. М. Мелетинского: «Наиболее экстенсивным формам хозяйства и архаическому типу мышления соответствуют представления о происхождении как спонтанных превращениях, пространственных перемещениях, похищении у первоначальных хранителей. Австралийские тотемные предки, совершив свой маршрут и „утомившись", спонтанно превращаются в скалы, холмы, деревья и животных; группы камней остаются простым следом их стоянки и т. п. Жертвы преследования, а иногда и преследователи в различных мифологиях превращаются в холмы, ручьи, убегают на небо, где превращаются в небесные светила» [Мелетинский, 1976, с. 194].

Что касается законов стилистического оформления архаического мифа, то они не заданы четко — потому прежде всего, что миф не является художественным произведением как таковым. Да и сама специфика содержания — метаморфозы происходят вдруг, неожиданно — делает повествование тоже «спонтанным», не подчиняющимся строго каким-либо стилистическим законам [28]. Аморфность повествовательной структуры архаического мифа объясняется и тем, что мотивы не заняли в повествовании ведущего места, не организуют его. Повествовательный мотив — это уже в известной степени абстракция, обобщение однородных жизненных ситуаций, тогда как архаические мифы стоят еще на ступени элементарной, первичной классификации явлений мира. «Первоначальными „кирпичиками" мифологических символических классификаций являются не мотивы, а отношения в виде элементарных семантических оппозиций, в первую очередь соответствующих простейшей пространственной и чувственной ориентации человека... которые затем „объективируются" и дополняются простейшими соотношениями в космическом пространственно-временном континууме...» [Мелетинский, 1976, с. 230].

Но какими бы аморфными и «пралогичными» ни казались мифы первобытных охотников и собирателей, определенная структура в них уже намечается. Тотемные предки ведут себя так же, как и создатели мифов о них: они странствуют. Все, что с ними происходит, происходит в пути. Это первобытный «эпос больших дорог», где зооантропоморфные герои вступают в контакты с другими «людьми». Контакты эти сопровождаются соперничеством, в котором победа обеспечена более хитро-

му (а в наиболее архаическом фольклорном пласте, австралийском, — просто драками). Непрерывные странствования и непреднамеренные встречи, сопровождаемые проделками, возводятся в композиционный закон повествования. Архаическая структура «путешествия», когда все происходит во время случайной встречи, прочно закрепляется в повествовании и наследуется современной животной сказкой» («Шел койот», «Бежала лиса» — типичные «зачины» сказок о животных).

Странствия предков, ставшие композиционным стержнем архаических мифов, осложняются впоследствии новыми композиционными структурами. В мифах о культурных героях и демиургах одним из основных становится мотив добывания, который, по определению Е. М. Мелетинского, имеет серьезную повествовательную перспективу. «„Добывание"... становится ядром некоего архесюжета — семантико-нарративного комплекса, чрезвычайно характерного для мифов о культурных героях (добытчиках по преимуществу), и шире — для различных жанровых разновидностей фольклорного нарратива» [Мелетинский, 1979, с. 149]. Но еще более перспективен для развития будущей животной сказки другой предикат мифов о творении — «выманивание», которое осуществляется с помощью обманных трюков. Именно на выманивании построены проделки многих трикстеров. Наконец, в мифах, где культурные герои выступают в роли трикстеров, определяется еще одно из повествовательных звеньев, охотно используемых сказкой о животных, — подвох.

В архаических мифах определяются не только композиционные, но и элементарные стилистические структуры. Хотя, как мы говорили, миф не подчиняется строгим стилистическим законам, они все же намечаются. С одной стороны, миф лишен жесткой стилистической структуры — как всякая достоверная проза, в которой собственно формально-эстетизирующий момент ослаблен. С другой стороны, дистанциированность происходящего в мифе и особая важность повествуемого уже предполагают некоторые принципы оформления. Миф в какой-то мере театрален, так как требует особых условий для исполнения, а это уже своего рода «эстетические условия». Поэтому в мифах появляются повествовательные формулы: инициальные (с указанием, где живут персонажи) и финальные, сообщающие о превращениях действующих лиц в животных, рыб и птиц, о появившихся вследствие этого их признаках и обычаях. Менее развиты медиальные формулы [Джекобс, гл. 17].

Мифы о тотемных предках и зооморфных культурных героях мало напоминают современную сказку о животных. Но отсюда, от этого повествовательного материала лежит дорога к животному эпосу цивилизованных народов, это основной его источник. Какие же изменения претерпевает архаический миф, чтобы стать сказкой?

Одно из основных условий превращения мифа в сказку — это потеря мифом его священного содержания, т. е. его десакрализация. Так или иначе содержание мифа делается известным непосвященным. Но в передаче непосвященных миф утрачивает свои основные функции — он рассказывается прежде всего для развлечения. Ослабевает вера в достоверность повествования.

Границы между мифом сакральным и десакрализованным неотчетливы, и назвать десакрализованный миф сказкой еще нельзя: здесь сохраняются многие черты мифа серьезного. «Но при всех условиях деритуализация, десакрализация, ослабление строгой веры в истинность мифических „событий", развитие сознательной выдумки, потеря этнографической конкретности, замена мифических героев обыкновенными людьми, мифического времени сказочно-неопределенным, ослабление или потеря этиологизма, перенесение внимания с коллективных судеб на индивидуальные — все это моменты, ступеньки процесса трансформации мифа в сказку» [Мелетинский, 1970, с. 142; 1976, с. 264].

Названные Е. М. Мелетинским ступеньки трансформации мифа в сказку хорошо прослеживаются в австралийских мифах мункан. Мотив странствий здесь заметно ослаблен, и на первый план выдвинулась семейная жизнь тотемных предков, аналогичная жизни самих аборигенов, — с поисками пищи, трудом и отдыхом, рождением детей и бытовыми конфликтами: драками, изнасилованиями, супружескими изменами [Макконнел, № 13 — о насилии ястреба Конгконга над девушкой, за что он был убит, № 15 — о чибисе и трясогузке, ставшем любовником жены чибиса, и др.].

Еще более разительные изменения происходят в мифах, совершенно потерявших сакральный характер. Это хорошо показывают тексты, записанные В. Кудиновым от информантов, оторвавшихся от своей среды и принадлежащих уже европейской культуре. Мифы о «временах сновидения» превратились в интересные рассказы о семейных распрях и супружеских изменах, хотя и сохранили этиологию. Ссора двух друзей приводит к тому, что один из них, предпочитавший ночевать в укрытии, превращается в вомбата, а другой, любивший спать на воле,— в кенгуру. Преследование ящерицы орлом — следствие супружеской измены и мести ревнивого охотника своему приятелю [Кудинов, с. 19, 23]. Ссоры из-за женщин становятся причиной многих превращений, получающих моралистические оценки в десакрализованных австралийских мифах. Не менее часто превращения происходят из-за семейных распрей, а то и просто в ссоре из-за еды [Кудинов, с. 28, 57, 96, 97].

И все же десакрализация мифов о зооморфных предках и устроителях — именно условие, а не сам путь формирования жи-

вотного эпоса. Утверждение «семейной» тематики и интерес к личной судьбе ведут скорее к волшебной сказке, чем к животной. Вообще же мифы о зооморфном культурном герое содержат материал, перспективный для многих жанров в последующем фольклорном развитии. Здесь и мифологические сказки, близкие волшебным, и протогероические сказки, и те, что можно уже считать сказками о животных. Так, в Вороньем цикле у коряков Ворон Куйкынняку путешествует по нескольким слоям земли, попадая все ниже и ниже — к китовому, моржовому, лахтачьему народам. Люди лахтачьего народа провожают его домой и получают за это дочь Ворона Тинианавут. Здесь налицо мотивы волшебной сказки. А сказка о Вороне и его старшем сыне Эмэмкуте похожа на богатырскую: сначала сын, а затем отец сражается со злым богатырем. И тут же, рядом, сказки, которые можно квалифицировать как животные, хотя их относительно мало и они не определяют специфику цикла. В таких мифологических животных сказках преобладает трикстерское начало (см. корякские сказки [Козлов; Меновщиков, 1974]). Но и они едва лишь намечаются как жанр, поскольку трикстерские проделки имеют мифологический характер. Л. В. Беликов говорит о неопределенности жанровых признаков таких «сказок» (хотя и считает возможным уже пользоваться термином «сказки о животных» по отношению к этому пестрому, синкретичному материалу): «Разнообразие содержания приближает сказки о животных к другим жанрам фольклора: к космогоническим преданиям, волшебным сказкам, героическим сказаниям. Отдельные элементы этих жанров можно обнаружить в ряде чукотских, корякских, эскимосских сказок о животных» [Беликов, с. 119].

Даже в том материале, который можно отнести к типологически наиболее древнему животному эпосу, соседствуют весьма разнохарактерные мифологические сказки. Вот три такие австралийские «сказки» о Диневане-эму. Одна из них — это собственно миф, единственной целью которого является этиология («Как было создано солнце»). В другой речь идет о межфратриальном соперничестве эму и дрофы, причем сначала дрофа, а потом эму добиваются успеха с помощью коварства. Заключается эта «сказка» типичной для мифа этиологической концовкой («Диневан-эму и Гумбл-Габбон-дрофа»). В третьей этиология исчезла, а на первый план выступили проделки Диневана, который, впрочем, отмщен Ван-воронами («Диневан-эму и Ван-вороны») [Лангло-Паркер].

Таким образом, проделка, трюкачество — вот необходимое ядро будущей животной сказки. Если оно отсутствует, то десакрализованный миф о зооморфном культурном герое порождает иные фольклорные жанры. Не является определяющим моментом и семейная тематика: сказки с нею могут быть животными,

но могут ими и не быть. То же можно сказать о тематике не столько семейной, сколько общеродовой: важное место в мифах занимают темы межродовых стычек, фратриальной борьбы, борьбы за источники и пропитание.

Животные действуют в таких мифах не как отдельные особи, а как члены родовых коллективов. Как это вообще свойственно мифу, мир животных и мир людей взаимопроницаемы. Не случайно герои мифологических рассказов этого типа не только похожи на людей, но и называются все время людьми. Поступки каждого такого «человека-животного» обсуждаются родом, а в случае несчастья либо какого-нибудь испытания за него вступается весь родовой коллектив. Старики-обезьяны обсуждают, отдавать ли за леопарда замуж свою девушку-обезьяну. Когда леопард нарушает обычай (не платит выкупа), старик-отец обращается к своему дяде-павиану, за честь оскорбленного отца вступается юноша-павиан, весь род леопардов разбит и обращен в бегство [Коль-Ларсен, 1962] [29].

В мифологизированных родовых преданиях также вырисовываются отдельные ситуации, которые можно бы назвать эмбрионами животной сказки: ведь родовая и межродовая борьба осмысляется «зооморфно». Она представляется соперничеством животных между собой, в котором превосходство чаще всего достигается с помощью обмана и хитрости. Трикстерское начало и есть то общее, что роднит «фратриальные» мифы и животную сказку. И в этом случае, следовательно, лишь те мифологические родовые предания о зооморфных предках могут стать животными сказками, в которых в центре повествования оказывается проделка, трюк.

Приведенный материал все более и более убеждает нас, что почвой для развития животной сказки были не мифы «вообще», не какая-нибудь универсальная мифология, «солярная» или «облачная» [30], и не все мифы о тотемных первопредках, демиургах и культурных героях, а определенная их категория — мифы трикстерского содержания. В основе животной сказки лежит соперничество двух персонажей, разрешаемое проделкой. В архаической мифологии это соперничество обусловлено самой социальной организацией, именно организацией дуальной, которая, по авторитетному заявлению А. М. Золотарева, «определяла первоначально весь порядок и строй жизни: экономическую организацию, организацию племенной власти, брачные нормы, поведение людей, порядок исполнения религиозных обрядов и церемоний» [Золотарев, с. 289] [31].

Тема дружбы-вражды двух животных-тотемов хорошо известна архаической мифологии. Она обыкновенна уже в австралийском (и вообще океанийском) фольклоре. Черный змей, пугая игуану заговором, заставляет ее отдать мешок с ядом и проглатывает этот мешок. Этим объясняется не только вражда

змей и игуан, но и то, почему род игуаны знает противоядие от укусов ядовитых змей [Лангло-Паркер, с. 60]. В мифе, записанном у папуасов Новой Британии, маленькая злая птичка забирается во время дождя под крыло к доброму казуару и, воспользовавшись оказанным доверием, крепко пришивает казуару крылья [Океания, № 46].

Австралийский и меланезийский мифы рисуют, как видим, очень простую ситуацию, где за животными стоят человеческие коллективы, где они слиты. В том и другом мифе заложены потенции превращения в животную сказку: победа достигается ценой хитрости или коварства.

Приведенные мифы одномоментны: рассказ ведется об одной проделке. Но они могут составлять и цепочку — как в австралийском мифе о дрофе и эму. Дрофа Гумбл-Габбон завидует высокому полету Диневана-эму. Решив покончить с превосходством эму, она делает вид, что у нее нет крыльев, и говорит Диневану, что за это редкое качество ее непременно изберут вождем птиц. Эму вместе с мужем обрезают крылья, и дрофа смеется над ними. За этой проделкой следует другая, ответная. Эму прячет своих маленьких птенцов в кусты, оставив на виду лишь двух. Затем она говорит дрофе, что у той птенцы никогда не вырастут такими большими, как у эму, потому что их слишком много. Завистница дрофа тоже оставляет себе только двух птенцов, убивая остальных. Эму торжествует.

Дело не только в том, что сюжет этой мифологической сказки строится по тому же принципу, что и классическая животная сказка о соперничестве. Обращает на себя внимание двухходовая комбинация «действие — контрдействие» [32]. Заметим далее, что «сказки» эти не соответствуют распространенной древней композиционной схеме мифа — странствия тотемных предков. Но четко удерживается другой структурный признак — этиология. Заканчивается «сказка» так: «С тех пор Диневан-эму не имеет крыльев, а Гумбл-Габбон-дрофа каждый сезон кладет только два яйца» (Лангло-Паркер, с. 31]. Происхождение признаков животных стало результатом вражды двух животных-предков [33].

Мотивы фратриального соперничества тесно связаны с деятельностью первопредков-демиургов и трикстеров, так как зачастую им и приписывается создание дуальной организации. Поэтому вокруг знаменитых архаических трикстеров возникают циклы сюжетов о проделках. У калифорнийских индейцев это цикл мифов о лисе и койоте. Лиса — «положительный» культурный герой, а койот — трикстер-неудачник, все портящий. Семантически содержательно сопоставление Ворона с другими существами (зайцем, волком, птицами), и это позволило Е. М. Мелетинскому предположить, что мифы о Вороне — культурном герое разрабатывались представителями соответствующих фрат-

рий и родов [Мелетинский, 1979, с. 196]. Соперничество двух животных, из которых одно, глупое, неудачно подражает другому, проделка хитрого над ограниченным, насмешки одного над другим — темы эти, постоянно звучащие в мифах о фратриальной вражде, прочно входят затем в животный эпос и практически формируют его.

Итак, в мифах о тотемных предках, где ведется повествование о фратриальном соперничестве, уже определяются многие ситуации и свойства животной сказки. В числе этих свойств присутствует несомненно и потенция моральной оценки — при всем своеобразии моральных критериев, о чем у нас уже шла речь. Вообще миф чреват моралистическим смыслом. Еще раз вспомним о проницательной оценке мифологии Е. М. Мелетинским: «Превращение хаоса в космос составляет основной смысл мифологии, причем космос с самого начала включает ценностный, этический аспект» [Мелетинский, 1976, с. 169]. Кроме этого как бы изначально в мифе заложенного этического содержания возможность моральных оценок предопределяется композиционной структурой мифа: он строится обычно на бинарных оппозициях, предполагающих моралистическое истолкование: ум — глупость, хороший — плохой и т. п. Поэтому так естественны намеченные в мифах контрастные пары моральных качеств, моральные антитезы: коварство — доверчивость (папуасский миф о птичке и казуаре), зависть — простодушие («сказка» об эму и дрофе) [34]. Но говорить о какой-либо «характерологии» по отношению к мифам явно преждевременно и вообще едва ли правомерно. Характер трикстера, как нам еще не раз предстоит убедиться, принципиально непостоянен. В архаических же мифах характеры едва намечены [35]. Тем более тщетно было бы искать в мифах прямые назидания и моральные формулировки [36]. Достаточно того, что побеждает более хитрый, пройдоха, ловкач. Это вовсе не значит, что первобытный человек по сравнению с представителем современной цивилизации более жесток и коварен, и попытки воссоздания морального кодекса племени на основании принадлежащих ему мифов и сказок о животных — попытки заведомо некорректные [37]. Не менее своеобразна «мораль» сказок цивилизованных народов, где победа также остается за хитрецом. Мораль мифа или сказки и мораль обыденная — две разные морали, и об этом мы еще будем говорить.

Конечно, от мифа с его «невыявленной» моралью еще очень далеко до басни и аполога. Но сказка о животных этот путь способна пройти. Мораль не явится чуждым привнесением: она заложена в природе повествования о животных и прощупывается уже на стадии мифа.

Тема межродовой и фратриальной борьбы многое предопределяет в дальнейшем развитии сказок о животных. Но сама по

себе она еще не была центром, вокруг которого формировался животный эпос. Необходимым условием для его становления была циклизация различного по содержанию повествовательного материала вокруг зооморфных предков, культурных героев. Проделки животного-трикстера стали предметом многочисленных мифов, из которых и составляется основной сюжетный фонд сказок о животных. «Наряду с пародийным переосмыслением старых мифических сюжетов возникает или прикрепляется к образу трикстера множество новых, чисто анекдотических. Если трикстер сохраняет свою полузооморфность, как это большей частью происходит, анекдоты о нем приближаются к типу сказок о животных» [Мелетинский, 1972, с. 178—179].

С забвением тотемических верований, с полной десакрализацией архаических мифов тотемный предок, а затем и зооморфный культурный герой превращается в героя животной сказки. При этом, как показывает история фольклора, роль демиурга передается герою с человеческим обликом (в конце концов богу), а зооморфный герой уходит в формирующуюся животную сказку. Вокруг него циклизуются трикстерские сюжеты о проделках. «Снижение» зооморфного предка достигается вовсе не путем осмеяния прежнего предмета обожания. Смешного уже достаточно и в тотемических мифах, и особенно в трикстерских проделках демиурга. Снижение прежнего «кумира» в том, что бывший культурный герой остается вне пантеона. Единственная его сфера теперь быт, жизнь, в которой он должен найти себе новое место — увы, не столь почетное, как прежде. Изучая палеоазиатский материал, Е. М. Мелетинский пришел к заключению: «Общие тенденции развития образа Ворона, в особенности трансформация Ворона — творца и культурного героя — в анекдотического плута и обжору — совпадают в мифах северо-восточных палеоазиатов и северо-западных индейцев. Более того, они совпадают с развитием мифов о других культурных героях-трикстерах (Норке, Зайце-Манабозо, Пауке-Иктоми, Старике, Койоте) в Северной Америке, особенно в ее западной части» [Мелетинский, 1975, с. 97]. Видимо, это можно считать закономерностью раннего развития животного эпоса в целом.

Подведем некоторые итоги. Генетически животный эпос восходит к эпохе тотемизма, когда появляются мифы о тотемных предках зооморфной природы. Действие в них отнесено к временам творения мира, так что тотемные предки — это прежде всего первопредки, культурные герои и демиурги. Здесь господствует представление о нерасчлененности животного и человеческого общежитий, удерживаемое впоследствии животной сказкой.

Постепенно тотемические предки приобретают определенность, становятся собственно героями, причем это герои «низкие», добивающиеся победы преимущественно за счет хитрости.

Так вырисовывается одна из основных черт эстетики народной сказки: предпочтение героя «скромного», внешне ничем не выдающегося, «низкого» — черта, придающая сказке специфически «демократическое» звучание. Вместе с тем в мифологии крепнет трикстерское начало, появляется универсальный комизм, которому суждено сыграть впоследствии решающую роль в процессе формирования из тотемного мифа классической животной сказки. Достаточно определенно выглядят и композиционные особенности будущей животной сказки: мотив странствия как рамка повествования, проделка трикстера как центральный его момент (или цепь проделок, ведущая к созданию цикла сказок о хитреце).

Основным условием формирования сказки является потеря мифом священного значения — десакрализация. Сюжетной основой животной сказки стали мифы о фратриальной и межродовой борьбе. Но центром формирования животной сказки оказывается все же трикстер, вокруг которого циклизуется повествовательный материал, составляющий основу позднейших жанров — волшебной сказки, отчасти героического эпоса и сказки о животных. Развитие «высокого» представления о культурном герое, происходящее уже в позднеродовом обществе, в эпоху зрелого патриархата, отодвигает анекдоты о его прежних проделках в область «трикстериады», из которой и рождается большинство сюжетов животного эпоса.

3. Поиски контакта двух миров: мифы-былички

Твердо веря в свое родство с животными, первобытный человек, однако, далеко не все рассказы на эту тему связывал с мифическими временами творения. Существовали бытовые рассказы, героем которых был не тотемный предок и не культурный герой, а обыкновенный человек, рядовой член первобытного коллектива. Он вступает в родственные связи с животным (брачные по преимуществу) и извлекает из этого практическую пользу.

Для обозначения рассказов такого рода можно воспользоваться предложенным Е. М. Мелетинским термином «миф-былička» [Мелетинский, 1958, с. 11; Мелетинский, 1960]. Однако содержание мифов-быличек мы не будем ограничивать контактами безличного «одного человека» с духами, как это делается у Е. М. Мелетинского. Сюда же, несомненно, относится и тематика мифов-быличек, толкующих о контактах человека с животным: брачные связи между ними, благополучие человека, исходящее от его связи с животным (как брачной, так и не имеющей отношения к браку), и, что встречается значительно реже, наказание человека за нарушение норм поведения по отношению к животному.

Тематика эта заслуживает особого внимания, так как из сюжетов, ей посвященных, наши фольклористы нередко выводят современную животную сказку: ведь практические интересы первобытного охотника выражены здесь довольно четко. О несостоятельности охотничьей теории происхождения животного эпоса мы уже говорили и стремились показать, что с охотничьей практикой ранние формы животного эпоса не связаны. Но, видимо, известную роль в становлении животного эпоса охотничьи мифы-былички все же сыграли. Поэтому имеет смысл внимательнее приглядеться к мифологическим рассказам о контактах человека с животным.

«Брачная» тема постоянно появляется в мифах о зооморфных предках. Но здесь она тяготеет не к мифам-быличкам (т. е. бытовым рассказам), а к анекдотам трикстерского цикла. Так, в палеоазиатских мифах о Вороне любое животное, любой предмет могут оказаться мужем или женой Ворона или детей его: кит, горностай, лиса, мышь, облако, раковина, черемша, медведь, чайка — кто или что угодно. Как показывает Е. М. Мелетинский, предпочтительные браки связаны с морской охотой и вообще с добыванием пищи, негативные же с хозяйственной деятельностью не связаны [Мелетинский, 1975, с. 127—129]. Брачная тема имеет, таким образом, хозяйственное значение: брак зооморфного культурного героя с животным — один из способов воздействия на природу. Это, однако, еще не мифы-былички: ведь демиург — это не «один человек», не рядовой член племени.

Мифы о браке человека с животным восходят к тотемическим представлениям. Первоначально брак человека с животным воспринимается, по-видимому, как неизбежное следствие реинкарнации — вечного воплощения тотемных предков в потомстве. Брачный контакт в таком случае был не одномоментным, а постоянно повторяющимся. На связь мифов о браках людей и животных с верой в инкарнацию тотемных предков указывает С. А. Токарев: «Местами это поверье превращается в фольклорный мотив о похищении женщины (девушки) каким-нибудь зверем, о ее сожительстве с ним и пр. Несмотря на сказочность подобных сюжетов, они, видимо, исторически связаны с древней верой в тотемическую инкарнацию» [Токарев, 1964, с. 70].

Вера в реинкарнацию тотемных предков не была «чистой»: мифы о браке человека с животным имели практическую подкладку. Но, по всей вероятности, «хозяйский» взгляд на брак человека с животным нельзя считать ни самым ранним в мифах такого рода, ни, главное, основным. Как мы убедились, зрелый тотемизм далеко не всегда пронизан узкоутилитарными целями. Практический взгляд на вещи должен был установиться позднее, когда человек стал отделять себя от природы, т. е.

уже в пору разложения первобытной общины. Только тогда и мог оформиться принцип do ut des — охотничьего «джентльменского соглашения» со зверем. В это время классический тотемизм уступает место промысловому культу. Как утверждает С. А. Токарев, «на средней и высшей ступенях дикости промыслового культа не существует как особой формы религии, потому что элементы этого культа поглощены другой, господствующей на этой стадии формой религии — тотемизмом» [Токарев, 1964, с. 241—242]. Следовательно, и мифы, рассматриваемые сейчас нами, следует считать более поздними, возникавшими уже в эпоху распада тотемизма, когда только и могла появиться мысль о том, что связи с растительным и животным миром можно использовать практически.

По сравнению с тотемическими мифами мифы-былички о контактах человека с животными выглядят, стало быть, более утилитарными, поскольку в них подчеркивается хозяйственное значение этих контактов. Поэтому некоторые такие мифы находят соответствие в промысловых обрядах (особенно в сибирском «медвежьем празднике»). Это вовсе не значит, что из промыслового культа можно выводить мифологию вообще, конструировать своего рода «архемиф» об умирающем и воскресающем звере, из которого в дальнейшем развивается знаменитый миф об умирающем и воскресающем боге [Богораз, 1926]. Еще раз заметим: утилитарность мифа-былички — не изначальный атрибут мифологии, а сам промысловый культ моложе тотемизма как раннеродовой идеологии.

Не стоит к тому же преувеличивать практицизм мифов-былинек. Эвенкийский миф о браке девушки с медведем, гибели медведя от руки брата жены и прощальном его наказе связан с «медвежьим праздником» [Соколова, с. 64]. Несомненную пользу людям приносит и брак женщины с китом: рожденный ею кит долгое время приводит к берегу других китов, и людское племя забывает о том, что такое голод [Воскобойников, Меновщиков, 1959, с. 529]. Однако далеко не всегда в мифах-былинках подчеркивается хозяйственное значение брачных связей человека с животным. Речь идет о случае, вызывающем удивление, но не сказывающемся на благополучии людей. Один из популярнейших сюжетов в фольклоре народов Сибири и Крайнего Севера — о том, как женщина похищена медведем или как охотник женился на медведице. Далее их судьба складывается по-разному. Или женщина сама превращается в медведицу, и ее узнают потом лишь по кольцу на лапе. Или она благополучно возвращается к людям, но сын, прижитый ею с медведем, дичает, не умеет делать человеческой работы и уходит обратно в лес. Или охотник вместе с сыном, родившимся от медведицы, возвращается к людям [Дыренкова, № 43—48; Воскобойников, Меновщиков. 1959, с. 462; Меновщиков, 1974, № 64]. Во всех

этих случаях практическая польза от брака человека с животным никак не акцентируется.

Контакты человека с животным не обязательно предполагают брачные связи между ними. Многие из мифов близки собственно быличкам — рассказам о необычайных встречах человека с нечистой силой, с той лишь разницей, что здесь человек встречается со зверем, ведущим себя необычно. Так, в палеоазиатском фольклоре немало быличек о том, как заблудившийся охотник зазимовал в медвежьей берлоге, пользуясь помощью ее хозяина. Мифы-быличкй о таких внебрачных контактах составляют единственную группу сюжетов, где эти контакты имеют непосредственный практический интерес для человека. Здесь, и только здесь можно видеть то, что В. П. Аникин назвал «взаимным родовым уважением», хотя, конечно, о противостоянии двух «родов» — животного и человеческого — и их взаимоуважении можно говорить лишь с очень большими натяжками.

Таких мифов немного. Животные обладают магическими способностями и легко превращаются в людей. Они награждают человека или помогают ему за то, что тот внимательно к животному отнесся. Охотнику снится, как один человек просит спасти его народ от кабана. Проснувшись, охотник увидел в тайге следы тигра и пришел по ним к горе, на которой стоял кабан. Под горой валялось множество убитых тигров. Охотник убивает кабана, делит его мясо с тигром и с тех пор не знает горя (нанайская сказка). Мальчик спасает застрявшего на дереве тигра — и все его ловушки полны соболями (ульчская сказка) [Воскобойников, Меновщиков, 1959, с. 305, 345; см. также: Меновщиков, 1974, № 11, 18, 20].

Приведенные примеры мифов-быличек можно связать с нагуализмом — верой в духов-покровителей, своего рода «индивидуальным тотемизмом», расцветающим во время распада первобытнообщинного строя. Нагуаль в облике животного помогает человеку. Такая вера особенно широко была распространена среди североамериканских индейцев. В. Я. Пропп приводит пример мифа, связанного с нагуализмом. Один охотник пошел в горы охотиться на диких коз. Там он встретил черного медведя, взявшего этого человека в свой дом и научившего его ловить лососей и строить лодки. Когда человек вернулся через два года домой, медведь по-прежнему помогал своему другу [Пропп, 1946, с. 169]. В бразильских мифах-быличках юноша женится на самке тапира и узнает многое о том, что растет в лесу, а девушка стала женой ягуара, который может научить охотиться на зверей. Но люди не захотели воспользоваться их помощью и потеряли возможность облегчить себе жизнь [Бальдус, с. 139, 143].

Отчетливо прослеживаются представления о необходимости

связей между людьми и животными в родовых преданиях. Родовые предки-животные помогают сородичам. Так, орочский род Ёминка благоденствовал: звери сами шли к людям, потому что однажды у Ёминков родился ребенок с лицом, как у тигра. Когда же эвенки посмеялись над этим ребенком, у них стали пропадать олени. Несомненно, что родовое предание имеет тотемический характер. Сомнительно, однако, другое: его древность. Скорее, возникновение этого сюжета связано с потребностью объяснить рождение необычного ребенка, к которому к тому же так неуважительно отнеслись соседи-эвенки [Аврорин, Лебедева, № 23, 25]. И если сюжет отражает архаические представления, то это вовсе не значит, что древен он сам.

Мифы-былички и родовые предания — создание тех же охотников и собирателей, что и мифы о временах творения. Но в стадиальном отношении, как уже говорилось, они моложе мифов о тотемных предках. Здесь человеческий и животный миры уже противопоставлены, и контакты между ними — это не естественное состояние вещей: их надо искать, их надо налаживать. Если речь и идет о «законе взаимного родового уважения», то потому лишь, что закон этот потерял силу и обязательность. Он постоянно нарушается и уходит из жизни. Мифология же стремится его не то чтобы сохранить и удержать, но по крайней мере доказать его полезность. Впрочем, поскольку «закон» этот уже потерял силу, то не вполне ясно, миф перед нами или уже сказка.

Так, в одной из африканских «сказок» девушка, выходя замуж и отправляясь в деревню мужа, просит дать ей с собою буйвола — родовой тотем. Родители долго отказываются: девушка не будет за ним надлежащим образом ухаживать — и все умрут вместе с ним. Девушка, однако, настояла на своем. Впоследствии муж убивает буйвола, и весь род жены умирает [Харузина, с. 60]. Вот оно, нарушение «закона взаимного родового уважения». Можно согласиться с проницательным анализом этой сказки, предложенным Е. С. Котляр: «Этот сюжет оформляется, очевидно, уже в эпоху распадения тотемических верований и представлений. В мифологической сказке, где таким тотемом является буйвол Матлангу-Ва-Либала, не только девушка, требующая отпустить с ней тотема (чтобы он помогал ей в хозяйстве), нарушает обычай, но и ее жених. Он выступает против установленных норм — отказывается от невест, выбранных его родителями, и сам находит себе жену; в нарушение обычая он сам относит брачный выкуп родителям своей невесты и т. д. Таким образом, сказки на этот сюжет как бы призваны укрепить установленные нормы общественного поведения, которые, по-видимому, перестали восприниматься как необходимые» [Котляр, 1975, с. 43].

Несмотря на то что миф-былинка может сохранять архаич-

ные структурные признаки, он теряет главное — свою сакральную достоверность. Так, в Микронезии рассказывают, как один человек подглядывал за дельфинами: спрятав хвосты, они превращались в девушек. Этот человек прячет хвост одной из девушек, и она становится его женой. Они живут несколько лет вместе, у них появляются дети. Но однажды жена находит свой хвост, превращается в дельфина и уплывает в море, наказывая детям не употреблять в пищу мясо дельфинов [Океания, № 114].

Миф этот мотивирует одно из установлений. Но в нем нет указания на особое мифическое время, и этого уже оказывается достаточно, чтобы он перешел в разряд быличек, т. е. мифологизированных рассказов о частных случаях. Здесь и само установление — табу на дельфинов — выглядит случайным.

Только на этой, поздней типологически стадии (неважно, что она намечается и может оформиться рядом со стадиями более ранними) могут появиться и мифы о том, как животное благодарит человека за оказанную услугу. Таков меланезийский рассказ об угре: мальчик кормит угря, превращающегося в юношу; за угрем гонятся мужчины и убивают его; мальчик оплакивает угря, и тот от слез мальчика оживает и превращается в человека; угорь советует мальчику перебраться на другой остров, потому что вскоре все люди этого острова погибнут от огромной волны [Океания, № 73].

Каковы же перспективы дальнейшего развития мифов-быличек о контактах человека и животного? Главным образом они порождают многие известнейшие мотивы волшебной сказки. Это мотивы чудесного рождения героя, чудесной жены, чудесного супруга, благодарного животного-помощника, прочно входящие в сказку. Далее, это группа сказок, по звучанию своему составляющих широкий диапазон — от бывальщины до волшебной сказки.

Наиболее популярная тема таких сказок-бывальщин — брак человека с животным, причем этот брак — не один из мотивов (как в сказке волшебной), а составляет основу сюжета. На одном полюсе находится современная бывальщина. Охотник становится мужем медведицы, но затем убегает от нее к людям. Медведица пытается догнать охотника и, когда ей это не удается, разрывает нажитого с охотником сына [Федеровский, I, с. 196; II, № 33]. Как в мифах, так и в современных бывальщинах не обязательно идет речь о браке человека с животным — это может быть просто какой-то необычный, поразительный случай, более или менее хронологически удаленный. В исландской бывальщине рассказывается о том, как в давние времена на острове Гримсей во всех домах одновременно погасли очаги. За огнем отправились по льду трое. Один из них был унесен на льдине в открытое море и оказался на ледяной горе, где

встретил медведицу, отпоившую его своим молоком. Затем медведица доставила его на Гримсей, где он отблагодарил ее: зарезал двух баранов и напоил парным молоком [Скандинавия, с. 288]. Эта бывальщина, безусловно, пользовалась доверием, и древняя тема контакта человека со зверем не трансформируется в сказку о животных.

На другом полюсе находятся сказки, близкие к волшебным, но несколько отличающиеся от них по структуре и, главное, не всегда имеющие традиционную счастливую развязку. Сюда относится известная в восточноевропейском фольклоре сказка о змее-муже (ужовой невесте, Ели — королеве ужей), где змей убит людьми — родственниками своей жены. Обезумевшая от горя женщина превращается в ель (или кукушку) — заметно эстетизированная концовка в Овидиевом духе [Алксните и др., с. 216; Карнаухова, № 59; Кретов, № 29; Федеровский, I, с. 178]. Подобный сюжет встречается и в других регионах, но обычно в форме бывальщины: происшедшее воспринимается как действительно случившееся, а убийство змея-мужа не вызывает особых последствий — ни эмоциональных, ни тем более этиологических [38]. Ни о каком превращении женщины обычно нет речи. С нею случилось нечто необычное, но масштаб его не таков, чтобы это вызвало далеко идущие последствия. Превращение женщины-страдалицы характерно для сказки, а не для былички. У негров джагга (Восточная Африка) змей помогает девушке: та накосила травы и не может ее увязать — лиана все время рвется. Змей предлагает свою помощь, обвиваясь вокруг вязанки. За это девушка должна стать его женой. Она прячет змея в дупло дерева, растущего возле ее дома, и каждый вечер приносит еду своему супругу, пока этого не замечает отец и не сжигает змея в дупле. Здесь, впрочем, девушка тоже не остается безучастной к смерти супруга: она плачет. Отец же объясняет свой поступок по-деловому: по крайней мере девушка будет съедать свой ужин сама [Гутманн, № 13].

В быличке индейцев кечуа девушка также страдает, когда ее муж-змей убит. Но затем она приходит в себя: дело в том, что змей казался ей прекрасным юношей, тогда как в действительности он был оборотнем-чаровником. После убийства змея жизнь девушки устраивается нормально: она выходит замуж за хорошего человека [Зиберт, IV, № 8].

Источник африканской, индейской и восточноевропейской сказки о браке девушки со змеем один — миф-быличка. Но звучат они по-разному. И вот почему. Сказка об ужовой невесте находится в сфере влияния волшебной сказки: в ее вариантах появляется обычно ситуация с завистливыми сестрами, и смерть змея-мужа — трагический финал, вызванный вмешательством завистниц. Если же рассказ о девушке и ее змее-муже воспринимается как бывальщина, то трагизм заметно смягчается. Это

можно сказать не только об африканской сказке, но и о чувашской сказке-бывальщине, где начало повествования явно подпадает под влияние волшебной сказки: младшая дочь погублена завистливыми сестрами. Далее же текст не отступает от бывальщины: девушка спасена медведем и вступает с ним в брак. Затем муж-медведь убит. Превращения, однако, нет: молодая женщина просто остается у родителей [Данилов, с. 85] [39].

Анализ сюжета о девушке — невесте змея показывает, что он либо развивается в духе бывальщины, либо сближается с волшебной сказкой, не превращаясь в нее, так как союз девушки со змеем имеет печальную развязку. Как бы ни осложнялась эта сказка [40], пути ее развития, принципы оформления повествования находятся в стороне от животного эпоса.

Во всех приведенных примерах брак человека с животным составляет сюжетное ядро. Но чаще это лишь один из эпизодов современной сказки. При этом в современной сказке брак человека с животным рассматривается уже не как нечто желанное, но как насилие зверя над человеком. Вот почему юноша, сын медведя и женщины, убивает своего отца-зверя и возвращается к людям. Этот брак является завязкой большого повествования — либо волшебно-героического, где медвежьему сыну приходится сражаться с драконом и прочими чудовищами, либо новеллистического, где герой не совершает подвигов, но вызывает удивление своей необыкновенной силой, которую он применяет не всегда с толком [41].

Есть, наконец, группа сказок, в которых сама ситуация брака животного и человека представлена комически. Зверь хочет взять в жены девушку, но она этому противится и обманывает «жениха». Героиня китайской сказки — невеста, похищенная тигром. Она убегает от зверя-ухажера, а когда тигр является за ней, девушка прибегает к классической проделке трикстера животной сказки: она просит тигра открыть пасть, предлагая схватить ее, но бросает ему в глотку тыкву, и тигр подыхает [Рифтин, с. 51]. Героиня европейской сказки со сходной ситуацией — даже не девушка, а маленькая девочка, выступающая в роли трикстера, а зверь — доверчивый простофиля. Таковы русская сказка «Маша и медведь» и немецкая «Заячья невеста» [Гриммы, № 66], где девочки убегают от незадачливых женихов. В современном фольклоре это типично детские сказки.

Но брак человека с животным, как мы видели, — не единственная тема мифов-быличек. Не уступает ей в популярности тема взаимовыгодных контактов человека и животного. Древние сюжеты такого содержания также постепенно перерождаются. Но перерождение это ведет не к сказке-быличке, как это произошло с большинством «брачных» сюжетов, а к новеллистической животной сказке (см. ее характеристику в следую-

щей главе). Это сказки о благодарных зверях (об Андрокле и льве — AT 156, о льве, умирающем на могиле хозяина, — AT 156A), о разумных отношениях между животным и человеком (AT 159, AT 159B). Связь этих сказок с древними мифами-быличками несомненна, и в том, как пойманные звери откупаются от человека или как лев, из лапы которого вынули занозу, отблагодарил человека, нет существенных отличий от приводившихся выше ульчской и нанайской быличек. Разница лишь в том, что в мифе-быличке исход контакта может быть разным: или он принесет пользу человеку, или окажется бесполезным, или зверь попросту обманет человека. Так, в трех быличках джагга рисуется одна и та же ситуация: животное нуждается в помощи человека. Но если лев отблагодарил человека тушей буйвола за то, что тот вытащил у него кость из горла, то чудесный подарок карликовой козы пользы не принес, потому что был похищен братьями спасителя, а выпущенная из ловушки зебра посмеялась над легковерным охотником, которого она пообещала отблагодарить [Гутманн, № 22—24].

Ситуации, рисуемые в мифах-быличках и сказках, подобны, но сказки предпочитают те из них, где животное и человек равноправны, подвергая все происходящее, как это свойственно новеллистической сказке, моральному суду, не акцентируя утилитарности контактов, характерной для мифов-быличек («ты — мне, я — тебе»). Такова самая популярная из этой группы сюжетов сказка о благодарном звере, отплатившем человеку за помощь (AT 156). Она известна во всех частях света — меняется лишь зверь (лев, тигр, медведь, слон), из лапы или горла которого человек достает занозу или кость. По-видимому, это один из древнейших и универсальных сюжетов, восходящих к мифам-быличкам, и можно согласиться с предположением В. Юнгмана о его полигенезисе [Юнгман, с. 25] [42]. Но что стало с этим сюжетом в европейском фольклоре? Здесь не осталось никаких следов от представлений о зависимости человеческого существования от животного мира и необходимости контактов между ними. То, что зверь оказался благодарным и помог человеку, воспринимается как нечто необычное, исключительный случай — и простая форма сюжета AT 156 начинает усложняться, обрастать деталями, превращаясь в новеллу, каковой и стала знаменитая сказка об Андрокле и льве [43], или, напротив, превращается в небольшую бывальщину. Нет достаточных оснований для того, чтобы возводить все сюжеты сказок о контактах человека с животным к глубокой древности. Но совершенно ясно: не будь древней традиции мифов-быличек, не было бы и той основы, на которой могли сложиться как уже названные сюжеты, так и другие, еще более популярные: «Старая хлеб-соль забывается» (AT 155), «Благодарные звери и неблагодарный человек» (AT 160).

Итак, сказки о зверях и людях (если не иметь в виду бывальщины) имеют новеллистический характер и мало соотносятся с традицией, заложенной тотемическими мифами о трикстерах—культурных героях. Поэтому они принадлежат к жанру, отличающемуся от классической животной сказки, в основе которой лежат проделки трикстера. Но между различными жанрами животного эпоса устанавливается взаимодействие, и можно говорить о влиянии классической животной сказки на новеллистическую. В последней появляется одна из ведущих, жанрообразующих ситуаций классической животной сказки: соперничество, соединенное с обманом, надувательством. Таковы сказки «Медведь на липовой ноге», где медведь одурачен, а в некоторых вариантах и убит (АТ 161А *), сказка о соперничестве человека с животным, где человек неизменно выходит победителем в дележе урожая («Вершки и корешки» — АТ 1030). Да и в сказке «Старая хлеб-соль забывается» торжество человека невозможно без хитрости лисы (или другого помощника), заставляющего хищника залезть обратно в ловушку.

Суммируя, заметим еще раз, что мифы-былички о контактах человека и животного не являются древнейшим пластом животного эпоса. Они отразили разделение, пусть еще робкое, в первобытном сознании животного и человеческого миров. Это привело к тому, что главным объектом повествования сделался в них человек. По той же причине нет оснований видеть в них универсальный источник современной животной сказки.

При всем том мифы-былички стали почвой, из которой вырастают некоторые ситуации и мотивы более позднего фольклора. Они дают пищу волшебным сказкам и бывальщинам. Что касается животного эпоса, то лишь один его жанр — новеллистические сказки — разрабатывает наследие архаических мифов-быличек. В современном животном эпосе этому жанру явно не принадлежит ведущее место, он находится, в общем, на втором плане. Кроме того, новеллистические сказки о животных испытывают воздействие сказок классических (где тоже может появиться человек, но лишь как равноправный участник комического действия). Так история животного эпоса еще раз показывает, что наиболее продуктивными для животной сказки оказались тотемические мифы о зооморфных трикстерах.

4. Закат мифологической эпохи и сложение животной сказки

Проблему становления животной сказки удобнее всего решать на таком материале, который сохраняет очевидные связи с первобытным фольклором и в то же время начинает отступать от мифологии. Процесс превращения мифа в сказку здесь не за-

вершился. Необходимый материал мы находим у народов Сибири и Крайнего Севера, в Океании и особенно в Африке. Большинство африканских народов в XIX—XX вв. находились на разных ступенях общественного развития. Многие из них знали уже и ранние формы классового общества, создавали до прихода европейцев свои государства. Именно эта разность культурных уровней открывает хорошие возможности для исследования интересующей нас проблемы. Не менее удобным оказывается фольклор народов Севера: наряду с мифами о творении здесь можно обнаружить и такие рассказы, которые можно квалифицировать как архаические животные сказки. Говоря об архаических животных сказках, мы имеем в виду не возраст сюжетов, восходящих к древности (напротив, они могут быть относительно молоды), а «конституцию» этих сказок, не потерявших еще связи с мифологией.

Фольклор означенных народов убедительно доказывает, что основной путь формирования животного сказочного эпоса — циклизация повествовательного материала вокруг зооморфного трикстера, теряющего сакральное значение. На территории Африки несколько трикстерских циклов с разными героями. Это паук Гизо в фольклоре суданских народов (у акан и эве — Ананси), заяц и шакал у народов, живущих в саванне, мартышка в сказках народов Эфиопии. Не меньше циклов у американских индейцев, где в роли трикстера также выступают разные животные (койот, заяц и др.). Подобные трикстерские циклы сложились и у народов Сибири. Это, например, уже упомянутый Воронов цикл, включающий в себя не только мифы, но и множество сказок. Беднее выглядит океанийский животный эпос, в котором заметно выделяется лишь один цикл — трикстерских сказок о крысе.

Герои трикстерских циклов — обычно животные (птицы, насекомые) маленькие и слабые. Благодаря хитрости они одерживают победу над зверями гораздо более сильными. Трикстерское начало, хорошо проявившееся уже в мифах о творении, в животном сказочном эпосе становится главным. Это в громадном большинстве случаев сказки о проделках, о соперничестве, где глупый обманут, иногда убит.

Особенность ранней животной сказки в том, что она не отпочковалась окончательно от мифологии и не стала в полной мере сказкой. Соотнесенность с мифическим временем первопредков связывала миф с ритуалом. Эту связь сохраняет и архаическая сказка о животных — пусть, так сказать, не в полном объеме, но с оглядкою на предков. Поэтому в Суринаме сказки о пауке Ананси рассказывались только ночью — чтобы не пришли мертвые и не причинили вреда рассказчику, а негры Сараманка рассказывали сказки мертвецам перед похоронами. Так сказывание сказок, не порвавших связи с мифом, наряду с

песнями и танцами входило в похоронный обряд [Фанк, Уогнэлл, с. 53]. Как миф, так и архаическая сказка могли исполняться и независимо от обряда, но всегда в строго определенных условиях. Поэтому исполнение обставлялось табу (сезонные и иные хронологические ограничения сказывания сказок известны не только в Африке, но и у многих других народов, в том числе сибирских охотников).

Наконец, не только животные мифы, но и архаические сказки имели прикладное значение, связанное с магией: рецитация мифа или сказки могла магическим образом обеспечивать охотничий успех (Зеленин; Вийдалепп; Трояков). Пережитки религиозно-магической функции сохраняются и в сказках более развитых народов, у которых сказки о животных порвали с мифологической традицией и находятся на «классической» ступени развития (см., например, [Маскаев, с. 10—11]). Утилитарные функции архаической животной сказки вне сомнения, но еще раз хотим подчеркнуть, что этого явно недостаточно для понимания и сюжетов архаических сказок, и поступков их персонажей. Именно с бытовой магией связывал В. Я. Пропп выбор животным мифом и сказкой «низкого» героя: «Победа слабого над сильным имеет, по-видимому, очень древние корни и древнее происхождение. Рассказы о проделках лисы рассказывались женщинами и детьми у охотничьих народов тогда, когда отец бывал на охоте. Удача слабого и его победа над сильным в рассказе должна была способствовать удаче в действительности» [Пропп, 1976, с. 101]. Но легко убедиться, что слабые в животных сказках не только побеждают, но и проигрывают, и проблема выбора героя в мифе и животной сказке, как мы уже говорили, много сложнее.

Как и миф, первобытная животная сказка чаще всего этиологична. Подобно мифу, она имеет конкретно-этнографическую «привязку». Это говорит о том, что ранняя животная сказка еще претендует на достоверность. Мгновенного, автоматического превращения мифа в сказку не было и быть не могло. Такое превращение было длительным процессом, в ходе которого рождались промежуточные формы с нестрогой достоверностью повествования. Африканские и северные сказки как раз и представляют такую промежуточную форму между трикстерским мифом и той животной сказкой, какую мы знаем в европейском фольклоре [44].

Промежуточный характер первобытной животной сказки состоит прежде всего в том, что ее герои-плуты еще сохраняют время от времени черты культурных героев, т. е. связь с архаической мифологией не порвана. Кроме Ворона-демиурга можно указать и на поступки Паука, выходящие за границы его трикстерских проделок: добывание солнца и луны, сотворение воды, культивация полезных растений [45]. Справедливо предположение

В. Н. Вологдиной: «Сказания об Ананси представляют собой, по всей видимости, десакрализованные мифы о тотеме-предке, получеловеке-полуживотном (пауке). Они входят в комплекс различных пережитков тотемизма, сохранившихся у акан, как и у других народов Тропической Африки» [Вологдина, с. 230]. Заметим, однако, что таких «сказаний» все же мало, и процесс десакрализации мифа зашел так далеко, что о большинстве этих сказаний можно говорить как о сказках. Сходную картину открывает палеоазиатский цикл Ворона. Г. А. Меновщиков свидетельствует: «Большинство современных ительменских сказок о Кутхе и его семье — это уже не мифологические предания в прямом смысле, а волшебно-мифические и животные сказки, роль героя-творца в которых прослеживается весьма неотчетливо» [Меновщиков, 1974, с. 22].

Формирующаяся животная сказка сохраняет во многом ту нерасчлененность животного и человеческого миров, которая характерна для архаической мифологии. Однако герои животной сказки лишь в редких случаях наделяются способностью к оборотничеству. Это животные, но максимально близкие людям и, по-видимому, иногда и воспринимающиеся как люди. У них есть семьи, есть свои дома, они заняты человеческими делами, не говоря уже о том, что мыслят и поступают они по-человечески. Поэтому в северных сказках, например, герои-животные часто называют друг друга «мужиками». Иногда нелегко, как и в архаических мифах, понять, как выглядит герой сказки, кто он — человек или животное. Таковы некоторые герои индейского фольклора: если в Конево или Вакджункаге преобладают человеческие черты, то Старик выглядит более неопределенно, а о других вообще трудно сказать, кто они [46]. Герой зулусского фольклора Ухлаканьяна — существо, похожее то на карлика, то на совсем крошечного человечка, напоминающего ласку. Скорее всего это получеловек-полуласка, трикстер в зооантропоморфной оболочке, обманывающий людоедов и леопардов [Снегирев]. Отделение человеческого и животного миров началось, но еще не везде завершилось.

Поскольку мифологические представления еще живы, их частично удерживает и архаическая животная сказка. Так, в африканской сказке о том, как звери добывали с дерева плоды, дерево оказывается волшебным, и для того, чтобы оно отдало плоды, требуется либо соблюдение нескольких табу, либо применение магических приемов [47]. Вместе с тем это не миф, а сказка о животных с типичной для нее ситуацией: одним зверям ничего не удается, а герою (в принципе трикстеру) сопутствует удача. Но эта ситуация здесь как бы «размывается», так как желанная удача связана с табу и магией. Примерно так же складываются дела в чукотской сказке. Ворон добывает еду чудесным способом: вошь превращается в нерпу, трава и ко-

ренья — в мясо и рыбу. У лисы ничего не получается, потому что нельзя, оказывается, оглядываться, когда везешь нарту, а лиса как раз оглядывалась [Бабошина, № 10].

Свидетельство того, что животная сказка не порывает поначалу связь с мифом, — насыщенность ее этнографическими и географическими реалиями. Сказка не претендует еще на всеобщность, она, как было сказано, не утеряла достоверности и поэтому связывается с конкретной местностью, ее обычаями. Вот одна из сказок камба, объясняющая, почему лемуры живут на деревьях, а мангусты — в норах. Сказка сообщает, что мангусты жили в деревне Мутиони, а лемуры — в деревне Калалани. Лемурам захотелось потанцевать в деревне мангуст, и они ушивают себе глаза, чтобы их не прогнали (нередкий для сказок о животных, особенно африканских, мотив переодевания и притворства). Подробно описываются пение и пляска, по-видимому ритуальная. Все кончается изгнанием лемуров и этиологическим объяснением [Лионго Фумо, с. 228] [48].

Известная северная сказка о том, как глухарь собирался улететь с другими птицами на юг, но был оставлен из-за того, что плохо умел летать, находит отражение в обычае (такая связь с обрядом и обычаем характерна для мифа): «Когда байшинские остяки варят вместе глухаря и утку (или гуся), они, по обычаю, вкладывают им в клювы травинки, чтобы задобрить птиц, чтобы гусь или утка больше не сманивали глухаря лететь с ними осенью на юг» [Ошаров, с. 266].

При всех своих связях с мифологией архаическая животная сказка порывает с главными установками мифа. Если миф был рассказом о происхождении элементов природы и культуры и был принципиально этиологичен, то сказка ревизует прежде всего эти его основы. Все происшедшее в мифе имело основополагающее значение для жизни первобытного коллектива. В архаической же сказке действия трикстеров лишаются коллективного пафоса — это уже «частные», «личные» проделки: добывание воды или добывание пищи трикстером не связывается, как в мифе, с «космосом», т. е. устроением миропорядка.

Еще показательнее судьба другого центрального признака мифа — этиологии. С нею связано особое мифическое время — время творения, «когда звери говорили», когда они были людьми. Только после установления знакомых примет животных и начинается течение «обычного» времени. Формирование собственно животной сказки означает демифологизацию времени и установление неопределенного «сказочного времени», что ведет к снижению этиологии, «деэтиологизации». Собственно, этиология не исчезает — она просто перестает быть целью рассказа.

Сказка преследует не серьезные идеологические, не практические и не информативные цели — она служит развлечению и

поучению. Потеря этиологии — это одновременно и переориентировка рассказа, выдвижение на передний план новых задач, развлекательных и моралистических. Так представляет себе становление сказки и Е. М. Мелетинский: «„Демифологизация" времени действия тесно связана с „демифологизацией" результата действия, т. е. с отказом от этиологизма, поскольку сам этиологизм неотделим от отнесения действия ко временам первотворения. Этиологизм формализуется в виде определенной мифической концовки. Сама эта концовка по мере потери сюжетом специфически этиологического смысла превращается в орнаментальный привесок. В такой реликтовой форме она долго сохраняется во многих сказках о животных и лишь постепенно (особенно яркие примеры дает Африка — родина классических сказок о животных) оттесняется дидактической концовкой — „моралью", открывающей путь к басне» [Мелетинский, 1970, с. 144; ср.: Мелетинский, 1976, с. 265] [49].

Поскольку сказка — не только поучение, но и развлечение, этиология может приобретать откровенно шуточную окраску. Так, в микронезийской сказке говорится о грандиозной битве из-за того, что рыбы украли у птиц кокосовые орехи. Вообще драка животных, чаще всего даже без объяснения причины, — один из древнейших сюжетов тотемических мифов, а повреждения, полученные в драке, — самое распространенное объяснение особенностей внешнего вида тотемических животных [Чудинова, с. 42]. Но драка с серьезными последствиями в мифе (благодаря драке Диневана-эму с журавлем Бролгой появилось солнце) превращается в сказке в забавную стычку, хотя и не лишается этиологических результатов. В микронезийской сказке, о которой идет речь, птицы поймали рыбу-кузовка и так долго волочили ее по земле, что она стала похожа на короб. Камбалу так ожесточенно терли на рифе, что она стала совсем плоской, а глаза ее оказались на одной стороне. Акулу так колотили камнями, что морда ее стала кривой. В беду попал и орел, но выпутался из нее, притворившись мертвым [Океания, № 135; ср. также: Ландтман, № 102]. На всех этиологических мотивах, входящих в эту сказку, явно лежит печать комического.

Но примеров открыто иронической этиологии все же немного, и не к ней сказка стремится. Самое заметное приобретение архаической животной сказки по сравнению с мифом — моральная оценка. Простейшие моральные антитезы появлялись уже в мифах о межродовой и межфратриальной борьбе, в которых определялись элементарные «характеры». Но мифы были еще скованы этиологией, отнесены ко временам творения и не давали простора для моралистических обобщений. Такой простор открывается именно с потерей этиологического значения и приурочения рассказа к мифическому времени. Герои сказки оказываются не тотемными предками, не культурными героями, а

«частными лицами», в поведении которых обращает на себя внимание моральная сторона.

В свете моралистических установок пересматриваются некоторые традиционные мифологические мотивы. Так, по-новому выглядит мотив получения пищи от чудесного дерева. В сказке ваи (Либерия) на волшебном дереве вместо цветов растут блюда с горячей пищей. Кролик просит у дерева один из таких цветов-блюд и получает его. Далее он ведет себя так, как полагается: сначала благодарит дерево и лишь потом принимается за еду. Иначе поступает племянник Кролика, жадный Паук. Он сразу требует большое блюдо и едва не раздавлен им. За эту жадность дерево больше ему не помогает. Моралистически звучит этиологическая концовка: «И Хитрый Кролик сам находил еду, когда голод кончился, и был доволен, и жил в почете со своей семьей, и сохранял чувство собственного достоинства. Его потомки до сих пор сидят прямо и с гордостью смотрят на мир. А потомки Проворного Паука ползают по земле, не поднимая головы, и все их презирают» [Крил, с. 41]. Присоединимся к выводу Е. С. Котляр: «Таким образом, в сказке ваи тема получает уже не столько мифологическое, сколько этическое, бытовое осмысление. Жадность паука наказывается, хитрость и почтительность скромного кролика вознаграждаются» [Котляр, 1972, с. 415] [50].

Усиление моралистического начала в животной сказке вовсе не предполагает однозначной морали, дидактического урока. Он может появиться (как в только что цитированной сказке), но может и не появиться. Морализация — один из акцентов архаической животной сказки, но отнюдь не ее закон. Как правило, открытой дидактики лишены сказки трикстерских циклов — прежде всего потому, что не однозначен сам трикстер: то он одурачивает других, то одурачен сам. Универсальный комизм, свойственный еще мифам о трикстерах, сохраняется и в сказке. Сказка не считается с нормами строгой морали, и трикстер «аморален» (только с точки зрения сложившихся этических систем, поскольку ни в одну из них он не укладывается). Говоря об отчужденности трикстера от моральных норм, Е. С. Котляр приходит к выводу: «Таким образом, морализация, как черта более позднего фольклора, не свойственна животной сказке уже в силу характера трикстера и его мифологической природы. Скорее, трикстер олицетворяет стихию юмора, находчивости, неистощимой изобретательности, народной буффонады» [Котляр, 1975, с. 141].

Исследовательница права: животная сказка — это, конечно, прежде всего стихия юмора и находчивости, а не дидактики. Морализация, однако, здесь уже присутствует, и нет оснований считать ее изобретением фольклора более поздней формации. Следует лишь учитывать, что проявляется морализация на ар-

хаической стадии своеобразно: не в открытой дидактике, не в моралистической концовке. Перед нами народная сказка, вообще избегающая прямых оценок, а не народная басня. Неверно оценивать моралистическое звучание сказки только по одному признаку: есть дидактическая концовка — значит, есть мораль.

Моралистический эффект может достигаться и композиционными приемами. Поступок получает моральное осмысление, если за ним следует однозначный поступок с посрамлением трикстера. Вот известная африканская сказка о том, как паук присвоил себе чужое поле, протоптав к нему тропинку [Жуков, Котляр, № 66; Фробениус, XI, с. 106, № 15; с. 217, № 33; с. 218, № 34; с. 333, № 36]. Как и многие проделки паука, трюк с присвоением чужого поля может вступать в различные контаминации. И если паук окажется жертвой собственной проделки, тут и откроется возможность моралистического истолкования сказки. Так случилось в одном из вариантов этой сказки. Паук собрал урожай с присвоенного поля, но по дороге был застигнут бурей и укрылся от дождя. Когда он вернулся к своей телеге, там сидел ястреб. Прежде паук доказывал: кто же ухаживает за полем, не протоптав к нему дорожку? Теперь он слышит доказательство ястреба: кто же оставляет хлеб посреди дороги? [Харитонов, № 14]. Посрамление трикстера вслед за его победой встречается в животных сказках довольно часто. В варианте из Того ящерица, обманутая пауком, получает выращенный ею хлеб обратно, предлагая пауку накидку из мух, которая тут же разлетается.

Такой композиционный прием нанизывания звеньев, когда каждое последующее служит опровержением предыдущего и зовет к моральному размышлению, лежит в основе особого подтипа животной сказки — сказки-дилеммы. В сказке хауса змея, спасающаяся от преследования, просит человека спрятать ее (вариант начала известного сюжета AT 155). Она влезла спасителю в желудок и отказывается вылезать: ей там хорошо, она обеспечена едою. Такова ее благодарность за спасение. Человеку помогает цапля, вытащившая и убившая змею. Но за это цапля поймана и брошена в курятник, ей грозит смерть. Жена неблагодарного человека отпускает цаплю — и та так ударила добрую женщину, что бедняга тут же скончалась. Кто из трех неблагодарнее? [Джеблоу, с. 78].

Для моральных выводов как условие необходима не столько определенность оценок, сколько определенность ситуаций. Именно ситуаций, а не персонажей: в силу неоднородности трикстеров их поведение не поддается заданной моральной оценке (хорош ли заяц? моральны или аморальны поступки черепахи?). Оценка меняется в зависимости от ситуаций, в которые ставятся персонажи. Согласимся с Л. В. Беликовым, который замечает, что в палеоазиатской сказке нет «отражения

окончательно сложившейся морали», — и в то же время настаивает на присутствии здесь житейской морали и ее ситуативном характере: «Повествовательно-развлекательный элемент в содержании сказок о животных неизменно сочетается с элементом практического житейского поучения. Но такое поучение исходит не из каких-то твердо сложившихся моральных догматов, а появляется как бы каждый раз заново, применительно к каждому отдельному случаю, к каждой отдельной конкретной жизненной ситуации» [Беликов, с. 129]. Этот «моральный синкретизм», т. е. невозможность вынесения однозначного морального приговора, восходит к древней мифологической трикстериаде [51].

Сравнивая трикстерскую сказку с мифом, можно заметить, что она тяготеет к постоянным характеристикам персонажей. Этого постоянства нет у трикстеров, но оно есть у их жертв. Таковы леопард у акан и эве — алчный и хищный, гиена у хауса — трусливая и жадная. Устойчивы характеристики и некоторых других животных, постоянно бывающих жертвами обмана, так как они слишком доверчивы и глупы. Это побуждает многих исследователей к поспешным, на наш взгляд, заключениям о постоянстве характеристик в животных сказках. Так, Г. Анпеткова-Шарова пишет: «Большинство героев-животных являются носителями определенных черт характера. Верховный вождь диких животных в сказках Анголы — Слон, превосходящий всех как силой, так и мудростью. Представление о мудрости вызвано медлительностью слона: по понятиям африканцев, всякая поспешность, суетливость — признак глупости; мудрый все делает не спеша. Недаром у многих народов Африки самым умным героем сказок является черепаха. По этой же причине лев в африканских сказках силен, но, в отличие от льва европейских сказок, либо глуп, либо неблагороден духом; леопард — воплощение коварства, вероломства, глупости. Гиена у всех народов Африки кровожадна и тупа; лиса и шакал — хитрецы; заяц и кролик отличаются мудростью и проворством и т. д.» [Ангола, с. 420] [52].

Персонажи животных сказок, однако, вовсе не отвечают тем представлениям, которые сложились о них у сказковедов. Слон, к примеру, может быть типичным простофилей, и никакая медлительность ему не помогает. Он не только добросовестно тянет веревку, к другому концу которой привязан гиппопотам (AT 291), но и проигрывает в разнообразных состязаниях: козел может, как кажется слону, съесть больше, потому что не перестает жевать и ночью [Жуков, Котляр, № 98=Конго, с. 75] [53]. Ананси бьет слона молотком и так выигрывает состязание в силе [Жуков, Котляр, № 61]. Трикстеры же, повторяем, принципиально не имеют постоянных характеристик.

И все же появление в сказке устойчивых характеристик — пусть не у трикстеров, а у персонажей второго плана — откры-

вает дорогу к откровенной морализации. В том, что это так, убеждают недавние записи африканских сказок. Рассказчики считают нужным непременно сопроводить сказку поучением. И тогда в тексте вдруг появляются размышления, которыми делятся, например, курица и таракан, решившие жить в мире: «Ты съешь меня, а человек съест тебя. Все в мире бренно. Гибель подстерегает нас за каждым углом. Так стоит ли ссориться из-за пустяков?» [Ангола, с. 18—19]. Но кто эти информанты? Это либо студенты, приехавшие учиться и получившие филологическую подготовку, либо вообще грамотные люди. Кроме того, в последние годы в Африке, например, сказки стали издаваться как актуальное художественное достояние. Понятно, что при этом они редактируются и «выпрямляются», подгоняясь под моральные нормы [54]. Но совершенно ясно и другое: никакая морализация не была бы возможна, если бы тексты не содержали ее в потенции. Именно это и открывало дорогу к формированию у более зрелых народов фольклорной, а затем и литературной басни.

Сделаем лишь одну оговорку. Дорога к формированию басни была открыта, но это вовсе не значит, что все сказки о животных дружно устремились по этой дороге к басне. Не только архаическая в стадиальном отношении сказка, но и сказки европейских народов показывают, что моралистическое наставление не стало целью и уделом повествования. Превращение сказки в басню — не магистральный путь ее развития, и редкие сюжеты этот путь прошли. Морализация так и осталась одной из потенций животной сказки, выразительным ее акцентом, который, однако, лишь в немногих случаях приводил к таким структурным переменам, которые превращают животную сказку в басню (аполог).

На примере африканских, индейских, северных, океанийских сказок хорошо прослеживается становление сюжетного состава животной сказки. Итак, абсолютное большинство сюжетов входило в трикстерские циклы. Единственное, что связывает сказки между собой, — фигура трикстера. Никакой внутренней логики, которая позволила бы соединить эти сюжеты, в цикле нет. Но внутри цикла появляются устойчивые связи между некоторыми сюжетами, постоянно вступающими в контаминацию. Так, в сказке о колодце зверей заяц пользуется водой, связывая поочередно разных животных. Обычное продолжение: заяц пойман, говорит, что схватили не его лапу, а корень дерева (AT 5), убегает [Лионго Фумо, с. 231=Жуков, Котляр, № 80; Харузина, с. 82—здесь вместо зайца шакал]. В другой сказке заяц, вызывая на соревнование слона и бегемота, устраивает так, что они перетягивают канат (AT 291). На этом сказка может и закончиться. Но возможна контаминация: обманутые слон и бегемот гонятся за зайцем, он забирается в

полусгнившую шкуру антилопы и пугает преследователей — вот что с ним сделал заяц [Ольдерогге, с. 217; Бисау, с. 20; Фробениус, VIII, № 49; XI, с. 229, № 44; с. 341, № 39]. Привычные контаминации европейских сказок о животных не являются, стало быть, специфичными для европейского фольклора исключительно. Они несомненно восходят к архаическим трикстерским циклам, внутри которых сюжеты контаминировались либо свободно, либо составляли устойчивые блоки.

Как показывают африканские и северные сказки, между трикстерскими циклами разных народов устанавливается взаимодействие. Уже на архаической ступени трикстерский цикл является созданием не одного, а группы народов, не всегда даже и состоящих в родстве, говорящих на разных языках (например, черепаха — герой цикла, известного как народам гвинейской языковой группы, так и банту). Взаимодействие между циклами приводит к тому, что одни и те же сюжеты прикрепляются к разным трикстерам. Так, в сюжете о перетягивании каната в роли трикстера у разных африканских народов оказываются заяц, черепаха, обезьяна и паук [55]. Те же трикстеры обманывают своих противников с помощью известного трюка: они поедают детенышей хищника, а затем убеждают его, что те целы, показывая хищнику одного и того же ребенка [56].

Сказка о животных мало заботится о правдоподобии. Можно, конечно, допустить, что фольклорные рассказы о животных рождались из наблюдений первобытных людей над животным миром, воспринимавшимся по аналогии с человеческим общежитием [Харкорт]. Но в этом случае придется признать, что первобытный человек был скверным наблюдателем. Уже тотемические мифы показали, как резко расходятся манеры и поступки мифологических и реальных животных. В сказках о животных положение не меняется: фигуры трикстеров предельно условны и нисколько реальным фактам не соответствуют. Муравей не только убивает на охоте свинью, но и несет ее домой [Хамбрух, № 19]. Пауку для того, чтобы насытиться, нужны горы мяса (все трикстеры архаического фольклора вообще необычайно прожорливы). Он может съесть любого зверя, может унести человека. Вот паук натравил льва на леопарда, и те схватились. «Бились они, бились и бились, а паук схватил палку, бил их и приговаривал: „О лев, перестань, о леопард, перестань! Кто может рассудить ссору двух великих?“ И так паук бил и бил палкой, пока не убил их. Тогда он собрал все мясо в своем доме. Он съел все мясо и не дал даже паучихе» [Лионго Фумо, с. 268].

В другом случае «вернулся паук домой, сбросил овечью шкуру, сел на лошадь и поскакал» [Ольдерогге, с. 219]. Вообще едва ли не все трикстеры, независимо от физических возмож-

ностей, оказываются отличными наездниками. Сказка индейцев араукана начинается так: «Однажды Лис ехал верхом на коне. Лис был одет в прекрасный плащ, который прямо-таки сиял в ярком солнечном свете» [Пермяков, 1972, с. 53]. Это умение унаследовали и трикстеры животного эпоса более поздней формации: в 7-й «ветви» романа о Ренаре кот Тибер прыгает на коня и въезжает прямо в конюшню, сбивая по дороге с ног зазевавшуюся попадью. Паука, лиса или кота, скачущих на лошади, еще можно себе как-то представить. Совсем уже невероятным выглядит заяц, едущий верхом на улитке [Маврикий, № 5].

Но если в целом сказка откровенно неправдоподобна, то в деталях она может быть точна: такие именно детали и обыгрываются, на них строятся проделки, т. е. они становятся основой сюжета. Так, петух прячет голову под крыло. Гиена верит, что голова у петуха отрезана. Мало того, верит она и тому, что отрезанная голова отправилась пить пиво. Гиена подражает петуху — и остается без головы [Лионго Фумо, с. 220=Жуков, Котляр, № 99]. В другом варианте попугай одурачивает слона, заявляя, что отрезанную ногу он отдал сыновьям — это помогает им в удачной охоте [Тессманн, с. 49] [57]. Прятать голову под крыло и стоять на одной ноге, так что другой не видно, — примета птиц, и здесь замена трикстеров трудна (ТМ J2413.4. 1—2). Однако с такими трудностями животная сказка легко справляется.

Исследователи часто восторгаются наблюдательностью первобытных охотников и современных деревенских сказочников, тонко подмечающих в сказках конкретные черты животных. Вообще говоря, нет оснований сомневаться в острой наблюдательности людей, всю свою жизнь неразлучных с природой. Но сказка, как лёгко убедиться, вовсе не стремится к точному воспроизведению повадок животных: ее закон — художественная условность. Сказка играет не столько на верных признаках животных, сколько на нарочитом несоответствии повествования реальности. Сплошь и рядом животные совершают в сказке такие действия, которые противоречат их природе. Речь не о том, что фантастична самая основа животных сказок — животные живут по-человечески, это очевидно. Невероятно в сказке все, до деталей. Здесь не только паук съедает горы мяса и скачет на лошади, но и проказник-заяц поедает птиц, т. е. травоядные оказываются хищниками. И если в сказку и в самом деле попадают тонкие наблюдения, то не потому, что сказке это нужно. Казалось бы, трюк «отрезанная голова» может проделывать только птица. Но в сказке балуба его делает антилопа (один из популярных трикстеров в сказках этой народности), залезшая в яму [Конго, с. 100=Жуков, Котляр, № 91]. И все потому, что это сказка, смело нарушающая законы действитель-

ности, потому что в ней создается «иная реальность», в этом ее художественная задача.

Сложение циклов сказок о животных происходило в течение длительного времени. По-видимому, этот процесс приводил к укрупнению основных циклов: сюжеты, связанные первоначально с одними, терявшими популярность трикстерами, впоследствии прикреплялись к другим трикстерам. Так, в фольклоре балуба несколько трикстеров: антилопа кабулуку, черепаха, игуана. Но в популярности они не равноценны: больше всего здесь сказок о кабулуку. Е. С. Котляр отмечает, что «вокруг зайца как популярного трикстера животной сказки циклизуются многие сюжеты, первоначально связанные с другими животными-трикстерами» [Котляр, 1975, с. 131].

Циклизация вела не только к укрупнению циклов, но и к низвержению «неудачников»: терявшие популярность трикстеры становились мишенью для насмешек, а положительное начало в их деятельности редуцировалось. Жаба в сказках балуба — простофиля. Но порою она все же проявляет завидную мудрость и растяпой оказывается хамелеон [Конго, с. 123—127]. Традиционно глупый персонаж африканского фольклора — гиена. Но когда она нянчит львят, гиена — трикстер-удачник [Лионго Фумо, с. 239] [58]. Такую двойственность вряд ли правильно объяснять архаизмом моральных представлений и обычным для фигуры трикстера чередованием удач и неудач. Гиена как раз «сплошной неудачник», и отдельные ее победы свидетельствуют, видимо, о том, что когда-то она была полноценным трикстером, а роль растяпы досталась ей позднее.

Гиена — не единичный пример. О том, как происходило ниспровержение трикстера, бывшего когда-то и демиургом, и культурным героем, наглядно свидетельствуют сказки североамериканских индейцев кочити о койоте. Койот утерял здесь все достойное, что у него было. Чередования удач и неудач уже нет: койот у кочити — круглый неудачник. Р. Бенедикт отмечает, что койот тут никогда не бывает ни особо изобретательным хитрецом, ни тем более культурным героем, наделенным магической силой [Бенедикт, 1931, с. 239]. Любые хитрости койота кончаются провалом. Он надеялся переспать с женой бобра, но вышло так, что бобер переспал с женой койота, надеялся перехитрить осла, но сам остался в дураках [Бенедикт, 1931, с. 136, 152]. Утратой весьма существенных членов тела заканчивается для койота его соперничество с лосем и барсуком, которые дурачат койота [Боас, с. 79; Радин, 1924, № 10].

В ходе циклизации неминуемо должны были сталкиваться между собой трикстеры старой и новой формации. Победа в этом столкновении обычно на стороне «старого» трикстера. Заяц, как свидетельствуют исследования специалистов по африканскому фольклору, — более поздний герой трикстерских

сказок, чем черепаха и паук. В сказке о колодце зверей ему удалось обмануть нескольких сторожей, но он сам был пойман черепахой. В некоторых вариантах этого сюжета зайца оставляет в дураках паук. Однако волшебное дерево, как мы видели, благосклонно к зайцу, а не к пауку.

В трикстерских циклах определяется устойчивая тематика сюжетов. Основная тема — соперничество и борьба, где трикстеру противостоит обычно животное гораздо более сильное, чем он сам. Типичная ситуация, в которой находятся животные, — голод. Спор, соперничество разыгрываются вокруг добычи, связаны с едой [59]. Побеждает в столкновении трикстер — путем обмана, хитрой проделки. Один из популярных сюжетов африканского фольклора — о том, как звери во время голода договариваются убить (или продать) и съесть матерей. Заяц свою спасает, а лев (шакал, гиена) убивает мать-старуху. Затем заяц ухитряется утащить мясо у незадачливого приятеля [Лионго Фумо, с. 221; Жуков, Котляр, № 108; Бисау, с. 55, 157; Фробениус, VIII, № 53; Бауманн, № 123; Сенегал, № 120]. Паук приглашает для постройки дома курицу, дикого кота, пса, гиену, леопарда и льва. Все устроено так, что каждый, кто приходит позже, убивает того, кто пришел раньше. Пауку достается много мяса. Тем же путем Паук избавляется от долгов [Ольдерогге, с. 175, 215; Лионго Фумо, с. 266; Жуков, Котляр, № 109] [60].

Законченной выглядит и система сюжетов северных сказок о животчых. Е. П. Лебедева так определяет тематику эвенкийских сказок: «1) сюжеты, построенные на добывании пищи; 2) сюжеты, построенные на борьбе или соревновании; 3) сюжеты с мотивами морали, среди которых преобладает месть за обман или коварство или благодарность за оказанную услугу» [Лебедева, с. 187]. Эта тематика (хотя и нечетко определенная: темы эти легко пересекаются) без труда обнаруживается и в сказках других северных народов. Любимая тема северного животного эпоса — проделки хитрой лисы над глупым волком (или росомахой, реже — стариком). Лиса нанимается в работники и съедает оленье стадо [Василевич, № 1, 2, 4; Воскобойников, Меновщиков, 1951, с. 283, 291; Воскобойников, 1958, с. 46; Бабошина, № 54; Воскобойников, Меновщиков, 1959, с. 186]. Лиса подговаривает птицу съесть своих родственников, убеждая ее, что это чужие [Василевич, № 2, 17; Ошаров, с. 74; Попов, с. 28]. Лиса сталкивает спящего медведя с обрыва или заставляет его ступить на тонкий лед, так что он тонет (АТ 10* и АТ 10 ***) [Василевич, № 1, 2, 8—11, 17; Ошаров, с. 32, 74; Попов, с. 28; Воскобойников, Меновщиков, 1951, с. 117; Воскобойников, 1958, с. 48; Воскобойников, Меновщиков, 1959, с. 558; Меновщиков, 1974, № 118].

Другая группа сюжетов архаической животной сказки, хоро-

шо известная и в фольклоре европейских народов, — состязания между животными [61]. Героями «состязательных» сказок бывают животные, контрастные по своим природным данным. Это, например, черепаха, выигрывающая у самонадеянного зайца (AT 275A). О. Дэнхардт доказывал, что сюжет этот сложился у греков в Малой Азии и из Византии разошелся по всему свету [Дэнхардт, IV, с. 46—97]. Его положения приняли И. Больте и И. Поливка (BP III 339). Но где бы и когда бы ни родился сюжет о соревновании зайца и черепахи, в гомеровскую эпоху или много позже,— он стал «своим» и в Африке, и у американских индейцев [Крил, с. 32; Лаптухин, с. 21; Ольдерогге, с. 34; Судан, с. 129]. Животные состязаются не только в беге, но и в силе: паук мерится силой со слоном [Жуков, Котляр, № 61]. Сказки о состязаниях есть и на Севере, где налим выигрывает у лисы [Василевич, № 1, 16; Ошаров, с. 44; Воскобойников, Меновщиков, 1951, с. 170; Воскобойников, Меновщиков, 1959, с. 185].

Не менее популярны в архаическом фольклоре сказки о неудачном подражании. Здесь рисуется обычно несколько стандартных ситуаций. Одно из животных хочет иметь признаки другого, принимает лукавый совет и погибает (едва остается в живых, теряет детей). Именно так часто бывает одураченным койот. Он хочет, чтобы у его щенков были такие же хохолки, как у перепелят, — вбивает им палки в головы. Койот завидует тому, как плавают утята, — топит собственных щенков. Койоту хочется иметь такое же ожерелье, как у вороны, — он соглашается, чтобы ему выклевали глаза, из которых делается будто бы ожерелье [Бенедикт, 1931, с. 145, 146, 148, 149, 151]. Лиса хочет, чтобы у ее лисят были такие же красные лапы, как у гуся, — и сажает их по совету гуся в печь [Хансен, тип **67F: три варианта из Перу; Ля Барр, № 2]. Африканский паук, желая повкуснее накормить гостей, подражает слону: он ставит ногу в горшок, чтобы вытопить из себя немного жиру, — и чуть не сгорает [Химмельхебер, 1960, с. 94; Аннеткова-Шарова, № 19; Судан, с. 217]. В орочской сказке ворона, подражая выдре, нырнула в котел с кипящей водой и сварилась [Воскобойников, Меновщиков, 1959, с. 380; Аврорин, Лебедева, № 5, 6].

Распространенные в архаическом фольклоре, сюжеты с неудачным подражанием встречаются в европейских сказках не столь часто. Таков сюжет AT 85, «Мышь, птичка и сосиска», где мотив подражания стал не основным в повествовании (мышь подражает сосиске: бросается в кипящий горшок, чтобы похлебка была наваристее, и погибает). Сказка известна в основном в Германии, где сюжет ее попал в литературу уже в XVII в., и в Центральной Европе (у славян — единственный польский вариант, указанный Ю. Кшижановским — Кш 85). Но и в европейском фольклоре есть несколько классических сюжетов, связанных с неудачным подражанием, — как, например,

AT 47D (=AT 117*=AT 119C*): собака подражает волку и нападает на кобылу, которая ударом копыта убивает ее. Правда, делает это собака не по лукавому совету, а скорее по глупости. Вообще же в фольклоре более поздней формации подобные ситуации охотнее используются апологами: неудачное подражание свидетельствует обычно либо о глупости, либо о тщеславии и завистливости подражающего, терпящего в конце концов позорное поражение, — как эзоповская лягушка, желавшая сравняться с быком и лопнувшая от натуги (AT 277A) [62].

Соперничество и состязание часто разъединяют друзей. Проделки трикстера, порою жестокие, обращены вовсе не только против угрожающих ему хищников, но и против друзей (впрочем, в сказках хищники тоже могут выступать в роли друзей трикстера). Архаическая сказка не особенно озабочена мотивировками необъяснимого коварства, которым вдруг проникается один из друзей. Поделом обманутому: недальновидность и неосторожность в животных сказках никогда не прощаются. Е. С. Котляр справедливо говорит об африканской сказке: «Наиболее типичным и почти универсальным зачином и одновременно завязкой в животной сказке является сообщение о дружбе двух животных, одно из которых трикстер, а другое — жертва его проделок. Соответственно и в концовке сказки сообщается о том, что „дружба кончилась“» [Котляр, 1975, с. 135—136].

Та же тема — история ссоры двух животных-друзей — стала главной в океанийских сказках о животных. Чаще всего животные ссорятся на море, когда они плывут в лодке. В Океании не сложились такие обширные трикстерские циклы с героями-животными, как в Африке, но и здесь трикстерское начало выражено хорошо. Традиционная пара животных в океанийском фольклоре — крыса и птица, причем крыса — это проказница, которая то торжествует, то повержена [Океания, № 72, 125, 147; Хамбрух, № 18, 52].

Рисуемые в архаической животной сказке ситуации — соперничество, неудачное подражание, предательство и коварство, разрыв между друзьями — легко открыты для морализации. Мы уже говорили, что морализация потенциально присутствует в архаических сказках о животных. Степень же ее присутствия зависит от того, входит сказка в трикстерский цикл или не входит. Если трикстерские циклы в целом от морализации свободны, поскольку трикстер все время как бы играет разные роли, то сказки разрозненные более доступны для назидательного истолкования.

Сказок, не составляющих циклы, достаточно много в архаическом животном эпосе разных регионов. Это не только Океания, но и Африка. Е. С. Котляр пишет: «Наряду с трикстерскими циклами, где в роли трикстера выступает один и тот же оп-

ределенный персонаж, в африканском животном эпосе обнаруживается множество сказок о трикстерах, существующих изолированно от этих циклов. Герои их — также трикстеры, но им присуща эта роль только в рамках данного сюжета. Такими трикстерами могут быть самые различные животные. Со временем многие из подобных „свободных" сюжетов, по-видимому, включились в трикстерские циклы» [Котляр, 1975, с. 140].

С одной стороны, разрозненные сказки о трикстерах мало чем отличаются от входящих в циклы. Но, с другой стороны, свобода от цикла открывает большие возможности для морализации: «одинокая» сказка — это тот частный случай, который нуждается в определенной оценке. Опять-таки эта оценка вовсе не обязательно должна быть высказана прямо, в дидактической концовке — она подсказана ситуацией. Случай, о котором повествует сказка, может быть настолько ясен, что не нуждается ни в каких моралистических комментариях. Курица решила выйти замуж за кота и пригласила всех своих родственников на свадебный пир. Кот передушил не только всех собравшихся, но поступил так же и со своей женой-курицей [Лионго Фумо, с. 275]. Макаки вырастили урожай бобов и отправились на радостях в лес изготовлять ложки для будущей похлебки. Когда они вернулись, поле было очищено обезьянами [Гутманн, № 144]. Особых выводов не требуется ни в первом, ни во втором случае, и сказки лишены специальных назидательных формул (хотя одну из них собиратель и назвал «Ложки изготовляют после уборки урожая!»).

Мораль очевидна и в океанийских сказках, не входящих в циклы. Черепаха спасает цаплю, поделившуюся с ней морским ежом. Вскоре в беде оказывается черепаха — и уже цапля спасает ее, отвлекая внимание сторожей-мальчишек [Океания, № 48; см. также: Хамбрух, № 56]. Если сказка о черепахе и цапле связана с понятиями благородства и взаимопомощи, то сказка «Как был наказан журавль» не менее четко ставит иную моральную проблему: слабый наказывает сильного наглеца за несправедливость. Журавль не дает водяному петушку бананов и пресной воды. Когда они находят морского моллюска, петушок советует журавлю засунуть ноги в створки раковины и разорвать моллюска когтями. Створки захлопываются — журавль оказывается в ловушке. Петушок насмехается над журавлем, который вскоре гибнет от прилива [Океания, № 91].

Сказки, подобные приведенным, можно считать той основой, на которой развиваются впоследствии апологи. Собственно, уже и некоторые австралийские мифы о тотемных предках не были закрыты для моралистического истолкования. Необходимое условие для развития аполога — однозначность сюжета и контрастность фигур, которые представляли бы моральную антитезу. Что же касается условности, о которой говорят, когда заходит

речь об апологах, то она, как мы видели, в природе животной сказки.

В архаическом повествовательном фольклоре апологов («народных басен») еще нет. Можно говорить лишь о моралистических тенденциях, искать основу, на которой способна развиться басня, но сама басня еще не обнаруживается. Поэтому непонятно, какой материал имеет в виду Е. С. Котляр, когда пишет: «Тенденция к морализации находит наиболее полное выражение в жанре басни... При этом „животный" характер персонажей не играет никакой роли в сюжете, кроме чисто декоративной. Нередко морализация достигает в басне очень большой степени, хотя, как правило, не подчиняет себе повествование полностью. Пословица, которой обыкновенно заключается басня, часто еще настолько тесно связана с сюжетом, что не всегда понятна вне контекста басни» [Котляр, 1975, с. 141] [63].

При всем том, что басни как таковой в исследуемом нами материале нет, Е. С. Котляр верно наметила один из путей развития аполога: прочная связь его с пословицей — связь, которая приведет в конце концов к тому, что сказка может стать иллюстрацией к пословице, затвердеет и приобретет однозначность. Поначалу «пословица носит конкретный характер и еще не приобретает вид универсальной сентенции» [Котляр, 1975, с. 141]. С одной стороны, пословица может долгое время сохранять связь с определенной сказкой, пока она не станет универсальной. С другой стороны, связь эта оказывает влияние и на сказку, также «универсализуя» ее и привязывая к конкретной моральной ситуации. «Двойная» жизнь одной и той же ситуации — в пословице и сказке — начинается уже за пределами архаического фольклора [64].

Завершая обзор архаической животной сказки, отметим еще одну ее особенность. Сказка эта выглядит достаточно определенно и стоит, конечно, гораздо ближе к классическому типу евроазиатской животной сказки, чем к тотемическим мифам. Но архаическая сказка еще синкретична — и не только в том отношении, что она сохраняет мифологические представления и «мифична» в целом, т. е. не воспринимается в полной мере как вымысел. Синкретизм ее в том, что между животной, волшебной и бытовой сказками пока не наметились строгие границы. Собственно, на этом основании мы и называем ее архаической: она более аморфна, прочнее связи ее с мифологией.

Для африканской сказки естественно, что трикстер при достижении своих целей использует магические приемы. Проказник заяц, спасаясь от гиены, добегает до реки и превращается в камень. Гиена бросает камень через реку — и он вновь становится зайцем [Ольдерогге, с. 38]. Тот же сюжет встречается в латиноамериканском фольклоре, где подобный трюк проделывает олень, спасающийся от ягуара [Бразилия, с. 123]. Лету-

чая мышь превращается в саблю, корову и девушку, чтобы привлечь зайца и полакомиться его припасами [Бисау, с. 81]. В другой западноафриканской сказке сходным образом птица обманывает антилопу: она превращается в нож и положена в мешок, где вновь превращается в птицу и съедает все припасы [Фробениус, XI, с. 328, № 33]. Человек преобразился во льва, чтобы наказать шакала, вымогающего коз у женщины, — и сожрал шакала [Фробениус, VIII, № 54]. В сказке хауса с сюжетом AT 275 («Бег вперегонки») ставится задача, свойственная более волшебной сказке: царь выдаст дочь замуж за того, кто скорее всех вспашет поле. Выигрывает хамелеон, потому что у него было волшебное снадобье. Тогда царь объявляет второе состязание — в беге. Вновь победа за хамелеоном, прицепившимся к хвосту юноши-антилопы. Трюк составляет основу этого сюжета. Но для достижения своей цели хамелеон превратился в иголку, которая вонзилась в хвост антилопы [Лионго Фумо, с. 276]. Персонажи архаической животной сказки не только пользуются магическими приемами, но и обращаются за помощью к колдунам, угрожают своим антагонистам колдовством: павиан идет к колдуну за амулетом, который предохранял бы его от собак [Бисау, с. 149], коза пугает шакала рогами, полученными будто бы от могущественного колдуна: как только она наставит их на какого-нибудь зверя — тот сразу же умирает [Бисау, с. 195].

Подобных примеров достаточно и в палеоазиатском фольклоре, и в фольклоре индейцев. В корякской сказке лиса видит высоко висящий мешок, в который злая старуха затолкала мышей. Они просят лису сказать: «Наклонись, мышиным жиром наполню». Лиса произносит эти слова — и мыши освобождены [Меновщиков, 1974, № 116]. У индейцев виннебаго заяц спасается от некоего незнакомца следующим образом: он срывает с дуба желуди и бросает их в воду, наказывая им, что и как надо отвечать незнакомцу [Пермяков, 1972, с. 127].

Как показывают приведенные примеры, дело не только в том, что трюки персонажей архаической сказки включают в себя отдельные магические приемы. На этих трюках строятся ведь сказочные сюжеты, и, стало быть, «мифичен» еще в некоторой степени сюжетный состав архаических сказок. Именно поэтому в архаических сказках труднее провести границу между сказками собственно животными и волшебными, чем в классическом фольклоре. Магия и табу используются трикстерами как в отношениях между животными (которые, напоминаем, еще не отделены четко от людей), так и в отношениях трикстеров со всякой сверхъестественной силой. Чудесная чашка, наполняющаяся едою, кормит паука, пока соблюдается табу [Жуков, Котляр, № 58; Аннеткова-Шарова, № 13]. Паук губит зверей и питается их мясом, потому что заставляет их удив-

ляться магической силе птички — и они тут же падают замертво [Анпеткова-Шарова, № 31]. В другом случае паук добывает пищу, пользуясь волшебным пером грифа [Анпеткова-Шарова, № 33]. Проделки паука направлены и против леопарда, которого паук убивает, чтобы получить богатство от лесовика [Химмельхебер, 1960, с. 78], и против лесного духа-джуока, которого паук привязывает к дереву [Судан, с. 225].

Признак архаической структуры, свидетельствующий о нерасторгнутой связи сказки с мифом, — обилие песенных вставок в сказках. Песенки эти отнюдь не являются лишь дополнительным средством эмоционального воздействия. Многие из них имеют магическое значение. Когда обезьяна прыгает в воду и поет:

Если я воровка — пусть утону я!
Пускай, пускай утону я!
Вот я ноги погружаю, погружаю...
Пускай, пускай утону я! —

вода не принимает ее. Но стоило вору-пауку прыгнуть в воду с той же песенкой — и он пошел ко дну [Анпеткова-Шарова, № 20]. Подобных примеров в африканских сказках немало [65].

Сюжетная роль песенных вставок порою очень значительна. В только что упомянутой сказке мампруси о пауке и обезьяне песенка идентифицирует плута, на ней строится развязка. Но часто песня бывает сюжетным стержнем сказки. Так, в суданской сказке шакал с помощью песенки требует у женщины одну козу за другой, и та беспрекословно отдает их, пока в дело не вмешался лев [Фробениус, VIII, № 109]. Магическая песня стала основой действия. Эта архаическая черта унаследована и некоторыми сюжетами классической животной сказки. Это и сказка о волке и козлятах (AT 123), и очень напоминающая суданскую восточноевропейская сказка о пении волка, выманивающего у старика овец, жеребенка, телку (AT 163) [66].

Близка архаическая животная сказка и сказке бытовой. У них общий источник — мифологические рассказы о проделках трикстеров, имевших то ли звериный, то ли человеческий облик. Слитность животного и человеческого миров неизбежно приводила к совпадению сюжетов сказок о животных с сюжетами бытовых сказок. Нередко отличие между ними лишь в том, кто выступает в роли персонажей — люди или животные. Многие известные современному европейскому фольклору сюжеты бытовых сказок в Африке привязаны к животным. Ограничимся двумя примерами. Лев и гиена воруют скот. Ночью лев видит, что отелилась корова гиены, берет теленка, подкладывает к своему быку и говорит, что отелился бык. Заяц посрамляет льва [Эфиопия, с. 146; Лионго Фумо, с. 214; Жуков, Котляр, № 92]. В другой сказке заяц угоняет у гиены скот, отрезает у

всей скотины хвосты и говорит, что скот ушел под землю [Лионго Фумо, с. 236; ср. также: Фробениус, VIII, № 53, 57, 101; Бисау, с. 70; Судан, с. 183]. Та же ситуация в индейском фольклоре. Сюжет АТ 1563 («Обеих?» — так в русском фольклоре поповский работник бесчестит попадью и попову дочку) в Южной Америке связан с проделкой Лиса над Ягуаром [Кох-Грюнберг, № 110].

В фольклоре народов Севера в одних и тех же сюжетах легко взаимозаменяются люди и животные. Так, лиса сталкивает с обрыва то медведя, то старика. Лиса-пастух съедает порученных ей оленей или у росомахи, или опять-таки у старика [67].

Нередко там, где «естественнее» было бы с «европейской» точки зрения видеть человека, в архаической сказке выступает животное. Таков, к примеру, цикл сказок народности тим (Того) о том, как паук женился на дочери вождя (или нескольких дочерях). Для того чтобы узнать их имена, державшиеся в тайне, паук забирается на дерево, под которым купаются девушки, и бросает в воду разукрашенный листок; девушки зовут одна другую — и тайна открыта. В другом случае паук также выполнил «трудную задачу», поставленную вождем, и женился на его дочери (сказка с европейской точки зрения обсценна) [Фробениус, XI, с. 210, 221, 223, № 28, 36, 37; см. также: Курлендер, 1971, № 9]. Здесь паук побеждает с помощью хитрости, что обычно для трикстерской животной сказки. Но у него нет животных-антагонистов, а задачи, им выполняемые, предназначены скорее для человека, чем для паука.

С другой стороны, в архаических сказках о трикстерах с человеческим обличьем проделки хитрецов мало отличаются от трюков животных-трикстеров. И направлены они часто не против людей, а против животных. Трикстер индейцев виннебаго Вакджункага одолевает хитростью бизона, ястреба, медведя, а сам обманут грифом [Пермяков, 1972, с. 281—285]. У африканского народа бурунги трикстер Лаи не только обманывает льва, но и дружит с петухом. Эта дружба закончилась для Лаи печально: он пал жертвой известного трюка «отрезанная голова» [Пермяков, 1972, с. 344—348]. И только позднее, в фольклоре классового общества, проделки знаменитых хитрецов, таких, как ходжа Насреддин или Тиль Эйленшпигель, становятся подлинно человеческими и связываются с миром людей, а не животных [68].

Синкретизм архаической животной сказки не только в ее сюжетной близости к сказкам волшебным и бытовым. Такая близость — все же не правило. Еще раз подчеркнем, что животная сказка заметно выделяется из повествовательного материала разлагающегося первобытного общества. Синкретизм этот проявляется прежде всего в развернутой бытовой детализации.

Архаическая сказка о животных еще не знает четкой структуры, она «натуралистична», т. е. переполнена бытовыми подробностями и не умеет их еще художественно организовать. Поэтому она поражает фрагментарностью и, как говорит Л. В. Беликов, «своеобразной незаконченностью» жанра. «Сказки о животных в фольклоре чукчей, коряков и эскимосов сюжетно строятся главным образом на отдельных эпизодах, которые в самом повествовании не имеют строго очерченного начала и определенного конца: рассказ обычно начинается неожиданно, с самого главного эпизода, и так же неожиданно заканчивается, нередко даже без какой бы то ни было поучительной концовки, без „вывода“» [Беликов, с. 113]. Эти особенности, замеченные исследователем северной сказки, легко обнаруживаются и в архаических сказках о животных других регионов.

«Своеобразная незаконченность» архаической животной сказки проявляется не только в плане структурном — это хорошо видно и в сюжетном фонде. Он не оформлен достаточно четко: сказка как бы все время ищет, здесь масса неповторяющихся сюжетов — они мелькают как в калейдоскопе, не закрепляясь в повествовательной традиции. Рядом с сюжетами более или менее устойчивыми таких «случайных» сюжетов в архаическом фольклоре во много раз больше, чем в зрелой животной сказке.

Итак, перед нами прошли основные типы архаического животного эпоса. Каждый из этих типов дает ростки в современной животной сказке, но не равнозначные. Основное наследие мифологической эпохи — трикстериада, все остальное для животной сказки — побочно. Мы заметили, что методологически бесплодно обращаться от современной сказки непосредственно к тотемическим верованиям: здесь несколько переходных ступеней. И с последней из них, относящейся к эпохе патриархата и разложения родового строя, эпохе заката мифологии и формирования собственно животной сказки, мы шагаем к сказке современной. Здесь обнаруживается много нового, но в то же время и много знакомого, унаследованного от животной сказки времен ее становления.

Глава 2

ЗРЕЛЫЙ ЖИВОТНЫЙ ЭПОС

1. Жанровые приметы сказки вообще и сказки о животных в частности

Зрелую сказку о животных мы находим у тех народов, которые давно ушли от родового строя. Такая сказка потеряла связь с мифологией, с древними социально-бытовыми институтами и стала самостоятельной областью сказочного эпоса.

Даже беглый взгляд на этот материал легко убеждает в его поразительном разнообразии. Если животная сказка — это жанр, то каковы те признаки, по которым столь разнообразные повествования могут быть удержаны в определенных жанровых границах? За этим вопросом стоит другой, более фундаментальный: а что такое сказка вообще?

Фольклористы неоднократно жаловались на трудность определения сказки, неуловимость тех категорий, которые с равным успехом обнаруживались бы в сказках волшебных, животных, бытовых. Это естественно ведет к заключению, что жанра сказки нет — понятие «сказка» покрывает группу жанров. Так, В. Я. Пропп замечал, что «в состав сказок входят различные по поэтической природе произведения. По своей структуре волшебные сказки — нечто совершенно иное, чем сказки кумулятивные или сказки о пошехонцах. Следовательно, сказка — понятие более широкое, чем жанр» [Пропп, 1976, с. 37]. Того же мнения придерживалась Э. В. Померанцева, называвшая сказочную прозу многожанровым родом, в котором система жанров объединяется доминирующей эстетической функцией [Померанцева, 1975, с. 75].

Но если и не признавать сказку жанром, это не освобождает от необходимости искать такие универсальные признаки, которые оправдывали бы употребление термина «сказка». Советская фольклористика, стремясь установить конститутивные признаки сказки, выдвинула на первый план отношение сказки к действительности. Именно этот признак положен в основу определений, даваемых сказке Э. В. Померанцевой и В. Я. Проппом. Э. В. Померанцева определяет сказку следующим образом: «Народная сказка — эпическое устное художественное произведение, преимущественно прозаическое, волшебного, авантюрного или бытового характера, с установкой на вы-

мысел» [Померанцева, 1956, с. 295]. Вымысел, не претендующий на подражание реальности, полагается главным признаком сказки и многими другими фольклористами. Для В. Я. Проппа сказка — это «мир невозможного и выдуманного». «Сказка есть нарочитая и поэтическая фикция. Она никогда не выдается за действительность» [Пропп, 1976, с. 85, 88].

Итак, вымысел, не претендующий на подражание реальности, — вот что в сказке главное. Некоторым, однако, это определение не представляется удачным из-за неясности понятия «вымысел». Ведь творческий вымысел — главный признак искусства вообще, и признание его основным признаком сказки не проясняет будто бы ее природы [Кравцов]. Но вымысел в фольклоре не равнозначен вымыслу в современной литературе. М. И. Стеблин-Каменский показал, что по отношению к искусству можно говорить о нескольких правдах. Есть правда историческая, т. е. правда в собственном смысле слова, но она — не искусство. Есть художественная правда, но это не правда в собственном смысле слова, а вымысел. В фольклоре же две эти правды соединяются, порождая так называемую «синкретическую правду» [Стеблин-Каменский, 1971]. Героический эпос, исторические песни, обрядовый фольклор с народной точки зрения правдивы, т. е. представляют синкретическую правду, где вымысел не осознан. Специфика же сказки заключается как раз в осознании вымысла [1]. Показательно, что в более позднюю редакцию своего определения Э. В. Померанцева внесла коррективы: сказка «преподносится сказочником и воспринимается слушателями» как вымысел [Померанцева, 1963, с. 3—8; Померанцева, 1965, с. 5—7]. В этом отношении сказка противостоит другим фольклорным жанрам, и установка на вымысел составляет как раз ее конститутивную черту.

Поправка Э. В. Померанцевой на то, что сказка «преподносится сказочником и воспринимается слушателями» как вымысел, очень существенна и потому, что позволяет отграничить сказку от многообразных жанров фольклорной прозы. Этого не учитывал С. Томпсон, полагавший, что любой невероятный с точки зрения современного рационализма рассказ представляет собой сказку (tale) — впрочем, с поправкой на традиционность повествования. Поэтому американский ученый относит к сказкам и «сообщение о недавно случившемся», и «легенду о далеком прошлом», и рассказ Одиссея о своих странствиях, и анекдот, включенный в средневековую проповедь, и пересказанный рыцарский роман. Соответственно многообразны и цели рассказывания: восхищение героическими делами, религиозное наставление, отдых от монотонных будней. Сказка, таким образом, включает «все формы прозаического повествования, письменные или устные, которые передавались годами», т. е. вошли в традицию [Томпсон, с. 3—4]. При таком толковании границы

между разными областями эпоса оказываются размытыми (героический эпос, легенда, сказка, роман, меморат очутились в одной рубрике), а ссылка на традиционность не спасает положения, потому что весь фольклор — традиционное искусство.

Многим фольклористам представляется недостаточным определить сказку только лишь через установку на вымысел. Однако стремление найти более точные жанровые критерии прогрессивных результатов не принесло. Дефиниция либо превращается в описание сказки, т. е. попросту перестает быть дефиницией, либо принимает такой вид, что ее нельзя распространить на все сказки. Так, Н. И. Кравцов стремится определить жанр сказки с помощью выделения его основных структурных компонентов. В качестве таковых предлагаются следующие: многоэпизодный и завершенный сюжет со строгой последовательностью ситуаций, стимула и самого действия, трехступенчатое строение сюжета с повторяющимися сходными действиями фантастического характера, идеализация одних и отрицательное освещение других персонажей, утверждение высоких моральных идей и победа добра над злом, моральное поучение [Кравцов, с. 82—84]. Все это приложимо к волшебной сказке, частично к бытовой и почти никогда — к животным сказкам и народным анекдотам. Где, скажем, в сказке о лисе и тетереве (AT 62 *) многоэпизодный сюжет с трехступенчатым строением? Где в ней идеализация и отрицательное освещение персонажей, утверждение высоких моральных идей? Если следовать Н. И. Кравцову, «Лиса и тетерев» — это вообще не сказка.

Поскольку найти универсальные признаки сказки, кроме установки на вымысел, оказывается едва ли возможным, западная фольклористика давно отказалась от единого понятия, которое соответствовало бы русскому понятию о сказке (С. Томпсон с его tale как вообще «повестью» — в том значении, которое слово это имело у нас в древней Руси — «повествование»,— остается исключением). Еще в конце 20-х годов Ян де Фрис замечал, что различные по происхождению и содержанию виды сказок неправомерно рассматривать как целое, что единые «общесказочные» критерии едва ли установимы. Поэтому Märchen как собственно сказка противопоставляется Fabel как иному фольклорному жанру. Известный немецкий ученый Макс Люти видит в сказке сублимацию важнейших сторон человеческого существования, скрытую в форме авантюрного повествования. Такое представление вовсе исключает из анализа сказку животную, и Люти говорит только о волшебных сказках, сопоставляя их с достоверной устной прозой («сагой») [Люти]. Того же мнения Курт Ранке, видящий функцию сказки в том, чтобы выражать сублимированные представления о справедливости и некоем высшем порядке, в выражении стремления человека к счастью и совершенству [Конгресс, 1959, с. 8].

Но если сказка в целом не является жанром, а может быть названа видом народной прозы, включающим несколько жанров, то выделение животных сказок как самостоятельного жанра не подлежало обычно ревизии фольклористов [2]. Это должно свидетельствовать о том, что в сказках о животных можно, очевидно, выделить какие-то основные жанрообразующие признаки, способные сцементировать разнородный материал в единую группу. Но при ближайшем рассмотрении таких признаков оказывается совсем немного. Центральный из них, лежащий на поверхности, относится к объекту повествования: это сказки о животных. В волшебных сказках тоже может идти речь о животных: герою помогают волк, кошка, собака, медведь. Но в сказках волшебных животные играют второстепенную роль, в них объектом повествования является человек. С другой стороны, человек нередко встречается в сказках о животных. Но тогда он играет либо подсобную роль (старик, из саней которого лиса побросала рыбу), либо занимает положение, равноценное животному («Старая хлеб-соль забывается»).

Практика, однако, показывает, что к разряду животных относятся сказки не только о животных, но и о растениях и разного рода вещах, которые представляются, подобно животным, вполне разумными. Таким образом, исходя из содержания, сказками о животных можно назвать такие сказки, в которых речь идет о персонажах из органического и неорганического мира, наделенных человеческими свойствами и признаками [3].

Одного объекта повествования для определения жанра мало: ведь жанровая модель должна иметь и определенные структурные признаки, и эстетическую доминанту. И здесь своеобразие сказок о животных очевидно. Животные не представляют в сказках лишь самих себя, за ними угадываются не звериные, а иные, людские отношения. Поэтому из всех сказок сказка о животных — самая условная. Здесь звери говорят, думают и поступают по-человечески. И не только звери, но и растения и совершенно никчемные предметы — они тоже думают и говорят.

Главное следствие этой предельной условности в том, что она вызывает смех. Как в цирке животные, повторяющие людей, неизменно смешат (обезьянки, одетые в костюмчики и пьющие чай, играющие в футбол медведи), так и в сказке. Сказки о животных в большинстве своем — это сказки комические. Решительно подчеркнула это В. А. Бахтина: «Комизм скрывается уже в самом принципе животной сказки — наделение зверей поступками людей, ибо предполагается некое столкновение безусловного с условным» [Бахтина, с. 16].

И все же комизм нельзя считать обязательным, конститутивным признаком всех без исключения животных сказок. Не говоря уже о том, что юмор в животных сказках нередко при-

нимает мрачноватый оттенок, потому что обманутый или одураченный жестоко наказан, а порою платит за это жизнью [4], комизм сам по себе не является еще жанрообразующим признаком: жанр предполагает единство структурных признаков. Что же касается сказок о животных, то непредубежденный взгляд легко замечает, сколь разнятся они между собою и в содержании, и в композиции. Отличия эти так велики, что возникает сомнение — а существует ли вообще жанр животной сказки, достаточно ли указанных общих признаков для того, чтобы можно было говорить о жанре? Ведь жанр, повторяем, определяется не только общностью содержания, но и единством формальных признаков — от стилистических формул до композиционных приемов. Этого единства в сказках о животных как раз нет [5]. Поэтому было бы справедливее говорить не о жанре животной сказки, а о народном животном эпосе как конгломерате различных жанровых образований.

В этом убеждает и отсутствие единства источников комического в сказках о животных. В. А. Бахтина выделяет несколько типов комической фантастики в сказке: фантастика абсурдных положений, фантастика комического устрашения, игровая фантастика, фантастика сатирических сказок. Уже одно это заставляет усомниться в единстве животной сказки. Кроме того, есть такие виды животных сказок, в которых комическое приглушено или вообще сведено на нет. Наконец, вовсе не любая из сказок в любом варианте является иносказанием: есть сказки именно о животных, а не о людях, которые под ними подразумеваются, хотя и такие сказки, конечно, интересны постольку, поскольку раскрывают человеческое восприятие окружающего.

В самом деле, животный эпос кроме комических сказок включает и своеобразные «волшебные» животные сказки (AT 123 — «Волк и козлята»), и «новеллистические» животные сказки (AT 160 — «Благодарные животные и неблагодарный человек»), и «озорные» сказки (AT 152B * — «Озорной пахарь»), и анекдоты (AT 126B * — волк уносит козла, коза спрашивает, скоро ли тот вернется; козел отвечает, что не знает, но обед на него можно не готовить). Так обнаруживается, что в фольклорный животный эпос входят сказки, аналогичные бытовым, волшебным, анекдотам. Есть здесь и свои небылицы, свой «черный юмор» («Пузырь, соломинка и лапоть», «Свадьба сверчка и мыши»). Наконец, среди так называемых сказок о животных можно обнаружить и немало преданий, бытовых рассказов, легенд. Можно, стало быть, говорить, что животный сказочный эпос, подобно сказкам вообще, тоже представляет собою конгломерат различных жанров, и если это целое, хотя бы в тематическом плане, то целое гетерогенное. Выделяя жанровые разновидности животного сказочного эпоса, мы ис-

ходим прежде всего из смысловой доминанты. В каждом из жанров есть своя смысловая установка: в одном случае это комический эффект, в другом — поучение, а в третьем — информация об интересном случае.

Непроходимой границы между жанрами животного эпоса нет. Один и тот же сюжет может оформляться по разным канонам. Даже такая популярная сказка, как «Старая хлеб-соль забывается» (АТ 155), может принять облик «охотничьего рассказа», своего рода бывальщины. Рассказчик начинает ее так: «Надо мной история случилась сорок пять лет тому назад. Здесь была чума». Завершается эта сказка-бывальщина убиением волка. А вот ее последняя фраза: «Пошел убил его и продал за три рубля. Тогда дешевы они были» [Азадовский, 1928, № 10]. Несколько иначе, но тоже с установкой на достоверность происшедшего оформлен этот сюжет в Индии. Очень подробно рассказывается о том, как в джунглях поселился тигр, как он таскал из деревни ее жителей, как тщетны были попытки поймать его, так что измученные жители вынуждены были в конце концов покинуть свою деревню и переселиться на другое место. Оголодавший тигр попадает в западню — и далее начинается собственно сказка с сюжетом АТ 155 [Таушер, № 1].

Сибирская сказка — «охотничий рассказ» представляет, конечно, крайний случай: рассказчик снимает барьеры между сказкой и действительностью, становясь и объектом, и субъектом повествования. Чаще говорится о ком-то другом, и сказка превращается в достоверный рассказ с помощью конкретных бытовых деталей, придающих повествованию оттенок правдоподобия. Французская сказка с сюжетом АТ 121 («Волки взбираются друг на друга, чтобы залезть на дерево») становится повествованием об интересном случае именно так: жил старый дровосек со своей женой Жанеттой в Шамбери — и сказка перестает быть по существу сказкой, поскольку преподносится и воспринимается как достоверная история [Массиньон, № 61].

Подобных случаев немало — из самых разных регионов. Сюжет АТ 1 («Кража рыбы») в ирландском фольклоре включен в рассказ о хитром лисе, обитавшем на острове Иништи и доставившем много хлопот его жителям [О'Салливан, № 3]. В таджикском фольклоре известная сказка о том, как осел посадил волка на спину и прискакал с ним в деревню, где волку крепко досталось (АТ 122N *), приобретает черты занимательного бытового рассказа: называются хозяева осла, местность, где все это произошло: «Был здесь один человек по имени Курбан Алимех. У него был осел. Он водил его пастись за восемь километров от кишлака вверх, в место Фашшод, на пастбище» [Свод Т115].

У народов Индии и Индокитая широко распространена сказка об обезьяне, оставившей свое сердце дома (АТ 91). В фоль-

клоре народности инта (Бирма) она уподобляется местному преданию. На западном берегу озера Инлей стоит большая каменная статуя рыбы. Когда-то на этом месте рак растерзал рыбью королеву, надеявшуюся на целительное действие печени кролика. Рыба испустила дух и превратилась в каменное изваяние. До сих пор в дни новогоднего праздника у статуи кишат рыбы: это слуги ищут свою повелительницу [Бирма, 1976, № 50]. Бирманская сказка уподобилась не только местному — она стала своеобразным «зоогеографическим» преданием.

Таких случаев в животном эпосе достаточно. Подобные приведенным интерпретации известного сюжета могут быть и разовыми, одномоментными, и постоянными в рамках одного региона. Функциональный подход к сказочному сюжету, как мы говорили, ограничен, потому хотя бы, что не принимает во внимание инвариантность сюжетной основы, имеющей свою собственную историю, но в любом случае должен учитываться, так как жанровая принадлежность фольклорного сюжета во многом зависит от установки исполнителя [6]. В фольклоре народов Севера, к примеру, есть сказка о том, как старик притворился мертвым, зайцы и прочие звери принесли его домой, старуха заперла дверь, а «оживший» старик перебил почти всех зверей. Проделка эта характерна для животной сказки как таковой, где человек уравнен в правах с животными [Воскобойников, Меновщиков, 1951, с. 363; Козловский, № 5; Воскобойников, 1958, с. 52]. Но этот же сюжет может оформиться и в бытовую сказку: бедному старику проделка удалась, а богатому — нет. Выдвижение на первый план социального контраста переводит сказку в иной жанр [Воскобойников, Меновщиков, 1951, с. 349]. Проделке старика может быть дана моралистическая оценка. Он наказан за нечестный прием: бог превратил его в галку. В этом случае перед нами легенда [Попов, с. 38].

Границы животного эпоса, следовательно, разомкнуты, и разные сказки о животных могут предельно сближаться со сказками волшебными или бытовыми, с анекдотами. И дело не только в том, что условное повествование о животных — тоже сказка и подчиняется, стало быть, общесказочным законам. Двойная, а то и тройная жизнь одного и того же сюжета в рамках различных сказочных образований лишний раз доказывает отсутствие достаточно надежного статуса у животных сказок и оправдывает предпочтительность термина «животный эпос» как некоего комплекса историй с различной жанровой природой.

Разнородность материала, охватываемого понятием «животный эпос», говорит о его принципиальных отличиях от архаических животных сказок. В архаическом наследии животная сказка выглядит более цельной (хотя случаи близости животной сказки к волшебной и взаимопереходы бытовых и животных сказок были и в архаическом фольклоре с его жанровым син-

кретизмом). Животный эпос развитых народов более разнообразен — по той причине, что он впитывает в себя не только архаическое наследие, но включает и сюжеты новые, созданные по подобию старых, традиционных, но с иными, новыми целями, заставляющими решительно переосмысливать традиционный материал. При всем том основу зрелого животного эпоса составляют сюжеты, по своему содержанию однотипные с архаическими животными сказками. В центре их находятся проделки хитрецов. Именно эти сюжеты не только составляют подавляющее большинство среди современных сказок о животных, но и оказывают заметное влияние на все прочие фольклорные рассказы о животных.

2. Классические сказки о животных

В животном эпосе выделяется большая группа сказок, которые составляют его ядро и могут быть названы собственно животными, классическими сказками. Корнями своими эти сказки уходят в архаический фольклор, к тем теряющим мифологическое значение рассказам о проделках трикстеров, о которых мы говорили в предыдущей главе. Поэтому многое их роднит. В самом деле, поступки хитрой лисы в европейских сказках, насмешки над вечно голодным и глупым волком не отличаются в принципе от проделок африканских трикстеров — зайца или паука.

Как и в архаическом фольклоре, герои собственно животных сказок наделены двойственными признаками — человеческими и животными. Однако эта двойственность воспринимается совершенно иначе, чем в эпоху мифологического мышления: она не является следствием убежденности в отсутствии границ между людьми и животными. На этом и зиждется комизм классической животной сказки. В наши дни сказочная нерасчлененность людей и животных — чистейшая условность, поэтическая фикция. Поэтому источник комического в классической сказке о животных — не только сюжетные ситуации, проделки трикстеров. Уже сама способность животных рассуждать по-человечески смешна, тогда как дар человеческой речи у богомола или паука вовсе не смешит африканского аборигена.

В классических животных сказках не два мира, а один — мир, в котором люди и животные слиты воедино. В каждом национальном фольклоре этот мир — родной для сказочника. Так, в немецких животных сказках это не бурги и замки (как казалось когда-то В. Боброву [Бобров, с. 29—30]), а небольшой поселок с харчевней и прочными домами, где есть погреба, амбары, чердаки. В сказках русских действие связано с русской деревней и русским лесом. «В этих сказках перед нами возни-

кают чисто русские картины: русские морозы, снега, избы, проруби, сани; русские обычаи сватанья, повоя, оплакиванья покойников, причем сугубо местные» [Померанцева, 1965, с. 82]. Это тот дом и та среда, которые естественны для людей, а также и животных, о которых эти люди рассказывают. И ведут себя люди и звери одинаково: лиса обманывает волка, мужик обманывает медведя, лиса обманывает мужика, гуси обманывают лису — здесь все на равных правах. Звери живут по-человечески — в избушках или юртах — или кочуют по степи, подобно людям. И все же, в отличие от архаического животного эпоса, современная классическая сказка четко различает людей и животных: мир-то един, но обитают в нем существа разные, каждому определено свое место, и никаких превращений в этом мире не происходит.

Тем не менее, как и в архаическом животном эпосе, мир животных в сказках выглядит некой родовой или патриархальной общиной. Облик ее в классических сказках несколько стерся, но еще различим. Не только в эпосе о Ренаре лис и волк кумовья, но и в русских сказках встречаются эпитеты, указывающие на родственные отношения: лисичка-сестричка, лиса-кумушка. И живут они вместе (для некоторых сюжетов это обязательно — АТ 15, например), есть у них собственные имена: Рейнеке-лис у немцев, Лиса Патрикеевна у русских, волк Никола и лиса Моро у греков.

На этот патриархальный звериный коллектив накладываются уже более поздние представления — раннегосударственные: у зверей появляется свой царь. Это свойственно не только литературному животному эпосу, где пародируется лестница социальных отношений, но и собственно сказкам. Животный царь, однако, всегда снижен — будь то европейский медведь, уступивший место льву (как считал Я. Гримм [Гримм Я., с. 47]), будь то сам лев. Это снижение — повсеместная, т. е. типологическая черта классической животной сказки, отмеченная уже А. Н. Пыпиным: «Лев в эпосе различных народов изображается такими же красками (как и медведь. — *Е. К.*): в индейском апологе его обманывает шакал; в греческой басне лев, по недогадливости, теряет свою добычу; чтоб сделать его безопаснее, обрезывают ему когти и вырывают зубы; в германском эпосе ему дана та же пассивная роль» [Пыпин, ст. 2, 12].

Социальная иерархия может принимать вполне современный вид. В сказке американских негров, например, звери работают в поле у богатого плантатора Лиса, который разъезжает на кадиллаке, а Медведь — надсмотрщик над рабочими. Когда Братец Кролик съел все вкусное из холодильника Лиса и свалил вину на Медведя (АТ 15), Лис назначил его надсмотрщиком [Дорсон, № 2]. Но в целом социализация животных отно-

шений характерна все же более для письменной, чем для устной традиции.

Совсем исчезло из классических сказок о животных мифическое время. Процесс демифологизации повествования, бурно протекавший уже в архаических сказках, завершился. Старинная формула «когда звери говорили», встречающаяся иногда в классических сказках о животных, приобрела прямо противоположный смысл: она вовсе не означает отнесенности ко времени первотворения — это «формула невозможного», типа «это было еще при царе Горохе». Смутные следы представлений о мифическом времени едва различимы в современном животном эпосе, но не в сказке, а в «животной легенде», где роль демиурга отдана уже богу или св. Георгию, устанавливающему чин среди зверей и определяющему всем зверям порядок пропитания.

Утрата связи с мифическим временем означала для сказки одновременно и утрату всякой мифологической семантики. Ничего в сказке от нее не осталось. Вот А. Н. Афанасьев пишет о волке: «Волк, по своему хищному, разбойничьему нраву, получил в народных преданиях значение враждебного демона. В его образе фантазия олицетворила нечистую силу ночного мрака, потемняющих небо туч и зимних туманов» [Афанасьев, 1865, с. 735]. Мифические волки — представители темной ночи и губительного влияния зимы. А в современной животной сказке? Отдадимся вольному течению фантазии — пусть победа рыжей (=красной) лисы над волком означает победу светлого начала над темным (света над мраком, солнца над тучами). Но что общего имеет с этим сказка «Битый небитого везет» (АТ 4)? Если в далекой архаической древности подобные мотивы могли иметь какую-либо мифологическую семантику, то к нашему времени от нее не осталось и следа.

То же можно сказать не только о волке, но и о медведе, особое отношение к которому сохранялось у многих народов Восточной Европы вплоть до XX в. В. В. Иванов и В. Н. Топоров, исследуя мифологическую семантику медведя, отмечают: «Медведь в силу его двойной природы (хозяин леса и существо, особенно тесно связанное с человеком, вплоть до способности взаимного превращения) является посредствующим звеном между членами противопоставлений с в о й — ч у ж о й и д о м — л е с» [Иванов, Топоров, 1965, с. 165]. Ссылаясь на положительное значение медведя в обрядах, указывая на уважительное обращение к медведю, исследователи не забывают о его двойственной природе и в сказках: «Особенно характерна человекообразная роль медведя в сказках, где медведь дружит с мужиком (сказки типа о вершках и корешках), является сыном человека или братом человека, вступает в брак с женщинами, имеет сына, принадлежащего к человеческому коллективу, борется с нечистой силой, чертенком, помогая человеку,

приносит человеку богатство и т. д. ...» [Иванов, Топоров, 1965, с. 160].

Если, однако, взглянуть на роль медведя в современной животной сказке, то опять-таки надо признать, что эта мифологическая семантика из сказки улетучилась: это не «свой» и не «чужой», а типичный простофиля, обманутый при дележе вершков и корешков (АТ 1030), при неудачной попытке сожрать старика и старуху (АТ 161А *), либо фигура откровенно анекдотическая, вроде «генерала Топтыгина» (АТ 116) или того услужливого медведя, который раскроил череп хозяину, желая согнать муху (АТ 163А *) [7].

Итак, важнейшим наследием архаического животного мифа в классической сказке является не его семантика (она разрушилась), не связь с мифическим временем, а принцип единства людей и животных, потерявший мифологическое значение и превратившийся в поэтическую фикцию. Именно единством этого общежития объясняется та особенность животной сказки, что она не стала ходячей моралью, сухой аллегорией. Сказки о животных — это не аллегорический маскарад: они вбирают как приметы жизни животных, так и приметы жизни людей. Классическая сказка не стала точнее в воспроизведении повадок животных, чем сказка архаическая: отдельные точные наблюдения соседствуют с самым откровенным неправдоподобием [8]. Что из того, что сказочники верно подмечают, как лиса постукивает хвостом или любит забираться в чужие норы, — не это главное. Ведь лиса при этом еще и говорит, и улещивает, и оправдывается. Реальный волк — умный и осторожный зверь, он рыбу на хвост ловить не будет. Сказка идет не от реальности, а от фантастики, приписывая животным то, чего у них нет, насыщаясь деталями не «зоологического», а человеческого быта. Когда бык отправляется в лес, чтобы «сработать хибару», а затем делает себе в этой «хибаре» койку [Разумова, Сенькина, № 32], то ничего от житейской наблюдательности в сказке не остается. Это именно сказка, и в смешении животного с человеческим есть, напоминаем, эстетическая цель. «Чем более насыщен бытовыми подробностями этот крестьянский мир, тем комичнее выглядят в нем животные, живущие по законам человеческого существования» [Бахтина, с. 47]. Бытовая насыщенность животной сказки, помноженная на откровенное несоответствие поступков персонажей тому, как ведут себя реальные животные [9], является источником комического и одновременно позволяет сказке уйти от аллегорической дидактики.

В этом мире, где звери и люди живут по единым законам, действуют не современные нормы морали, а самые простые, древние инстинкты. Что руководит персонажами сказок о животных? Как и архаическими трикстерами, прежде всего по-

требность в еде. Ради еды герои сказок о животных идут на все. Лиса выбрасывает рыбу из саней старика, не дает ни одной рыбки волку, звери поедают самого слабого, воруют друг у друга мясо. Как мы уже говорили, ситуация голода — одна из самых распространенных в архаической животной сказке. То, что делают животные в зрелой сказке и как они себя ведут, еще раз говорит о непосредственных связях классической животной сказки с архаическим фольклором.

Часто говорят, что сфера сказки — моральная проблематика, что добро здесь всегда побеждает зло. Животная сказка явно не укладывается в эту верную лишь для волшебной сказки идейную схему [10]. Она может быть безжалостной, полной мрачноватой иронии. Какая уж там победа добра в «Теремке», где медведь всех раздавил! Животная сказка отражает куда более древние представления, чем сказка волшебная с ее четкой моральной проблематикой, с четким расчленением категорий: вот зло, а вот коварство, а вот, с другой стороны, добро и невинность. В животной сказке сохранился архаический синкретизм представлений о добре и зле. Лиса съедает всех своих спутников, звери тут же съедают у нее бычка, собаки разорвали лису, звери обманули и съели верблюда, лиса столкнула медведя с обрыва — все это смерть. Но смерть в сказке о животных вовсе не вызывает скорби и печали, не заставляет задумываться о теневых, трагических сторонах земного существования. В сказках о животных с «трагическими» финалами едва ли можно ощутить «горьковатый привкус», свойственный будто бы многим из них, как полагал Ф. Харкорт, вообще преуменьшавший здесь роль комического [Харкорт, с. 32—34]. Классические сказки о животных демонстрируют то единство страшного и веселого, жизни и смерти, которое так хорошо знакомо по народным обрядам с их веселыми похоронами: смех здесь нераздельно слит со смертью [11]. Но в современном восприятии классические животные сказки редко «страшат» — чаще они забавляют, и ужас смерти полностью преодолен смехом.

Итак, моральная проблематика лежит в стороне от классических сказок о животных, и не в том их назначение, чтобы давать уроки добра. Это не значит, что такие сказки лишены всякого моралистического смысла. Они дают понятие о человеческих характерах, позволяют взглянуть на человеческие качества со стороны и тем самым оценить их по достоинству.

Но если сказка о животных не дает непременно уроков добра, то зачем она в таком случае рассказывается? Проще всего считать эти сказки примерами человеческого поведения — пусть не однозначными моральными уроками, как это может быть свойственно басне или притче, но примерами. Так именно и считал Ф. Харкорт, не видевший принципиальной разницы между сказкой о лисе, притворившейся мертвой, чтобы поймать до-

бычу, и сказками о мудрой девушке-семилетке или ловком воре [Харкорт, с. 16]. Глядя на содержание этих примеров, легче всего истолковать их в негативном плане: сказка (или басня, которая в этом плане не противостоит сказке) сводится к отрицательным примерам человеческого поведения. Смысл их можно видеть в упрощении и, следовательно, прояснении житейских ситуаций: волк и баран, столкнувшиеся лбами, являют элементарную расстановку сил. Это максимальное прояснение ситуации поучительно само по себе, безотносительно к развязке конфликта (Отт).

Все же значение сказок о животных неправильно сводить к демонстрации примеров человеческого поведения, тем более что морализация — важный, но не единственный и совсем не главный в сказке акцент повествования. В сказках, по мнению К. А. Отта, встречаются два общежития, животных и человека, и это «снижает» человека, уравнивая его со зверем. Благодаря этому отрицается всякое превосходство человека над животным миром, снимается всякая возможность его идеализации (Отт). С этим трудно согласиться: разве сказка о бременских музыкантах, изгнанных или бежавших из дома и прогнавших разбойников из лесной избушки (AT 130), направлена против идеализации человека (хотя люди здесь явно представлены не с лучшей стороны)? По крайней мере наблюдения Отта не всеобщи: одни сказки, быть может, способны обнаруживать в человеке низкие стороны души, другие же на подобные размышления не наводят.

Вообще же сказки о животных внушают многим исследователям довольно мрачные мысли о несовершенстве человеческой натуры, звериных свойствах людской души. Некоторые ученые склонны даже считать эти сказки своего рода помойной ямой, в которую выплескиваются страсти, не реализованные в социальной жизни, так что сказочные персонажи выступают в роли козлов отпущения [Джекобс, с. 147]. Но свобода от моральных норм человеческого общежития, часто демонстрируемая персонажами сказок о животных, имеет, на наш взгляд, более благородный смысл, далекий от примитивной морализации. Допуская всевозможные проделки и не осуждая их, животная сказка «освобождает» человека от строгих моральных обязательств. К ней может быть приложима характеристика, даваемая М. А. Лифшицем мифу: здесь «данному порядку вещей, отвечающему законам необходимости и человеческого рассудка, противостоит стихия божественной свободы и первобытного хаоса» [Лифшиц, с. 120]. Трикстерские сказки строятся не на утверждении «дисциплинарной морали», а на ее опрокидывании, нарушении, и в этом проявляется «самодеятельность человека, внутренняя автономия всякой жизни» [Лифшиц, с. 112]. Здесь глубокое родство классической животной сказки с мифом, ге-

рои которого также живут в «царстве свободы» и находятся вне моральных оценок.

Противостоит «законам необходимости» и волшебная сказка, рисующая «лучший мир», в котором сбываются сокровенные желания. Сказка о животных такого мира не рисует: в ней воссоздается «наш мир», который остраняется тем, что действие переносится в царство животных. И там, в этом «животном хаосе», поступки освобождаются от законов необходимости, от требований морали, т. е. сказка дает компенсацию свободы в действиях и поступках. И если сказка волшебная имеет дело с социальными помыслами и чаяниями, то сказка о животных не выходит за рамки обыденной морали, принципов повседневного поведения. Но «образ свободы» воссоздают та и другая.

Говоря о серьезном смысле классических сказок о животных, нельзя упускать из виду, что это сказки смешные. Стало быть, несовершенство мира и человеческих отношений, переносимых на животных, преодолевается смехом. И естественная реакция на трикстерскую сказку — не мрачная гримаса, вызванная осознанием несовершенства человеческой натуры, а веселая улыбка: не так уж все это и страшно. «Поскольку сказки о животных — произведения юмористические, постольку к ним применима всегда жизнеутверждающая, очень терпимая к несовершенству мира „философия юмора“» [Левин, 1981, с. 40].

Итак, привычные представления о моралистическом содержании сказок о животных нуждаются в значительных коррективах. К тому же зовут и характеристики сказочных персонажей. Анализируя их, фольклористы обычно рисуют определенную характерологическую схему: лиса — хитрая и коварная обманщица, волк — серый дурак и насильник, медведь туп и неповоротлив. Но если приложить эту характерологию ко всем классическим сказкам о животных (в рамках одного региона), она разлезается по швам. Амбивалентность сказок о животных не допускает строго очерченных моральных оценок. Уже у древнего трикстера соседствовали хитрость и глупость. Это осталось и в классической сказке о животных. Лиса обманула волка — но лиса же засунула голову в кувшин и утонула вместе с ним, высунула хвост из норы, потому что он мешал ей бежать. Волк жаден и глуп — но не он ли спас собаку от голодной смерти, разыграв спектакль со спасением ребенка (AT 101)? Однозначная характеристика появляется лишь в аполога — другом жанре животного эпоса. Н. П. Андреев справедливо настаивал на том, что аполог (басня) и сказка — разные жанры: «В басне животные являются лишь аллегорическими образами людей, причем в этой роли фигурируют не только животные, но и растения и предметы неорганического мира; в сказке же обычно животные выступают сами по себе, и скрытого аллего-

рического смысла сказка не имеет: она рассказывается именно о приключениях волка и лисы, не подразумевая под этими образами, например, глупых и хитрых людей» [Андреев, 1936, с. 513]. Как нам предстоит убедиться, и в басне животные не являются лишь аллегорическими образами людей, хотя аллегорический план в басне-апологе очевиден. Тем более далеки они от аллегории в классических сказках о животных.

Впрочем, здесь следует сделать оговорку: однозначные характеристики персонажей в животной трикстерской сказке все же возможны. Мы видели, что такие характеристики появляются уже в архаическом фольклоре — в том случае, когда в действие вступают не главные, а второстепенные трикстеры. Есть такие персонажи и в классической трикстерской сказке. Типичный трикстер «второго плана» в европейских сказках — еж. Он появляется редко, зато «работает» беспроигрышно. Попав в яму, еж просит помощи у лисы, но она в этом отказывает. Тогда еж предлагает лисе проститься — поцеловаться. Еж вцепляется лисе в морду, и она, бросившись бежать, выносит ежа (AT 69 **) [12]. Лиса и волк никак не могут схватить ежа (СУ-80 **). У ежа единственная уловка, у лисы их триста, но именно еж спасается из капкана (AT 105 *). В одной из версий известнейшего сюжета о состязании в беге еж выигрывает у зайца (AT 275A *). В роли второстепенных трикстеров, одерживающих победу над лисой, выступают птицы — дрозд, воробей, перепел (особенно в сюжете AT 56A: лиса грозится свалить дерево).

И все же в целом, за исключением «второстепенных» трикстеров, в сказке о животных нет однозначных оценок персонажей. То же можно сказать и о человеке, когда он становится персонажем животной сказки. Мы уже отмечали, что люди здесь действуют наравне с животными, к ним в сказке такое же отношение, как и ко всем прочим ее персонажам. Это неудивительно: ведь человек стал равноправным героем сказок о животных уже в архаическую эпоху, когда он не противопоставлялся животному миру. То же и в сказках классических. Старик обманут лисой: она крадет у него рыбу, съедает старуху. В одной из самых популярных у японцев сказке о животных барсук насмехается над стариком, но пойман и должен быть сварен или зажарен. Барсук уговаривает старуху освободить его, убивает глупую женщину — и вместо жаркого из барсука старик угощается жарким из собственной старухи (Икеда 176) [Япония, с. 18; Секи, № 3]. С другой стороны, мужик приносит лисе в мешке собак вместо обещанных кур, «пежит» медведя, а угольщик жестоко расправляется со зверями, приносящими ему еду в благодарность за то, что он пустил их обогреться (AT 154, 152, 159A). Для современной сказки несущественно, кто выйдет победителем — зверь или человек. Об

этом, в частности, свидетельствуют две концовки «Медведя на липовой ноге» (AT 161A*): здесь может быть убит медведь (как чаще встречается), но могут быть убиты и старик со старухой.

Поскольку сказка нередко безразлична к тому, кто выступает в роли трикстера — человек или животное, в классической животной сказке, как и в архаическом животном эпосе, легко допускаются их взаимозамены. В популярном сюжете «За скалочку — гусочку» (AT 170) удачный обмен совершает то лиса [Афанасьев, № 1, 8; Смирнов, № 225; Чернышев, № 33; Рудченко, I, № 7; Арайс, с. 85, 93; Долидзе, № 98; Хан, II, № 85], то бабка, вдова, девка [Ончуков, № 127; Смирнов, № 76; Коренной, № 4; Карнаухова, № 24; Рождественская, № 48; Балашов, № 128; Симина, № 46; Багизбаева, II, № 31; Конкка, 1959, с. 51; Конкка, Тупицын, № 4; Четкарев, с. 144], то мужик, старик, парень [Верещагин, 1886, с. 131; Первухин, № 8; Коми, № 84; Ожегова, с. 48; Конкка, 1963, № 12; Глонти, с. 74; Хуажев, с. 157; Франция, № 5; Левис оф Менар, № 6], то воробей или «полуцыпленок» [Багрий, Зейналлы, с. 466; Долидзе, № 93; Ногайские, № 4; Свод T101], а в Африке, разумеется, свой популярный трикстер, паук Ананси или заяц [Ольдерогге, с. 172; Жуков, Котляр, № 9; Химмельхебер, 1960, с. 67; Судан, с. 295]. Интересна сама ситуация, а кто выступает в роли хитреца — вопрос второстепенный (хотя, конечно, в плане генетическом это не все равно, и взаимозамена лисы и старухи в северном фольклоре, по-видимому, не случайна).

Равноправие человека и животного в современной сказке — явление иное, нежели архаическая нерасчлененность животного и человеческого миров. Сказка нуждается в равных по возможностям соперниках — не так, как в жизни, где может быть сильнее либо человек, либо зверь. Закону сказочного равноправия подчиняются и те сюжеты, где победа неизменно остается за человеком. Заметим, что везде в таких случаях он оказывается в положении слабого: внезапно захвачен медведем, ему угрожает лев. Некоторые из таких сюжетов предположительно восходят к мифам-быличкам (не исключено, что таково происхождение «Медведя на липовой ноге»; это подтверждается довольно узкой локализацией сюжета — в основном у восточных славян и в Прибалтике). Но миф-быличка вовсе не был смешным. Сказка о столкновении человека с животным всегда смешна — и прежде всего потому, что победа достигается с помощью традиционного трикстерского оружия — хитрости.

Один из характерных примеров — известная сказка о вершках и корешках (AT 1030). Сюжет этот дублируется: он живет то среди животных сказок (мужик обманул медведя при дележе урожая), то среди анекдотических сказок о глупом черте,

Могла здесь происходить и другая замена — человека лисой. Еще К. Крон предполагал, что антагонизм лисы и медведя может быть отражением антагонизма между чертом и человеком в сказке. А. Гербер расширяет круг сюжетов о контактах человека с чертом (великаном), относя к нему сказки, связанные со всякого рода строительством и совместной работой (например, АТ 43 — о ледяной и лубяной хатках) [Гербер, с. 55]. У. Конкка считает, что образ черта — позднего происхождения и в сказках он появился под влиянием христианства, а первоначально его место занимал леший. Между медведем и лешим существовала мифологическая связь. По мнению исследовательницы, сказки о лисе и медведе и анекдоты о глупом черте отразили стремление человека освободиться из-под власти страха перед животным. «Таким образом, на наш взгляд, антагонизм в сказках между лисой и медведем не является отражением антагонизма человека и черта, как предполагал К. Крон, а скорее и то и другое является отражением определенного переворота в человеческом сознании: разум человека может одержать верх над физической силой и таинственными силами природы» [Конкка, 1963, с. 17].

Не будем преувеличивать значение человеческого разума в развитии сказок. Ведь смех появляется в сказке не тогда, когда разумному человеку гарантирована победа, а много раньше: смех тоже был оружием. Поэтому сомнительно, что сказка о хитрой проделке лисы или мужика с вершками и корешками отразила «определенный переворот в человеческом сознании». Характер этой проделки совершенно естествен и для архаических животных сказок, и для восходящих к ним сказок классических с их равенством людей и зверей и комическими ситуациями.

Мы уже имели возможность оспорить представления о том, что смех появляется в сказке о животных тогда лишь, когда человек прощается с тотемизмом и древней мифологией. Но не только в «Вершках и корешках» человек одерживает победу над зверем. Может быть, и в самом деле можно говорить о том, что животная сказка зафиксировала важные перемены в существовании рода человеческого? Нет, нельзя. Оснований для этого не дают не только «Вершки и корешки», но и другие подобные сюжеты.

Самый заметный из них — о «настоящем человеке» (АТ 157), мало известный в России, но имеющий всемирное распространение и встречающийся уже у Эзопа. Мы упоминали о нем в разделе о животных мифах-быличках и отметили отсутствие связи этой сказки с архаическими традициями и представлениями о зависимости человеческого существования от животного мира. Сейчас нам важно отметить другое: сказка не акцентирует победу человека и вовсе не прославляет его могу-

щество, не в этом ее смысл. Лев (в европейском фольклоре чаще волк) — типичный сказочный дурак, глупый насильник. Ловкость и хитрость превозмогают грубую силу, и сказка смеется над одураченным хищником. Комический эффект усиливается еще из-за того, что лев не понимает смысла происшедшего: ему кажется, что человек больно плюется, когда в него стреляют.

Непонимание зверем смысла человеческих поступков — источник комического и в другой животной сказке, «Озорной пахарь» (AT 152B *), где оно приобретает обсценный характер. (Вот сюжет об озорном пахаре в изложении С. Томпсона: «Горячим железом он делает узоры на боках волка, откручивает вороне ногу, втыкает слепню в зад соломинку; деревенская девка приносит ему завтрак, и он начинает с ней забавляться; волк: „он делает узоры на ее боках“; ворона: „он откручивает ей ногу“; слепень: „он втыкает ей соломинку в зад“».)

Фигура одураченного хищника (или черта) очень древняя — и в этом отношении подобные сюжеты все-таки связаны с архаической традицией. Но это вовсе не значит, что все без исключения сюжеты об одурачивании следует считать древними: ведь сказочный фонд обогащался и новыми сюжетами, созданными на основе архаической традиции. И сказки о настоящем человеке или озорном пахаре строятся на таком комическом остранении, на такой веселой игре, которая совсем не дает возможности считать такие сказки отражением реального торжества человека над зверем [13]. Поэтому благоразумнее отказаться от поисков каких-либо исторических сдвигов в животной сказке: перед нами все те же трикстерские проделки, ставшие непременными для классической животной сказки, с той лишь разницей, что в роли трикстера здесь выступает человек. Другими словами, комическая победа человека над зверем — вовсе не показатель какого-то определенного социально-исторического уровня, достигнутого человечеством: она может формировать и очень древний сюжет, и сюжет типологически поздний, а комический акцент в повествовании универсален.

Не меняют существа дела и те сюжеты, где человека нет, но вместо него действуют его полномочные заместители — домашние животные. Они оказываются и хитрее, и умнее диких, хотя, естественно, уступают им в силе. Но в сказках о животных сила вообще мало ценится — ценится хитрость, так что и здесь тема торжества человека растворилась в трикстерской комической стихии. Так побеждают хищников козел и баран — либо падая на них с дерева (AT 126A *), либо делая вид, что у них есть несколько волчьих голов (AT 125). Так осел запугивает льва или тигра (AT 103C *, 125B *, C *, D *). Так прогоняют разбойников знаменитые «бременские музыканты» (в других

региональных вариантах сюжета AT 130 чаще встречаются не разбойники, а волки). Сказка не подчеркивает антагонизма диких и домашних животных (волк может дружить с собакой, а кот — с лисой). В одном-единственном сюжете дикие и домашние животные встречаются на поле боя. Но война так и не состоялась, потому что звери приняли кошачий хвост за ружье, бараньи рога — за сабли и т. п., и дали стрекача (AT 104). Все окончилось комическим устрашением. Домашние животные явно превосходят диких по уму и смекалке, но в этом правильнее видеть опять-таки не самоутверждение человека, а обычное для сказки предпочтение слабого, оказывающегося в конечном счете победителем благодаря хитрости.

Мы назвали домашних животных полномочными заместителями человека. Это, конечно, не совсем так: уже говорилось, что животные в сказках человека не замещают — они интересны и сами по себе. В. Гримм придавал излишнее значение тому, что домашние животные воспринимаются как члены семьи, которой они принадлежат [Гримм В., с. 366]; не будем забывать, что большинство этих «членов семьи» составляло мясной стол человека. Тем более нет никаких оснований для утверждений о том, что домашние животные — это лишь условный знак, символ человека в животных сказках, полных будто бы глубокого социально-аллегорического смысла [14]. Кажущееся единство человека со своим домашним скотом в сказке не столь уж прочно. Многие известные сказки о домашних животных и человеке начинаются с конфликта между ними (о том, как собака, изгнанная из дому за старость, спасает ребенка, — AT 101; завязкой сказки с сюжетом AT 130 обычно бывает сообщение о том, что животных выгоняют из дому за старость или хотят заре́зать, — вот почему они оказываются вместе). Если домашних животных в сказке и можно назвать нашими младшими братьями, то они напоминают скорее младших братьев волшебной сказки — социально обездоленных и гонимых. Но, как и в волшебной сказке, животные—«младшие братья» выполняют свою «сверхзадачу»: спасают ребенка, прогоняют ра́збойников и возвращаются в тот дом, откуда их изгнали. Только выполняются эти задачи не с помощью чудесных сил, а типичными для животных сказок средствами — трикстерскими.

Итак, во многих отношениях классическая животная сказка — это продолжение и развитие традиций архаического животного эпо́са. Старинное трикстерское начало осталось основным, причем под власть его подпадают в животной сказке и люди, и домашние животные. Содержательная связь классической животной сказки с архаическим животным эпосом предполагает и делает закономерной также и связь формального порядка — композиционную.

Как и в архаическом наследии, классические сказки о жи-

вотных легко контаминируются, образуя цепочку встреч и проделок. Так сказка «За скалочку — гусочку» («Лиса съедает своих спутников» — АТ 170) обычно соединяется со сказкой «Звери в санях» (АТ 158). Наиболее известна в европейском фольклоре контаминация сюжетов, стоящих первыми в указателе Аарне — Томпсона: лиса притворяется мертвой и выбрасывает рыбу из саней, волк ловит рыбу на хвост, лиса заставляет избитого волка везти ее, приговаривая при этом: «Битый небитого везет». В такой цепочке обычно выделяется один, центральный эпизод, к которому присоединяются другие (хотя бывают и чисто формальные контаминации, построенные лишь на фигуре одного трикстера). В контаминации сюжетов АТ 1—4 центральное звено — ловля рыбы на хвост (АТ 2). Этот сюжет зафиксирован в наибольшем количестве вариантов: он почти неизменно присутствует в этой цепочке, тогда как остальные могут присоединяться или не присоединяться к нему. Вторичные сюжеты в контаминации выполняют нередко роль мотивировок. Так, кража рыбы из саней лисою, притворившейся мертвой, мотивирует ловлю волком рыбы на хвост. Популярные сюжеты, ставшие центральными в контаминациях, используют обычно в качестве мотивировок не один, а несколько разных сюжетов. Волк запел в гостях у собаки (АТ 100) и потому, что та отблагодарила его за трюк с похищением ребенка (АТ 101), и потому, что этим угощением собака — мнимый сапожник хотела как-то возместить понесенные волком убытки (АТ 102), и в том случае, когда собака привела волка на пир, чтобы избавиться от его преследования (АТ 122).

Соединение нескольких сюжетов в цепочку, их цикличность — это, повторяем, характерная, восходящая к архаике черта животной сказки. Поэтому нет особых оснований относиться к контаминации как сложному художественному приему, приводящему к творческому переосмыслению сказочных сюжетов [Ведерникова, с. 26—28], или, напротив, считать ее проявлением деградации сказки, свидетельством ее порчи (Крон) — по крайней мере на материале сказок о животных.

Странствия и встречи во время странствий — вот стержень сказки о животных. В. А. Бахтина полагает, что встреча в животной сказке — лишь чисто внешнее обстоятельство, это средство, а не цель. «Весь интерес сказки сосредоточивается в о т н о ш е н и я х, проявляющихся при встрече (внутренние импульсы, желания, движения чувств и мыслей). Так в центр повествования выдвигается персонаж, как проявление определенного типа отношения к жизни. Весь интерес животной сказки — во внутреннем движении персонажа, проявляющемся внешне в словах и в действиях» [Бахтина, с. 16].

Но сказки о животных не представляют удобного материала для наблюдений над психологическими тонкостями. Они эле-

ментарны, и о внутренних импульсах персонажей можно говорить лишь с очень большими натяжками. Интересны не внутренние движения персонажа (о них далеко не всегда легко догадаться), не искусство психологического изображения (задача в высшей степени факультативная для сказок о животных), но возникающие в сказках сюжетные ситуации [15]. Сказка может играть на отношениях, складывающихся при встрече персонажей, перенося основное внимание на диалог (так лиса соблазняет птицу: АТ 57, 61, 61А), но ее «ударная сила» по-прежнему остается в комических сюжетных ситуациях.

Многообразие положений, создающихся в сказках о животных, широкая амплитуда отношений между персонажами определяют большую композиционную свободу сказок о животных. Здесь нет таких строгих законов, которые свойственны композиции сказки волшебной. Попытки установить законы морфологии сказок о животных, подобные тем, какие нашел В. Я. Пропп для сказок волшебных, не принесли обнадеживающих результатов, да и не могли принести. Анализируя сказки о состязании, Г. Л. Пермяков пришел к выводу: «Число конструктивных элементов сказки о состязании тоже (как и в волшебных сказках. — *Е. К.*) постоянно, но здесь их еще меньше, чем в волшебной, — всего двенадцать, в том числе семь функций и пять других компонентов композиции. И все эти элементы расположены в строго определенном порядке» [Пермяков, 1970, с. 60]. Функции эти таковы: встреча персонажей-соперников, договор о состязании, подготовка к борьбе, ход борьбы, победа одного из соперников, вручение награды победителю и наказание побежденного. «Подобно волшебным сказкам, сказки о состязании обладают своим особым набором персонажей с точно очерченным кругом функций. Только персонажей в этом сказочном типе не семь, а всего четыре: два соперника, заместитель одного из соперников и судья» [Пермяков, 1970, с. 62].

В том, что конструктивные элементы расположены в строго определенном порядке, сомнений нет. Но полный набор их совсем не обязателен. Вот, к примеру, русская сказка (приводим ее полностью): «Лиса и рак стоят вместе и говорят промеж себя. Лиса говорит раку: „Давай с тобой перегоняться“. Рак: „Что ж, лиса, ну, давай!“ Зачали перегоняться. Лишь лиса побегла, рак уцепился лисе за хвост. Лиса до места добегла, а рак не отцепляется. Лиса обернулась посмотреть, вернула хвостом, рак отцепился и говорит: „А я давно уж жду тебя тут“» [Афанасьев, № 35].

Из намеченных функций здесь нет ни подготовки к борьбе, ни вручения награды победителю, ни наказания побежденного, да и персонажей вдвое меньше, чем это «надо». Стало быть, схема Г. Л. Пермякова дает лишь относительный набор компонентов. Их может быть больше и, главное, меньше, совсем ма-

ло для того, чтобы сказка «состоялась». Даже такая простая группа сюжетов, как сказки о состязании, не желает укладываться в рамки клише и зачастую равнодушна к паремиологии (а по мысли Г. Л. Пермякова, поучительная сказка как бы «развертывается» из пословицы). Эта свобода, с которою животная сказка то разрастается в объеме, то редуцируется до рассказа в 5—6 фраз, возможна лишь при отсутствии заданной морфологической структуры. В отличие от волшебных сказок, в сказках животных функции легко перераспределяются и сокращаются, т. е. не подпадают под власть закона. И если на волшебную сказку распространяются законы, выведенные В. Я. Проппом, то наблюдения Г. Л. Пермякова показывают, что в животных сказках подобных закономерностей нет.

Это не случайно. Композиция волшебной сказки непосредственно соотнесена со смыслом повествования — о борьбе и победе. Герой встретился со змеем и победил его — эта формула говорит о многом. Формула «лиса встретилась с волком и перехитрила его» мало еще о чем говорит. Для того чтобы она заговорила, нужны реалии. И Г. Л. Пермяков верно замечает, что «самая совершенная классификация сверхфразовых клише, в том числе сказок, по признаку композиционной структуры, взятая сама по себе, недостаточна для всестороннего суждения о них. Тот же Пропп прекрасно понимал это. Недаром он говорил, что морфологическое изучение сказок необходимо дополнить исследованием их социального содержания, трансформации и атрибутов» [Пермяков, 1970, с. 62].

Особая значимость реалий в сказке о животных, сосредоточенность сказки на деталях, в зависимости от интерпретации которых меняется ее смысл (в то время как смысл волшебных сказок постоянен), ведут к тому, что в повествовании может выпячиваться любой из компонентов сказки, любой мотив может стать центральным, определяющим в конечном счете ее звучание [16]. Так выделяется эстетическая доминанта, которую несет в себе один из мотивов сказки или ампфлицированная деталь.

Вот, например, три варианта эвенкийской сказки с сюжетом АТ 10***: лиса сталкивает своего спутника с обрыва [Василевич, № 8—10]. Сейчас нас не интересуют контаминации, в которые попадает этот сюжет. Посмотрим, как он выглядит сам по себе.

В тексте № 8 действуют лиса и медведь. Лиса губит медведя без видимых целей. Сказка завершается так: «Лиса съела кишки, сделала колбасу».

В тексте № 9 развит именно этот, последний момент: лиса здесь — ловкая добытчица. Свалив медведя, она губит затем и человека, делая и из него зимние припасы. Поэтому и сама забота о припасах детализируется: «Лисица пришла к медведю,

стала вялить медведя. Не став (перестав) вялить, сделала из жира колбасу. Вяленое мясо положила на лабаз».

В тексте № 10 действуют лиса и эвенк. Особо разрабатывается моралистический акцент. Человек падает с обрыва. «Скатился к реке, о дерево убился, сам себе, катясь, говорил: „Лисенка, какой худой приятелишка, такая лгунишка"». И поступку лисы дается какое-то моральное оправдание: «Он меня собирался отравить, я знала, что от съедания этого худо будет, поэтому я его столкнула».

Во всех случаях на первом месте в сказке — проделка лисы. Но в каждом варианте есть свои оттенки в изображении этой проделки, определяющие эстетическую доминанту, смысл сказки. Сравнивая варианты любого из сюжетов классической сказки о животных, мы обнаружим то же самое. Так, в сказке «Старая хлеб-соль забывается» (АТ 155) упор обычно делается на то, как человеку удается выпутаться из беды с помощью находчивого животного. Но акцент может быть перенесен и на другое: «суд» животных над человеком, мрачноватая ирония, которая вдруг появляется в конце сказки (человек убивает лису-спасительницу).

Русские классические сказки о животных давно уже стали сказками детскими [17]. Можно считать, что переход сказки в детскую аудиторию — признак ее деградации [18]. Животные сказки едва ли не первыми из сказочной прозы пошли по этому пути. Они представляют развлекательные истории, в очень простой форме раскрывающие основные проявления человеческого характера. Более сложные сюжеты постепенно исчезают из репертуара. Так, исследовав около 150 вариантов животных сказок, записанных в Поволжье в 1963—1974 гг., В. Н. Морохин не нашел среди них столь популярных прежде сюжетов, как «Мужик, медведь и лиса» (АТ 154) и только что упомянутого «Старая хлеб-соль забывается». В. Н. Морохин подытоживает: «Во многих текстах ныне бытующих сказок о животных наблюдается стремление сказочников несколько смягчить острый конфликт того или иного сюжета. Данный факт лишний раз подтверждает, что анализируемая сказочная группа полностью перешла на обслуживание детской аудитории. Последнее же обстоятельство, в свою очередь, сказалось и на отборе из разнообразного по содержанию животного эпоса лишь наиболее доступных для детского понимания произведений. Для целого ряда рассмотренных сюжетов характерна тенденция к сокращению объема произведения за счет уменьшения описательной части повествования и пропусков отдельных и, как правило, несущественных деталей» [Морохин, с. 38]. Совсем иначе воспринимаются архаические сказки о животных, пусть с теми же либо похожими сюжетами,— это сказки для взрослых или сказки, универсальные по назначению,— и взрослые, и детские.

Особенности русских сказок о животных не распространяются автоматически на сказки других народов. Вернее все же говорить об универсальности классических животных сказок с их явным уклоном к детской аудитории. Есть сказки с такими сюжетами, что вряд ли они когда-либо рассказывались детям: уже упомянутая обсценная сказка об озорном пахаре или немногим более скромная сказка о том, как лис (заяц) обесчестил медведицу (АТ 36). Л. Г. Бараг, ссылаясь на исследования В. М. Гнатюка, отмечает, что еще в начале XX в. украинские животные байки предназначены были в большинстве своем для взрослых, а не для детей [Бараг, с. 172]. То же говорят о сказках абхазских: «Если в русском сказочном эпосе сказки о животных являются специфически детскими („ребячьими"), то в абхазском сказочном эпосе такие сказки могли иметь хождение и в среде взрослых» [Зухба, с. 62]. Этого достаточно для вывода, что сказки о животных нельзя считать абсолютно детскими. При этом речь идет именно о классических животных сказках, так как апологи — это вообще не детские, а взрослые сказки.

Тем не менее расчет на детскую аудиторию явно сказывается на композиции классической сказки о животных. Он приводит к упрощению сюжета, освобождению его от деталей. Максимальное сокращение повествовательной части, устранение статических элементов сделали сказку динамичной, превратили ее в диалог. На этом основании А. И. Никифоров отнес детскую животную сказку к драматическому жанру [Никифоров, 1928; см. также: Ведерникова, с. 86—91]. Впрочем, исполнительское начало всегда было очень важно в сказках о животных, начиная с архаического животного эпоса, поскольку уже здесь диалог персонажей играет важную роль. Поэтому к драматическому жанру можно отнести и архаическую сказку о животных [Джекобс, с. 211 и далее].

Предела упрощения достигает кумулятивная сказка, композиция которой как будто специально создана для детского восприятия. По определению В. Я. Проппа, «основной художественный прием этих сказок состоит в каком-либо многократном повторении одних и тех же действий или элементов, пока созданная таким образом цепь не порывается или же не расплетается в обратном порядке» [Пропп, 1976, с. 243].

Но, конечно, кумулятивная сказка не создавалась специально для детского восприятия: это продукт не детского творчества, а детства человечества. Солидаризуемся с В. Я. Проппом, видевшим в принципе кумуляции реликт примитивных форм сознания: «Пространство и в жизни, и в фантазии преодолевается не от начального звена непосредственно к конечному, а через конкретные реально данные посредствующие звенья: так ходят слепые, перебираясь от предмета к предмету. Нанизыва-

ние есть не только художественный прием, но и форма мышления вообще, сказывающаяся не только в фольклоре, но и на явлениях языка» [Пропп, 1976, с. 248].

Поскольку кумулятивный принцип очень архаичен, в современной сказке он выглядит скорее формальным приемом, нежели сознательным содержательным началом [19]. Конечно, любой элемент формы в той или иной мере содержателен, но не стопроцентно. Кумулятивный принцип встречается ведь не только в животной сказке, и в зависимости от того, где он используется, меняется его содержание. Нет поэтому никаких оснований связывать его с каким-либо четко определенным содержанием.

Не обладая раз и навсегда заданным содержанием, кумулятивный принцип тем не менее предполагает определенный художественный эффект. Настойчивое повторение одного и того же внутренне его обесценивает, и это создает прекрасные возможности для проявления комического. В самом деле, все кумулятивные сказки комичны, и в этом еще одна из причин использования кумуляции в комической по звучанию животной сказке.

В. Я. Пропп предложил выделить два типа кумулятивных сказок: формульные, с дословным повторением однотипных ситуаций, и эпические, с одинаковыми повествовательными звеньями, но различным их оформлением. Если присмотреться к этим типам внимательнее, то обнаружится существенная разница в их поэтике.

Обычно, когда говорят о кумулятивных сказках, имеют в виду именно сказки формульные. Их достаточно в любом фольклоре от Индии до Ирландии — будь то фольклор Средней Азии, где рассказывают сказку о чесоточном (взъерошенном) воробье, будь то русский фольклор, где популярны «Репка», «Колобок», «Петушок подавился», «Нет козы с орехами», «Теремок» [20]. Все это сказки веселые, независимо от того, раздавлены ли звери в лошадиной голове, съеден ли колобок, умер ли петушок или курочка успела его спасти. Источники этого комизма видят то в веселой игре, резком изменении функций предмета [Бахтина, с. 36], то в резком несоответствии ничтожности происходящего чудовищному нарастанию последствий [Пропп, 1976, с. 243]. Но не менее важна в этих сказках откровенная игра словом. Поэтому так заинтересованы кумулятивными сказками самые маленькие дети — те, кто только учится говорить и ценит словесную игру. Она, словесная игра, определяет и особую технику формульных сказок: «Весь интерес их — это интерес к колоритному слову как таковому. Нагромождение слов интересно только тогда, когда и слова сами по себе интересны. Поэтому такие сказки тяготеют к рифме, стихам, консонансам и ассонансам, и в этом стремле-

нии исполнители не останавливаются перед самыми смелыми новообразованиями» [Пропп, 1976, с. 247] [21].

За этим всепоглощающим интересом к игре словом теряется сюжет, теряют значение и характеры. И это отдаляет формульные сказки от сказок о животных. Справедливо в последнем издании указателя сказочных сюжетов А. Аарне его редактор С. Томпсон вынес формульные сказки из раздела животных, отдав им специальные номера, хотя и сделал это недостаточно последовательно: среди животных сказок остался «Теремок», осталась «Война грибов», почти превратившаяся в песню (АТ 283В *, 297В).

Иное дело — эпические кумулятивные сказки. Здесь нанизывание однотипных звеньев не является самоцелью. Результат кумуляции — раскрытие «характера», что и составляет цель животной сказки. Так хитрость лисы достигает кульминации после того, как последовательно съедены животные с «голосом потоньше» (АТ 20: «Звери в яме»), глупость волка — после ряда его неудач (АТ 122: «Волк-дурень»). Содержание сказки не исчерпывается в этих случаях кумуляцией, и это, конечно, классические сказки о животных.

Все сказанное позволяет считать кумуляцию одним из композиционных приемов, которым пользуется животная сказка, — приемом, не меняющим ее сути. Когда же он становится самозначащим, это уже не животная, а особая, формульная сказка.

Не только архаический кумулятивный принцип подчиняется комизму животной сказки. Такая же судьба постигла и другой содержательно-композиционный принцип, составляющий основу архаического мифа, — этиологию. Уже архаическая сказка начинала терять этиологию, или же объяснение примет и повадок животных окрашивалось иронией. Классическая животная сказка продвинулась гораздо далее: этиологию здесь можно встретить лишь в порядке исключения, но зато уже без всяких исключений она имеет откровенно комический характер. Можно предположить, что в сказке о медведе, потерявшем хвост во время рыбной ловли на замерзающем пруду (АТ 2), этиология сохранилась от давних времен. Но сказке этиология, собственно, уже не нужна. И это отлично показывают те ее варианты, где вместо медведя рыбачит волк [22].

Если этиологию «почему у медведя короткий хвост» с большой долей сомнения еще можно считать своего рода атавизмом, то в сказке о том, почему у зайца губа раздвоенная (АТ 70: хохотал над теми, кто еще трусливее его, — до того, что губа лопнула), при всем желании трудно усмотреть осколки архаической этиологии. Не случайно нет такого объяснения в античной басне, которая хорошо знала этот сюжет.

Наконец, в современной животной сказке этиологические концовки могут выглядеть совершенно пародийно — они столь

же смешны и неестественны, как комические концовки волшебных сказок. Вот обычная классическая животная сказка о том, как конь перепугал льва, высекая искры копытом (АТ 118). Испуганный лев подался во Францию. Поэтому львы живут во Франции, а у нас их нет [Федеровский, II, с. 31—32].

Классическая животная сказка сохраняет еще один композиционный элемент, очень важный для архаической сказки и мифа, — песенные фрагменты. Мы уже говорили о древнем магическом значении сказочных песенок, об их сюжетно-композиционных функциях в архаической сказке. Собственно, функции эти формально не изменились и в классической сказке — изменилось лишь их содержание. Поскольку никакого магического значения в современной сказке песенки не имеют, они превратились в орнаментальное украшение. Поэтому песенка играет словом, она занимательна и забавна, и сказки с песенными вставками принадлежат преимущественно детской аудитории.

Кроме упоминавшейся уже сказки о пении волка (АТ 163) и о волке и козлятах (АТ 123), о которой вскоре пойдет речь, укажем на типично детскую в современном репертуаре сказку «Кот, петух и лиса» (АТ 61В), где песенки являются не «вставками», а постоянным элементом повествования. Сюжет этот популярен в Восточной Европе, прежде всего у русских [23].

В русском фольклоре сюжет АТ 61В имеет две разновидности. В первой, наиболее распространенной, кот и петух живут вместе. Кот ходит в лес рубить дрова (лыки драть, на охоту), оставляя петуха одного и наказывая ему не высовываться и не слушать коварных слов лисы. Лиса, однако, выманивает петуха песенками и уносит его. Кот дважды отбивает петуха, услышав его призывы, а в третий раз отправляется к лисе домой, переодевшись, и песенкой вызывает из дому дочерей лисы (иногда и сыновей), убивая затем лису и спасая петуха. Отступления от этой схемы немногочисленны и незначительны: иногда вместе с петухом и котом живет еще баран или дрозд (воробей), еще реже петух живет со стариком, а петуха не всегда удается спасти. Встречается и такая редкая ситуация: петух уже зажарен, но затем оживлен с помощью мертвой и живой воды [Современный русский фольклор, с. 83].

Вторую разновидность, представленную гораздо меньшим количеством вариантов (нам известно всего шесть), можно считать вторичной: она развилась под влиянием сюжета АА 327С. Здесь кот живет не с петухом, а с жихаркой (его зовут Чуфиль-Филюшкой, Хихилюшкой и т. п.). Баба-яга сманивает жихарку с яблони песенкой. Далее действие развивается, как в сюжете АА 327С: жихарка обманывает ягу и спасается.

Варианты сказки о коте, петухе и лисе у соседних народов близки русской основной версии, но песни включаются в пове-

ствование значительно реже. Время от времени здесь появляются новые, случайные детали, не закрепляющиеся прочно в сюжете: кот и петух изгнаны людьми за старость и строят избушку — как в сюжете AT 130 [Арайс, с. 255]; лиса не выманивает петуха, а пробирается в избушку, попросившись погреться или отведать щей [Алксните и др., с. 47; Арайс, с. 255]; вместо лисы появляется ведьма, но сюжет не обнаруживает близости к AA 327C [Латышские, 1958, с. 272]; после смерти петушка кот женится на лисе, а затем мстит ей с помощью собаки [Гнатюк, № 200]; кот, хотя и опечален смертью куры, съедает ее, раз уж лиса ее зажарила, — не пропадать же добру [Щербаков, с. 19; Федеровский, II, № 7]; вместо кота появляется собака [Язовский, 1960, с. 167].

В ареале сюжета AT 61B, ограниченного Восточной Европой, русские варианты выделяются не только известной стабильностью, но и богатством песенок, которые поются всеми персонажами: лиса выманивает петуха, петух сообщает коту о похищении, кот выманивает лисят и лису из дому — и все это с помощью песенок. В архаичности этих песенок сомневаться едва ли приходится. В. В. Иванов и В. Н. Топоров указали на связь русской сказки с древним мифологическим мотивом похищения глаз у бога грозы и отметили неслучайность упоминания в песне петуха крутых гор и быстрых вод (или темных лесов и быстрых рек) [Иванов, Топоров, 1974, с. 130—131]. Но сказка далеко ушла от мифа и не заботится о верном воспроизведении архаических элементов. При стабильности сюжета все три песенки сильно варьируются. И происходит это как раз потому, что песня, потеряв свое мифологическое и магическое основание, превратилась в украшение сказки. Если схема сюжета остается прочной, то украшения могут меняться, как и произошло с песенками в этой сказке. Вот два примера «соблазнительной» песенки лисы, спетой в аналогичной ситуации (песня лисы варьируется и потому, что лиса соблазняет петуха трижды):

Кочеток, кочеток,
Красный гребешок,
Масляна головушка,
Шелкова бородушка,
Выгляни в окошечко!
Купцы-бояре едут,
В красных шлыках,
В зеленых сапожках,
Ремешками подпоясаны,
Галунами разукрашены
[Комовская, № 76].

Петушок, петушок,
Золотой гребешок,

Масляна головушка,
Шелкова бородушка,
Выгляни на улочку:
Девушки катаются,
Красны колыбаются,
В куньих шапках,
В лисьих лапках.
Наехали бояре,
Насыпали гороху,
Поди поклевать!
[Балашов, № 26].

Столь же свободно варьируются и песенки кота, переодевшегося гусляром и отправившегося к лисице освобождать петуха: «Тюк-тюк, гусельцы, барановы струночки! Жила-была лиса красна во своем золотом гнезде; у нее было семь дочерей: первая дочь Чучелка, другая Подчучелка, третья Подай-челнок, четвертая Мети-шесток, пятая Трубу-закрывай, шестая Огня-вздувай, а седьмая Пеки-пироги» [Афанасьев, № 38]. В другой сказке кот поет так: «Трень, брень, гусельцы! Трень, брень, звончатые! Дома ли Олисава живет, дома ли красава живет? У нее первый сын Терешка, другой сын Мелешка, третья дочь Парачелка» [Смирнов, № 16].

Итак, хотя классическая животная сказка сохраняет немало конструктивных элементов сказки архаической (кумулятивная композиция, этиологическая концовка, песенные фрагменты), смысл их и содержательные функции значительно меняются. Старое их содержание, определявшееся магией и спецификой «мифологической логики», — это содержание потеряно, и названные конструктивные элементы превращаются в орнаментальные украшения, пародируются, а их простота определяет наиболее подходящую для них аудиторию — детскую, где и рассказываются в основном сказки кумулятивные, с песенками.

Связь классической животной сказки с архаическим наследием не ограничивается использованием отдельных композиционных приемов. В основу животной сказки могут быть положены ситуации, которые привычнее для волшебных сказок. Намечая классификацию сказок о животных, мы говорили о своего рода «волшебных животных сказках». Это, конечно, условность, потому что по звучанию своему такие сказки не выделяются из числа классических животных. Однако в плане генетическом их своеобразие очевидно: сказки этой группы используют элементы волшебных сказок. Самая приметная из них — сказка о волке и козлятах (АТ 123). В. Я. Пропп отмечал, что она строится точно так же, как и сказка волшебная: «Эта сказка дает нам начальную ситуацию (коза и козлята), отлучку старшего, запрет, обманный уговор антагониста (волка), нарушение запрета, похищение члена семьи, сообщение беды, поиски, убие-

ние врага. Убиение волка одновременно является его наказанием. Следует обратная добыча похищенных и возвращение» [Пропп, 1969, с. 90—91] [24].

Эта характеристика приложима не только к сказке о волке и козлятах — такова и только что рассмотренная сказка о коте, петухе и лисе, с лесным домом, отлучкой старшего, запретом и всеми остальными атрибутами, о которых говорит В. Я. Пропп. Поэтому обе сказки с композиционной точки зрения можно назвать «волшебными животными сказками». Лиса и волк приходят из «иного мира» (хотя в целом двоемирие животной сказке несвойственно и действие всегда происходит в привычной обстановке). Лиса живет не просто в другом доме, а в своеобразном «тридевятом царстве», с той же самой золотой окраской, так что трудно сказать, то ли обманывает лиса петуха песенкой, то ли — в архаической ретроспективе — сманивает его. В некоторых вариантах песенок фантастический, «золотой» облик тридевятого царства, куда лиса зовет петуха, четко обозначен:

Там девки да женки катаются,
Золото полозье ломается,
Красно яичко по горке катится,
Бело яичко о горку катится [Разумова, Сенькина, № 72].

Столь же типичные для волшебной сказки ситуации, исследованные В. Я. Проппом (в «Исторических корнях волшебной сказки»),— дом в лесу, поглощение — рисуются в сказке о волке и козлятах. Она легко сопоставима с известными сюжетами волшебных сказок: «Красной Шапочкой» (АТ 333) и особенно с «Ивашкой и ведьмой» (АТ 327С). Поэтому волк в сюжете АТ 123 может заменяться бабой ягой [Зеленин, 1915, № 113; Карнаухова, № 85; Рождественская, № 34; Симина, № 34].

Волшебные сказки гораздо очевиднее связаны с архаическими обрядами (и — шире — этнографическими субстратами), чем сказки о животных. Гипотетически устанавливается такая связь и этого сюжета. С. Чарновский приводит обрядовые параллели к сказке о козе и волке, подчеркивая хтоническое значение этих животных и указывая на их роль в земледельческих обрядах (Чарновский). Но всякая связь сюжета АТ 123 с мифом и обрядом потеряна, и волшебно-сказочные ситуации послужили материалом, на котором строятся трикстерские проделки волка и козы.

Рассмотрение вариантов сюжета АТ 123 наводит на мысль, что он теряет связь с волшебными сказками и приобретает черты сказки о животных. Сказка эта получила всемирную известность, хотя популярность ее, конечно, неравномерна. В наиболее «чистом» виде варианты сказки о волке и козлятах встречаются в ареале от Индии до Ирландии. Отчетливо вы-

деляются несколько ее региональных версий. Так, для европейских сказок свойственно спасение козлят (по В. Я. Проппу, «обратная добыча похищенных»), когда волк падает в яму и сгорает или же коза распарывает ему брюхо и освобождает козлят. Однако в славянских сказках довольно много вариантов, в которых никакого спасения нет: козлят уже не вернуть [Афанасьев, № 54; Новиков, 1961, № 28; Чернышев, № 31; Владимирский, № 140; Боровик, Мирер, № 12; Митропольская, № 20; Федеровский, II, № 12; Добшинский, II, с. 160].

Один из центральных мотивов сюжета AT 123 — как волку удается обмануть козлят и проникнуть в избушку — разрабатывается в европейских сказках двояко, так что можно говорить о двух основных версиях этого сюжета — западноевропейской и восточноевропейской. В Восточной Европе волк подражает песенке козы, меняя голос. Для этого ему приходится обратиться к кузнецу, чтобы перековать горло. В Западной Европе козлята, чтобы убедиться в том, что за дверью находится мать, просят волка показать лапу, и тот вынужден перекрасить ее, вымазав в чем-нибудь белом [Гриммы, № 5; Хальтрих, № 83; Массиньон, № 15, 36]. Но обе версии поразительно неустойчивы, и чуть ли не в каждом варианте появляются вариации основных мотивов. Так, в западноевропейских вариантах (BP I 37) в избушке живет то коза, то женщина с детьми, в дом рвется не только волк, но и медведь, и волк-оборотень, и ведьма. Появляются и такие варианты, где насильник не стремится к обману: он подковывает зад и разносит вдребезги дверь хижины (сказка из Буковины).

Инвариантная схема с волком, впущенным в дом, дает такие региональные версии, в которых исчезает коза. Так, в балканском регионе лиса достает (покупает) жеребенка, которого волк съедает «по схеме», т. е. с песенкой, посещением кузнеца и переменой голоса. С. Томпсон дал этой версии особый номер — 123A [25]. Балканские сказки о волке, сожравшем жеребенка, легко вступают в контаминации, характерные именно для животных сказок [26].

Более стабильна переднеазиатская версия сюжета AT 123, особенно популярного у фарсиязычных народов. Здесь хорошо разработан эпизод мести козы волку, с поединком между ними [Сухаревы, № 1—8; Османов, с. 447; Винников, № 49, 50; Памир, № 77; Порожняков, с. 110; Свод T047, T212, T412]. Вообще отсутствует в этом регионе мотив кузнеца, переделывающего волку горло (впрочем, этот мотив значительно ослаблен и в русских сказках). Но, по-видимому, архетип этой сказки включал кузнеца как своего рода чудесного помощника. Однако функция чудесного помощника оказалась в этой сказке «размытой»: если в фарсиязычных сказках кузнец выдергивает волку зубы, вставляя хлопковые семечки, а козе затачивает ро-

га, т. е. и в самом деле помогает герою, то в сказках восточноевропейских тот же кузнец выступает пособником злодея — ведь именно он «подковал» волку голос, так что путь в избушку был перед волком открыт. Впрочем, едва ли есть хоть один из входящих в сюжет AT 123 мотивов, который сохранял бы устойчивость.

Можно сказать, что на всем протяжении от Средней Азии до Ирландии сказка о волке и козлятах отходит от волшебно-сказочной схемы, отказываясь и от счастливой развязки, и от характерных для волшебной сказки деталей. Как всегда в таких случаях бывает, начинают разрабатываться мотивы второстепенные. В сказке появляется экспозиция — рассказывается, что коза жила у старушки, а ягниться побежала в лес, где построила себе избушку [Маскаев, 1966, с. 25], или же о том, как коза искала себе жилище и просила разрешения объягниться то под яблонькой, то под орешиной [Афанасьев, № 54; Новиков, 1961, № 50; Шахматов, с. 309]. Не менее красочно обрисован пир у волка, сожравшего козлят, в персидских сказках. Мстительница-коза забирается на крышу волчьего дома, топает ногами, и волк жалуется: «Кто там на трясущейся крыше, земля сыплется в мое горячее кушанье, ослепли глаза моего гостя» [Сухаревы, № 5]. Орнаментальным мотивом стала и песенка козы, восходящая, возможно, к заговорной формуле. Древность ее не вызывает сомнений: она сохраняется во многих региональных версиях. Вряд ли, однако, все детали этой песенки, служащей пропуском в избушку, принадлежат древности — она может либо развертываться, либо приближаться к той границе, за которой начинается бессмыслица: «Детыньки, отоприте, маленьки, отворите, полны роги творога, полны уши масла, рожки творожки, сисешки молошки» [Чернышев, № 31]. В таджикских сказках коза песенкой не только сообщает козлятам о своем возвращении, но и представляется волку — и вновь на грани абсурда: «Я козочка с фарфоровым носом, Два рога имею и два носа. Оба мои рога червивые. Оба мои носа полны козявок» [Свод T047].

За пределами означенного ареала сюжет AT 123 как бы тает, теряя основополагающие мотивы, имея дело все с новыми и новыми персонажами. Три варианта из Индии и Пакистана значительно разнятся между собою, так что ни о какой индийской региональной версии сюжета AT 123 говорить не приходится. В указателе Томпсона — Робертса зарегистрирован единственный вариант — с вороной, которой птенцы отворяют двери после того, как она называет их имена [Томпсон, Робертс, № 123]. В сказке из Пакистана о газели и крокодиле рассказывается о необычной для этого сюжета ответной хитрости газели (=козы). Крокодил проникает в дом с помощью песенки и проглатывает единственного козленка Гаго. Газель

обращается с песенкой к козленку по имени Сабо. Из этого крокодил заключает, что в доме есть еще один козленок, и приходит за ним. В ответ на его песенку дверь открыла газель, впустила крокодила, а затем выскочила и закрыла дверь снаружи. Газель пригрозила крокодилу охотничьей собакой, и тот отрыгнул козленка живым и невредимым [Шиммель, № 35].

В сказке из Пенджаба [Шейх-Дильтей, № 33] льву не надо ни маскироваться, ни петь песенку, чтобы котята открыли ему дверь — они и так это делают, по первой его просьбе. Невредимой остается кошечка, сообщающая матери о приходе какого-то чудовища. Кошка отправляется в лес, вызывая на поединок сначала волка, а затем шакала. Мотив поочередного вызова на поединок хорошо известен фарсиязычным сказкам о козе и волке [Сухаревы, № 8; Порожняков, с 110; Памир, № 77]. С другой стороны, в пенджабскую сказку о кошке и льве входит мотив, более известный не к западу, а к востоку от Индии, — о кошке, обучившей тигра разным хитростям, но не научившей его лазать по деревьям [Глаза дракона, с. 1605; Сказки народов Китая, с. 456; Бали, № 22]. Впрочем, мотив этот здесь несколько смазан: пенджабская сказка ограничивается упоминанием о том, что лев приходится кошке племянником и что она обучила его всему, кроме хитрости. Кошка всадила льву нож в сердце, распорола брюхо и освободила котят. Сказка заканчивается поучением о детском послушании. Как видим, льву даже не понадобилась песенка, чтобы проникнуть в дом.

Отсутствие стабильной версии сюжета AT 123 в Индии говорит о том, что он проникал туда в разное время и разными путями, но неизменно деформировался, не выходя, однако, за пределы животного эпоса. То же произошло с ним и в Китае, где власть национальной традиции над пришлым сюжетом оказалась еще сильнее. Здесь в роли хищника выступают обыкновенно тигр, пантера, тигр-оборотень, людоедка (встречаются также волк, лиса, медведь), но сюжет AT 123 более сближается с волшебными сказками, чем животными: дети спасаются от чудовища, забираясь на дерево [Вильгельм, № 9; Эберхард, № 11]. Освобождаются же дети с помощью проделки, и за смерть их матери мстят объединившиеся иголка, орех и т. д. (AT 210).

В Америке сюжет AT 123 встречается довольно редко, и среди насильников оказывается, разумеется, койот [Хансен; Роуб].

В регионах с более архаическим уровнем развития сказки сюжет AT 123 соответственно архаизирован. Не беремся утверждать, было ли его развитие автохтонным, или же он был заимствован и преобразился под влиянием архаической традиции. В Океании этот сюжет привязан к трикстерской паре Тагаромбити и Мера-мбуто. Тагаро кормил рыбок, вызывая их песен-

кой: «Рыбки мои, рыбки, где вы, мои красивые рыбки? Вот ваша еда с кокосовым соусом, рыбки мои». Мера-мбуто подслушал эту песню и спел ее грубым голосом. Умные рыбки не поплыли на этот голос. Тогда Мера-мбуто меняет голос — и рыбки делаются его добычей. Впоследствии Тагаро убивает Мера-мбуто и оживляет рыбок [Океания, № 58] [27].

Животные персонажи, как видно, могут заменяться в архаической сказке человеческими. Если в океанийской сказке человек выступил в роли злодея, то в сказке качинов, фольклор которых сохранил много архаических мифов, тигр выдает себя за мать трех девушек. Им удалось спастись от ворвавшегося в хижину зверя (голоса он не менял), но в конце концов от тигра их спасает дух неба, превративший девушек в солнце, луну и звезду [Бирма, 1976, № 29] [28]. Так сюжет АТ 123, «потеряв» и волка, и козу, сохраняет все же некоторые устойчивые элементы сюжетной схемы (зверь выдает себя за мать запершихся в доме детей, впустивших его вопреки родительскому наказу), но включает мифологические мотивы.

В Африке сюжет АТ 123 также натурализован и оформлен обычно в духе волшебной сказки, где чаще всего нет волка и козы, а есть женщина с чудесными детьми, умеющими превращаться в рыбу и ястреба [Судан, с. 252]; на детей посягает людоед [Лионго Фумо, с. 356] или змея, которой переделывает голос не кузнец или мельник, а знахарь-колдун [Бисау, с. 129]. Евразийского волка в африканских сказках может заменять гиена, покушающаяся не на козу, а на людей (женщину с детьми, брата с сестрой) [Лионго Фумо, с. 356; Ольдерогге, с. 204; Жуков, Котляр, № 127]. В индоевропейских сказках человек в этом сюжете появляется очень редко (см., например, [Атаев, № 4] — о волке и женщине с пятью дочерьми). Если же в отдельных африканских вариантах и сохраняется коза (возможно, не без европейского влияния), то и в этом случае сказка имеет акценты, характерные скорее для «чистой» волшебной сказки: среди трех козочек младшая — самая презираемая и нелюбимая, но именно она и остается в живых, завоевывая материнскую любовь [Анпеткова-Шарова, № 30].

Теряет связь со сказками о животных этот сюжет и в Сибири: здесь тоже идет речь о людях. К старухе с пятью сыновьями и дочерью приходит обжора-великан Алаа Монгус. Он подслушал, как старуха, отправляясь за ягодами, наказывает детям отворять только на ее песенку, и стал пожирать детей одного за другим. Старуха, оставшись дома, просит чудовище просунуть язык, обещая сесть на него, — и прижигает его сковородкой. С тех пор Алаа Монгусов больше нет [Якуты, № 43]. Это уже волшебная сказка с мифологическим содержанием, а не сказка о животных.

Судьба сюжета АТ 123, условно говоря, драматична: если в

регионах с более архаическим состоянием сказочной традиции он легко соединяется с тем, что можно назвать протоволшебной сказкой, то в индоевропейском ареале у него нет столь определенного места. Об этом свидетельствует неустойчивость его сюжетной схемы с постоянными заменами традиционных элементов. Мы видели их в сказках западноевропейских. Не уступают им в этом отношении восточноевропейские варианты: вместо козы — «кысонька с двумя манюшками», съеденная Егибовной, потому что «манюшки» уснули [Карнаухова, № 85], лиса с лисятами [Федеровский, II, № 12], лиса с козочкой, ягненком и теленком [Элиасов, № 84], зайчиха [Максимов, Керашев, с. 307], с бесконечными вариациями — от гибели антагониста до его безнаказанности, с разработкой второстепенных мотивов. Порою создается впечатление, что сказка о волке и козлятах пародирует схему волшебной сказки, «передергивая» ее ситуации и функции, доводя их до абсурда. Сказка эта ищет себе место в животном эпосе и в большой степени близка классической животной сказке: волк похож на трикстера, обманутого еще более дошлым трикстером — козой, победившей волка хитростью. Но пародийность и очевидная «разрушенность» этого сюжета, сохранившего четкие очертания лишь у фарсиязычных народов, толкает сказку о волке и козлятах к потешкам и небылицам. Часто этот сюжет приобретает черты детской «страшной» сказки. Коза вообще любима в детском фольклоре — и в животной сказке о козе лупленой, и в детских песенках о козлике, сожранном волком, оставившем бабушке рожки да ножки, а также о козле, гулявшем по лесу и спрашивавшем встречных: «Ах ты, зверь, ты зверина, ты скажи свое имя! Ты не смерть ли моя, ты не съешь ли меня?» (СУ-2015 **). Это устрашение соседствует с откровенной развлекательностью, с характерной для детского фольклора словесной игрой.

В любом случае — и на «взрослом», и на «детском» уровне — сказка о волке и козлятах отрывается от корней волшебной сказки и ее идейной системы, входя в животный эпос и поддаваясь влиянию трикстерской стихии, т. е. может быть квалифицирована как классическая животная сказка, хотя и с некоторыми оговорками. Это ее своеобразие хорошо заметно на фоне литературной традиции, в которую вошел сюжет AT 123. Там он подчиняется моралистическим задачам. Диалогу волка с козленком, не отпирающим дверь, так как он слушается наказа родителей, придается разный моралистический смысл — от одобрения послушания родителям до осуждения лицемерия и обмана. И везде, будь то средневековый сборник эзоповых басен «Ромул» или «Лисьи баени» Берехии Ха-Накдана, нравоучительный смысл оттесняет или вовсе удаляет из повествования трюк, с помощью которого волк мог бы обмануть козленка [Шварцбаум, 1979, с. 119—121]. Лишь Лафонтен, не отказы-

ваясь от нравоучения, восстановил в правах мотив узнавания матери по белой ноге (Лафонтен, IV, 15). Народные же сказки о волке и козлятах вовсе не дают уроков морали, главное в них — хитрые уловки антагонистов.

Связи животных сказок с волшебными могут иметь иной характер, чем рассмотренный сюжет AT 123. Один из мотивов волшебной сказки способен открепиться от нее и начать новую жизнь — в качестве самостоятельного сюжета сказки животной. Это произошло с сюжетом AA *485A — о Борме-ярыжке. В этой сложной сказке, включившей несколько относительно самостоятельных мотивов (в том числе ослепление одноглазого великана — AT 1137), появляется эпизод, весьма характерный для волшебной сказки, — со зверем-помощником. Лев доставляет героя домой и накладывает на него табу: никому не рассказывать, что тот ехал верхом на льве. Напившись пьяным, герой хвастается своей поездкой. В свое оправдание он поит льва допьяна, показывая тем самым силу хмеля. Этот последний эпизод — с силой хмеля и опоенным львом — Н. П. Андреев выделил как разновидность сюжета волшебной сказки, присвоив ему номер *485C. Но связь его с сюжетом AA *485A, по сути дела, потерялась, и перед нами самостоятельная животная сказка о том, как человек хитростью вышел из трудного положения. Подобные ситуации настолько обычны для животных сказок, что параллелей можно не указывать. И вполне справедливо этот сюжет нашел себе место в указателе животных сказок (AT 161B *) [29].

Итак, волшебно-сказочная ситуация чудесного помощника настолько переосмыслена в сюжете AT 161B *, что ничего от волшебной сказки в нем не осталось. Здесь произошло, хотя и совершенно иным путем, чем это случилось со сказкой AT 123, приспособление сюжета к классической животной сказке.

Немногочисленные примеры использования волшебно-сказочных композиционно-структурных элементов показывают, что понятие «волшебная животная сказка» в высшей степени условно. Волшебно-сказочные элементы подпадают под влияние законов классических животных сказок, где все решает хитрость и для торжества трикстера не требуется вмешательства чудесных сил. Волшебная сказка «помогла» формированию некоторых сюжетов животной сказки, а та распорядилась ее наследием по-своему, подчинив элементы волшебной сказки проделкам хитрецов.

3. Социальная сатира в сказках о животных

Нам приходилось протестовать против навязывания классическим животным сказкам непреклонных уроков морали. Еще

охотнее превращают животную сказку в орудие классовой борьбы. В ней ищут и находят острую социальную сатиру. Самые смелые исследователи распространяют сатиру на все сказки о животных без изъятия. Исследователи поосторожнее выделяют особую группу (жанр) в фольклорном животном эпосе — сказки социально-сатирические. Как мы увидим, достаточных оснований для этого нет.

В советской фольклористике еще жива традиция вульгарно-социологического анализа животных сказок, т. е. совершенно прямолинейного, лобового истолкования животной сказки как аллегорического отражения социальных конфликтов. Приходится удивляться фантазии фольклористов и необычайной находчивости, с помощью которой животная сказка превращается в хитросплетенную социальную сатиру. Оказывается, уже на заре классового общества животная сказка смело вступала в борьбу с угнетателями и обличала социальное неравенство.

Сторонники социологического толкования животной сказки ссылаются обычно на известные слова М. Горького из письма к собирателю горских сказок П. Максимову: «Очень интересна и сказка о зайчихе, лисе и волке, помощнике старшины, — она обнажает социальные отношения людей, чего, обычно, в сказках о животных не видят» [Максимов, с. 4]. Но ведь Горький указывает всего на одну сказку, где социальные отношения именно обнажены. Те же, кто выискивает в животных сказках социально-классовый смысл, уверены, видимо, что смысл этот скрыт под густой вуалью. Они полагают, что «в классовом обществе создателей сказки интересуют, главным образом, общественные отношения между людьми. Поэтому в сказках этого периода в столкновениях между животными, наделенными человеческими чертами, определенно изображаются социальные конфликты» [Тудоровская, с. 337]. Отсюда и предположения, что сказка «Звери в яме» отражает хищническое «право сильного», а сказка «Старая хлеб-соль забывается» «осуждает волчью мораль собственнического общества, где нет ни благодарности, ни товарищества, ни взаимной помощи». Отсюда и недвусмысленный вывод: «Сказка о лисе и волке в настоящем своем виде отражает уже не древнюю борьбу человека со зверем, а хищные, эгоистические нравы, порожденные собственническими отношениями» [Тудоровская, с. 337].

Социологическое истолкование животных сказок распространяется не только на русские сказки, но и на фольклор других народов. Д. А. Яшин вообще не видит смешного в сказках о животных и утверждает следующее: «Сказки о животных — это не забавные истории о повадках и похождениях зверей, а подчеркнуто аллегорические повествования, имеющие глубокий социальный смысл. Образы диких зверей и домашних животных напоминают характеры отдельных людей» [Яшин, с. 75]. Что

это за характеры отдельных людей, выясняется в дальнейшем изложении: в образе лисы кроется аллегорическая характеристика людей того социального типа, которые стремятся правдой и неправдой добиться завидного положения, а волк — это, конечно, угнетатель, и в образе его обнажается нравственная грубость угнетателей, отсутствие у них ума [Яшин, с. 85—86].

М. М. Алиева убеждена, что в уйгурских сказках «в соответствующих по характеру образах животных воплощаются люди разных слоев: кровожадный тигр — это хан зверей, вечно голодные волки — визири, добрые зайцы — бесправные подданные, т. е. народ». Исследовательница видит в животных сказках выражение «мировоззрения народа, порожденное классовой борьбой угнетенных против угнетателей». Делается и такое заключение: «Бедственное положение домашнего скота, его изнуренный от непосильного труда внешний облик напоминает нам положение трудового народа» [Алиева, с. 34—37]. (Заметим в скобках, что, следуя этой логике, угнетателями следует признать крестьян, которым принадлежит этот замученный домашний скот.) С. С. Бардаханова, наделяя бурятские сказки о животных острым социальным смыслом, приходит к выводу: «В них образно, аллегорически выражена надежда народа об избавлении от всяческой эксплуатации, конечном торжестве угнетенных, исконном равенстве и лучшем будущем» [Бардаханова, с. 72].

Вульгарно-социологические веяния появились и в западной фольклористике. Анализируя индейские мифологические сказки, М. Джекобс приходит к положениям, которые могли бы одобрить и наши искатели глубокого социального смысла в животной сказке: койот, оставивший скунса в дураках, объявлен представителем высшего класса, а скунс символизирует угнетаемого младшего брата [Джекобс, с. 23—26].

Воздерживаясь от социологических увлечений в прочтении животных сказок, следует принять во внимание два обстоятельства. Во-первых, нет оснований социологизировать всю животную сказку: социальная критика встречается в ней крайне редко, и не надо выискивать ее там, где ее никогда не было. Во-вторых, социальную критику в животном эпосе нужно относить не к классовому обществу вообще, а только к одному из этапов его развития. Нетрудно заметить, что классическая сказка о животных сатиры не знает: она смеется, но не высмеивает. «В сказке нет еще осознания порочности мира, полного неприятия его, есть неприятие лишь отдельных сторон действительности, чаще в нравственном (реже в социальном) аспекте» [Бахтина, с. 50] [30]. Это значит, что социально-сатирическая сказка о животных может возникнуть лишь в классовом обществе с четкой социальной структурой, с хорошо отработанными, затвердевшими социальными институтами. В то же время инсти-

туты эти уже должны обнаружить свою косность и омертвелость, чтобы стать объектом сатиры.

Необходимые условия для появления социально-сатирической животной сказки возникают в позднем средневековье. На закате средневековья развиваются сатирические жанры не только в фольклоре, но и в литературе. Этим обусловлена теснейшая связь социально-сатирической сказки о животных с народно-демократической сатирой, отвоевавшей место в литературе. Едва ли не все европейские сказки с животной сатирой обнаруживают зависимость от литературной традиции[31]. Э. В. Померанцева говорит о сатирических животных сказках: «Можно думать, что эти сказки первоначально существовали в устной традиции, затем были использованы в XVII в. неизвестными нам писателями и из литературы снова вернулись в фольклор. Книжная редакция, очевидно, придала сказкам точную целенаправленность сатиры, бичующей судопроизводство Московской Руси» [Померанцева, 1963, с. 79].

Справедливое суждение Э. В. Померанцевой вынуждает лишь к одной оговорке. Вряд ли сказка о Ерше Ершовиче (ее имеет прежде всего в виду исследовательница) существовала когда-либо в устной традиции до средневековой повести об Ерше: подобных ей сказок нет. Так что именно литература дает толчок развитию сказки[32]. Предельная условность рыбьего суда, близкое знакомство с формами судопроизводства выдают индивидуальную, авторскую работу.

Поздно появившись в народной сказке, социальная сатира в ней не закрепилась. Мало того, ее можно считать явлением, случайным для животной сказки, своего рода экспериментом. Это один из возможных путей развития, по которому сказка все же не пошла. Социальная сатира оказалась слишком тяжелым грузом для животной сказки, и сказка деформировалась, давая жизнь другому жанру — литературному животному эпосу, с иной формой и иными идеями.

В чем же выражается социальная сатира животных сказок? Сатирический эффект достигается здесь тем, что в уста животных вкладывается социальная терминология. При этом характерология классических сказок может не соблюдаться. Понятно, когда лиса, обычно бывающая хитрой, уговаривает петуха исповедаться в грехах. Но уже чистая условность, незнакомая традиционной характерологии,— судебные прения безгласных рыб («Сказка о Ерше Ершовиче» — АТ 254 **). В отличие от собственно сказок о животных, интерес в сказках социально-сатирических сосредоточивается не на ситуации, не на характере, а на игре социальной терминологией. При этом петух оказывается не менее изощренным в правилах теологического диспута, чем лиса («Лиса-исповедница» — АТ 61А), а находчивый кот выдает себя за бурмистра, присланного из сибирских

лесов. Когда лиса напоминает ему, что у них уже есть управляющий — медведь, кот не теряется: «Медведь снят с должности управляющего. Я теперь управляющий» (AT 103) [Митропольская, № 11].

Факультативность социальной сатиры для животных сказок делается хорошо заметной, если мы учтем все варианты сказок, которые обычно причисляют к социально-сатирическим. Их сопоставление показывает, как отлично обходится животная сказка без всяких элементов социальной сатиры, оставаясь собственно сказкой, классической.

В самом деле, что такое знаменитая «Лиса-исповедница», как не сказка о неудавшейся хитрости? Это именно классическая сказка, представляющая разновидность сюжета AT 6 («Пойманное животное заставляет хищника заговорить»), стоящая рядом с другими, такими, как сказка о лисе и тетереве (AT 62*). Или сказка о коте-бурмистре из сибирских лесов? Обычная для классической сказки ситуация комического устрашения здесь окрашивается в социальные тона. Незнакомый зверь объявлен бурмистром, и комизм ситуации усиливается, потому что в действие вступает субординация. «Здесь тот же прием использования фантастики, только в общем контексте, осложненном указаниями на социальные отношения» [Бахтина, с. 32]. Только указанием, причем подчеркнуто комическим: какой из перепугавшегося котишки бурмистр? И поскольку это всего лишь оттенок, сказка легко может от него освободиться: кот то объявлен бурмистром, то не объявлен, а лиса может лукавить с петухом и без ссылок на св. писание [33].

Итак, в большинстве своем социально-сатирические сказки — это те же классические сказки, в которые добавляются новые оттенки. Случайность этих оттенков особенно очевидна, когда мы выходим за рамки русского фольклора. Ведь если считать, что социально-сатирические сказки составляют особый этап в развитии животного эпоса, то такое явление должно быть интернациональным и охватывать определенные типы сюжетов. Но своего круга сюжетов социально-сатирическая сказка не имеет. Точнее говоря, такие сюжеты есть, но почти все они локально ограничены — даже в рамках национальных фольклоров — и известны в небольшом количестве записей.

Можно, однако, говорить об интернациональном характере самого принципа «социализации» животных сказок. Ложное благочестие стало предметом осмеяния повсеместно. Популярному в Европе сюжету AT 61A на Востоке соответствует сказка о коте — притворном святом, поедающем доверчивых мышей (AT 113B). Восходящий к джатакам [Джатаки, № 128] и вошедший в «Махабхарату» (V, 160), этот сюжет обошел многие страны света [Таушер, с. 184; Дзагуров, с. 557—558], отразившись и в европейской литературной традиции (Эзоп, с. 217,

№ 43). Родиной этого сюжета называют древний Египет [Бруннер-Траут], но наибольшей известностью сказка о коте — притворном святом пользуется в Индии, Монголии и странах мусульманского мира [Бедкер, № 407—410; Минаев, № 24; Урду, с. 38; Монголия, с. 200; Ватагин, № 33; Бирма, 1976, № 66; Таиланд, с. 170; Орбели, 1982, № 2; Дзагуров, № 6; Атаев, № 19; Бгажба, с. 87; Чудесные родники, с. 237; Таос-Амруш, с. 192; Болгария, с. 169]. Но сюжетов животных сказок с устойчивым социально-сатирическим содержанием крайне мало, и АТ 113В составляет не правило, а исключение из него. Социальная сатира появляется обычно в традиционных сюжетах, не образуя собственного сюжетного фонда.

Особняком стоят те социально-сатирические сказки, которые пришли в фольклор из литературы, например сказка о Ерше. Это явно не классическая сказка, и можно было бы все же предположить, что социальная сатира могла создать и собственный запас сказочных сюжетов. Но судьба сказки о Ерше в фольклорной традиции опровергает это предположение. Сказка отказывается постепенно от социальной сатиры, превращаясь в скоморошину, байку [34]. В некоторых вариантах Ерш еще напоминает трикстера, дурачащего других рыб. Но чаще всего и характер трикстера расплывается, и фантастическая ситуация рыбьего суда снижается, пользуясь остроумным замечанием В. А. Бахтиной, до уровня словесной белиберды. Сюжет сказки растворяется в словесной игре, редуцируется до одной-двух фраз, и от повествования остается лишь прибауточная концовка, игра именами [Смирнов, № 107, 291; Быстров, Новиков, № 5-с; Прибалтика, № 291, 305; Сев. Двина, с. 104, № 1; Фридрих, № 17] [35]. Текст, записанный в Эстонии [Прибалтика, № 291], не считает сказкой и сам исполнитель — это «Песнь про Ершище». Повествование легко уложилось в четыре стиха:

Вот было большое озерище,
В это озерище приехали ловчища,
И в это озерище закинули неводище,
И в это неводище попал ершище.

А дальше то, что всегда сохраняется в былой сказке о Ерше и ради чего она, собственно, еще иногда рассказывается: самоценная игра именами мужиков, расправляющихся с Ершом. Это уже, собственно, и не скоморошина, и не байка, а веселая небылица, в которой речь может идти о пожаре, случившемся в Ростовском озере, а Ерш отправляется в Ладожское озеро, запрягши бусого кота и прихватив с собой водяного воробья [Сев. Двина, с. 104, № 1].

Другие сюжеты животных сказок с социальной сатирой, подобно сказке о Ерше, довольно редки, а то и вовсе уникальны в русском фольклоре и тоже выдержаны в прибауточно-скомо-

рошьем стиле. Мизгирь, сдружившийся с клопом, тараканом да сверчком, давит мух, попавших в паутину (АТ 283А *). «Тогда мухи, что по воле летали, к мизгирю тут прилетали и все ему покорство воздавали». И хотя в этой сказке не говорится ни о каком судебном процессе, она легко выдает свою зависимость от демократической сатиры на суд: «Сему судному делу конец, а кто сложил про его — молодец» [Иваницкий, № 617]. В том же духе сказка о суде над вороной-хищницей (АТ 220А): «Что во марте-месяце, в восьмой было тысяче, горе-горькая кукушница бьет челом сизым орлам на богатую породу, на Карпову дочь ворону: будто богатая порода, Карпова дочь ворона, гнездо разорила, детей прибила, ноги связала, под гнездо сметала, пять рублей денег украла: по полям летает, суслоны обивает, крестьян зорит» [Иваницкий, № 616] [36].

Создается впечатление, что подобные сказки не только высмеивают феодальные судебные порядки, но и рисуют мир шиворот-навыворот, в гротескной манере. Сверчок-блинник, рак — бывший дьяк, честная вдова щука, «сом — мужик простой, губы толстые, и говорить не умеет», воробей, клеветник и потаковщик, — вот герои этих немногочисленных сказок, в которых мир животных представляет пародию на людские социальные отношения.

Собственной традиции социально-сатирическая сказка создать не смогла. Уже в XIX в. она не пользовалась особой популярностью. В том случае, когда сюжеты социально-сатирических сказок отступали от традиции классической животной сказки, они были обречены на скорое забвение. Более жизнеспособны те сказки, которые связаны с трикстерскими сюжетами. Находясь в зависимости от народно-демократической литературной сатиры позднего средневековья, социально-сатирическая сказка зачастую развивается внутри сказки классической, облюбовывая некоторые сюжеты, насыщая их социальной терминологией и бытовыми деталями. Угасание средневековья и литературного животного эпоса влечет за собою и затухание социально-сатирической сказки. Классическая сказка легко освобождается от элементов социальной сатиры, а уникальные сатирические сюжеты превращаются в прибаутки, поскольку не отвечают природе классической сказки.

Итак, нет оснований говорить о жанре социально-сатирической сказки внутри фольклорного животного эпоса. Социальная сатира — это лишь акцент в крайне незначительной группе сюжетов о животных. В зависимости от того, оказывается ли в центре внимания трикстерская проделка, или же подчеркивается абсурдность ситуации, полнейшая нелепица происходящего, сказка с социально-сатирическим звучанием может быть отнесена либо к классическим животным, либо к небылицам.

Подводя итоги наблюдениям над классическими сказками о

животных, еще раз подчеркнем, что это сказки комические, восходящие к архаическому животному эпосу о проделках хитрецов. Сказки пренебрегают нормами строгой морали, позволяя действовать по законам «свободной игры», не сдерживая самых примитивных побуждений. Открываемое в результате этой «свободной игры» несовершенство мира и социальных отношений преодолевается смехом. Под влиянием такой эстетической доминанты трансформируются многие структурные элементы архаических сказок о животных: этиология, кумулятивное построение, положения волшебной сказки. При этом классические сказки о животных, играя с элементарными житейскими ситуациями, тяготеют к детской аудитории, хотя и не становятся всецело детскими. Но во всех случаях, будь то сказка детская или взрослая, классическая сказка о животных комична, и главная ее цель — не наставлять, а развлекать и забавлять.

4. Моральные уроки аполога и животной новеллистической сказки

В значительной части сказок о животных основным выступает начало не комическое, а нравоучительное, морализирующее. Фольклористы называют такие животные сказки баснями или апологами. Мы предпочитаем термин «аполог», чтобы отличать фольклорную сказку от литературной басни. Как это естественно для фольклора, строгого разграничения между классическими животными сказками и апологами нет, и начало морализующее легко соединяется с комическим. Речь, следовательно, идет не о строгом разделении, а лишь о преобладании одной из функций повествования, о том, какая из них выступает доминирующей. Но, конечно, преобладание одной из функций непосредственно сказывается на структуре повествования.

Итак, основная особенность аполога в том, что морально-назидательная функция является здесь главной. Мы неоднократно говорили о том, что уже архаический миф потенциально открыт для моралистического толкования. Тем не менее ни миф, ни классическая животная сказка не сводятся к моральному уроку. Из аполога же такой моральный урок легко извлекается. Нередко мораль формулируется прямо, превращая аполог в иллюстрацию к заданной мысли.

Прямая назидательность аполога роднит его с пословицей. Г. Л. Пермяков, исследовавший паремиологию с точки зрения теории клише, помещает пословицы и басни в один ряд, не видя между ними принципиальной разницы. Те и другие «являются знаками тех или иных типических (жизненных или мыслимых) ситуаций» [Пермяков, 1970, с. 63]. Басни, как и пословицы, зависимы от случая: они подбираются «к слову», для характеристики обсуждаемой или сложившейся ситуации.

При всем сходстве между апологами-баснями и пословицами это далеко не одно и то же. С увеличением объема быстро растут качественные отличия: побасенка (элементарная сценка, состоящая из ремарки и реплики персонажа, «одномоментная» сценка) [37] уже с трудом сводима к пословице, а басня вообще не равнозначна пословице. Дело не только в синтаксических отличиях (фразовые и сверхфразовые единства), в появлении сюжета и композиционной структуры. Дело в том, что логический смысл сверхфразовых единств не сводится целиком к «ситуативному» или «пословичному» знаку. Здесь значат и отдельные ситуации, и весь их набор в целом. Поэтому смысл одного и того же набора элементов может бесконечно варьироваться. И это уже выводит апологи за пределы паремиологии. В послесловии к исследованию Г. Л. Пермякова Ю. В. Рождественский справедливо замечает: «Логико-семиотические инварианты единиц высших уровней не только дополнительны к логико-семиотическим инвариантам паремиологии, но и по некоторым качествам находятся в другой плоскости» [Пермяков, 1970, с. 230] [38]. Если паремиология представляет модели поведения, то сказка (в том числе и аполог) создает модели мира.

Все это означает, что моралистическая определенность аполога — главный, но не единственный акцент повествования. Часто говорят, что аполог основан на аллегории, что животные в нем — лишь маски, а не характеры. Аллегории вообще не очень везет в эстетике: она представляется чисто умозрительной операцией, лишенной художественного значения. По словам Гегеля, «первая задача аллегории состоит поэтому в том, чтобы олицетворять и тем самым представлять в качестве субъекта общие абстрактные состояния или свойства как человеческого, так и природного мира — религию, любовь, справедливость...» [Гегель, с. 188]. Но эта субъективность, замечает Гегель, не может иметь конкретной индивидуальности и живости реального объекта [39].

Дело, однако, в том, что «зашифровать» в аллегории общие абстрактные состояния и свойства не удается без остатка: ведь аллегория не только рациональна, но и чувственна. Теми же свойствами обладает и аполог: он несводим к морали. Кроме моралистической аполог имеет и собственно эстетическую функцию. Функция эта определена повествованием. Именно в повествовании появляются эстетически значимые детали, которые, с одной стороны, важны и интересны сами по себе, а с другой стороны, вносят в моральный урок все новые и новые оттенки.

Возьмем для примера знаменитую «Ворону и лисицу» (AT 57), хорошо знакомую по басням Эзопа, Лафонтена, Крылова. Здесь действует обычный для сказки трикстер — лиса, обманывающая ворона (ворону). От классической сказки аполог, однако, отличается четко выраженным моральным акцентом. Здесь

он, казалось бы, ясен: не верь льстецам («уж сколько раз твердили миру...»). Но дело не только в морали, не ею одною жив аполог. Во многих фольклорных вариантах подробно разработан сам мотив лести. Интересно, каким путем доходит до цели хитрая лисица, интересно нагромождение явно не сообразующихся с реальностью похвал. Так, в китайской сказке лиса, чтобы заставить ворону говорить, использует солидный запас традиционной мудрости. Чернота вороны недалека от белизны — и лиса ссылается на мудреца Лао-цзы (имея в виду его известный тезис: вещь, достигшая определенной степени развития, превращается в свою противоположность). Голосом ворона напоминает одного из императоров, обращавших врагов в бегство одним лишь голосом [Вильгельм, № 13].

Что же до морали, то довольно часто ее в рассказе о вороне и лисице вообще нет. Хитрость удалась, и лиса убегает с сыром, не тратя времени на моральные уроки. Воздерживается от них и рассказчик [Разумова, Сенькина, № 14; Березовский, № 40, 41; Нецель, с. 19; Бедкер, № 360]. Лиса может бросить вороне прощальную реплику, но реплика эта полна лукавства и свободна от назиданий. В албанской сказке лиса мгновенно сожрала сыр и с деланным изумлением заметила: «Глядите-ка, сыр исчез!» [Камай, Шир-Обердорфер, № 52]. В сказке латышской лиса тут же прощается с вороной: «А теперь прощай, голубушка, дел у меня уйма» [Арайс, с. 68].

Если же мораль и присутствует в апологе, она не сводится к заурядной заповеди не верить льстецам. Интересно ведь и то, что же более всего прельстило ворона в словах лисы. Ворон соблазнен не просто неумеренными похвалами, но прежде всего перспективой стать царем. Когда же ворон закаркал и упустил мясо, лиса издевается над ним: «Кабы у тебя еще и ум был в голове — ничего бы тебе больше не требовалось, чтоб царствовать» (Эзоп, № 124). Так в апологе с сюжетом AT 57 появляются своего рода социальные акценты. В казахской сказке ворона — богатый, но недостойный человек, и потому ей льстят [Смирнова, № 69]. Нечто подобное звучит в украинском апологе: «Человека назначат старостой, и он сильно возгордится, а когда снимут, то он станет такой дурной, как тот ворон, что не съел сыр» [Березовский, № 42].

Не так просто обстоит дело и с мотивировками поступков вороны и лисицы. Оказывается, похвалы лисы не так уж далеки от действительности — они только неумеренны. И советник Петронио, рассказывая графу Луканору о вороне и лисе, замечает, что «хотя намерением лисицы было обмануть ворона, все ее речи были правдивы. Не сомневайтесь поэтому, что обманы и смертельный вред всегда чинятся нам под обличьем полной правды» [Хуан Мануэль, с. 24]. В старой индийской джатаке ворона вообще не обманута шакалом. Она отвечает

шакалу взаимной любезностью и трясет дерево, чтобы тот тоже полакомился фруктами [Джатаки, № 294=Кауэлл, II, с. 299]. Ворона может быть умна: она не каркает бездумно, а отвечает лисе, взяв кусок мяса в когти. Но лесть лисы столь беспардонна, что ворона от изумления разинула рот, забыв о мясе, — и лиса все-таки получила желаемое [Шейх-Дильтей, № 38]. Здесь, стало быть, ворона не столько глупа, сколько впечатлительна. А в сказке филиппинской, где ястреб украл соленую рыбу, а дикая кошка обманывает его точно так же, как лисица ворону, появляется свидетель — цапля, стоящая на спине буйвола. Она-то и выносит моральный приговор: «Думай сам и помни, что ворованное впрок не идет» [Рыбкин, № 57]. Виновата не обманщица кошка (=лиса) — виноват ястреб (=ворон), осуждаемый за воровство.

Приходя в более архаическую традицию, сюжет AT 57 попадает в иной контекст и теряет всякие связи с традиционной моралью. Сказочные сюжеты вообще редко живут «отдельно» — они входят в циклы, в рамки определенной региональной традиции и должны рассматриваться на ее фоне. Контуры сюжета AT 57 хорошо сохраняются, например, в сказке североамериканских индейцев о койоте и вороне: ворон сидит с куском сала на скале, койот ему льстит, ворон каркает — и остается без сала [Всевидящий глаз, с. 132]. Не то, однако, важно, что в индейской сказке нет осуждения лести и вообще нет четкого морального урока (койот заключает: «Я голоден. А теперь ты будешь голодный из-за своей глупости»). Важно, что эта хитрость койота вписывается в цикл его культурных деяний, соединенных с трикстерскими проделками. На это ориентирует уже начало сказки: «Койот путешествовал по земле, боролся с чудовищами и готовил мир к приходу новых людей, индейцев. Он пересек Каскадные горы и вышел в страну Пюджет Саунд».

Ничего не остается от традиционной морали сюжета AT 57 и в других архаических традициях. В сказке, записанной у нганасан, рассказ о том, как ворон каркнул и лишился мяса, не сопровождается никакими наблюдениями моралистического толка [Воскобойников, Меновщиков, 1959, с. 131]. В чукотской сказке мотив лести вообще исчез. Ворон с объедком сала сидит на дереве, лиса так гаркнула, что он, испугавшись, упал с дерева и потерял сало [Воскобойников, Меновщиков, 1959, с. 416]. А в суданской сказке народности малинке сюжет AT 57 вмонтирован в следующее повествование. Молодая собака хвастается, что она умнее всех зверей. Старая собака еще готова признать, что та умнее всех своих родственников, но едва ли она умнее всех. Молодая тут же доказывает, насколько она хитра. Им бросили из лавки мяса, но лунь подхватил его и уселся на дерево. Молодая собака сообщает ему, что старая говорит о нем плохо — будто он петь не умеет. Лунь

запел и остался без мяса. Далее, однако, молодая собака была посрамлена котом, предложившим ей ловить рыбу с обрыва, так что она свалилась в ручей (эпизод, напоминающий сюжеты AT 2 и AT 10 ***) [Фробениус, VIII, № 72].

Мы ограничились немногими вариантами известного сюжета, но и они достаточно ясно показали, что мораль может бесконечно варьироваться в зависимости от характера повествования, его действующих лиц, деталей и что смысл аполога, следовательно, не сводится к однозначной морали. Аполог — вовсе не сухая и безжизненная аллегория.

Сюжет «Ворона и лисица» показателен еще в одном отношении: он, как и многие апологи, вырастает на основе классических сказок о животных с трикстерской тематикой. Практически любая трикстерская сказка может сопровождаться нравоучением, поскольку моралистическое толкование, как показал уже архаический материал, заложено в природе животного эпоса. И немецкий сказочник завершает сказку о соревновании ежа и зайца (AT 1074) следующим поучением: «Во-первых, никто, каким бы знатным он себя ни почитал, не должен себе позволять глумиться над простым человеком — хотя бы даже и над ежом. Во-вторых, дается совет такой: если надумает кто жениться, то пускай тот берет себе жену из того же круга, что и сам, и пусть будет она на него самого похожа. Вот, скажем, если ты еж, то и бери себе в жены ежиху, и так дальше» [Гриммы, № 187]. Сюжет «Старая хлеб-соль забывается» (AT 155) тоже принадлежит к классическим сказкам о животных, но во многих вариантах он принимает отчетливую моралистическую окраску.

Но аполог — это все же не классическая сказка, к которой добавлена мораль. Мы стремились показать, что аполог несводим к сухой аллегории, что в нем сохраняется живость повествования. Однако усиление назидательной функции предполагает особый выбор ситуаций: они должны быть достаточно просты и легко поддаваться морализации. Поэтому апологи не только используют наследие классической сказки, но и вырабатывают собственный сюжетный фонд. Одна из наиболее распространенных ситуаций, встречаемых в апологах, — столкновение контрастных персонажей. Заяц горюет по поводу того, как он ничтожен и труслив, но находятся существа еще ничтожнее и трусливее — лягушки (AT 70). Лев смеется над ничтожностью мыши — позднее она освобождает его из сетей (AT 75). Когда слон по небрежности или из чувства презрения раздавил гнездо жаворонка, ему жестоко отомстили и он погиб (AT 248A). Маленький муравей оказывается сильнее человека: он способен поднять груз вдвое тяжелее себя (AT 280). «Большой — маленький» — любимая в апологах контрастная пара, а назидание, отсюда извлекаемое, — не следует пренебрегать малыми

мира сего. С другой стороны, и малые должны знать свое место. Когда лягушка дулась и дулась, чтобы сравняться с быком, она лопнула (AT 277A).

Ни о каких проделках, на которых строится трикстерская сказка, в таких апологах нет речи. Собственно, трикстерские ситуации с их неоднозначными оценками персонажей апологу не особенно нужны, хотя он ими не пренебрегает. Но, повторяем, проделки трикстеров остаются для апологов материалом достаточно факультативным. Это лишний раз говорит о том, что аполог — вовсе не венец развития фольклорного животного эпоса, а его боковая ветвь. Как в европейском, так и в фольклоре народов Востока явно преобладает сказка классическая, а не аполог. Трансформировались лишь немногие сюжеты трикстерских сказок, часть сюжетов (не без влияния литературы) аполог выработал сам, но дорога от сказки к басне, как мы уже говорили, оказалась вовсе не магистральной.

По сравнению с трикстерской животной сказкой заметно меняются в апологах взаимоотношения людей и животных. С одной стороны, аполог, подобно сказке, сохраняет их равноправие: те и другие занимают одинаково ключевые позиции в повествовании. С другой же стороны, аполог не предполагает единства их общежития, человеческий и животный коллективы здесь противопоставлены, что и позволяет сделать выводы морального плана. Как и в классической сказке, человек в апологе может быть и мудрее животного, и глупее его, причем вовсе не обязательно, чтобы человек выигрывал у сильнейшего и проигрывал слабейшему, как это обычно случается в сказках. Наконец, животные в апологах могут выступать созерцателями человеческих отношений, не вступающими ни в какие контакты с людьми. Таков аполог о хозяине, серьезно взявшемся за уборку урожая (AT 93). Пока он надеялся на помощь соседей или друзей, животные (лиса или птица с детьми) могли не волноваться. Но когда он сам берется за дело, они предпочитают убраться. Нередко следует поучение типа «приказами да указами дела не сделаешь» [40].

В апологе о хозяине, серьезно взявшемся за дело, птица (лиса) едва ли не сообразительнее человека: она-то по крайней мере понимает, что дело не тронется с места, пока человек рассчитывает лишь на постороннюю помощь. В других случаях умственное превосходство животных над человеком бросается в глаза. В басне Лукмана (иначе говоря, апологе) человек едет на кобыле, которая в пути ожеребилась. Человек продолжает свой путь, и новорожденному жеребенку пришлось учить своего недальновидного хозяина: «О господин мой, ты видишь, я мал и не могу идти; если ты уедешь и оставишь меня здесь, я пропаду, если же ты возьмешь меня с собой и воспитаешь, пока я не стану сильным, я понесу тебя на своей спине и быстро ста-

ну доставлять тебя куда ни пожелаешь» [Лукман, № 18]. Еще более близорук человек в сиамском апологе: птица убивает гадюку, человек хочет помочь змее, чтобы другие змеи его не трогали. Гоняясь за птицей, он нечаянно наступил на змею, был ужален и умер [Таиланд, с. 163]. В суданском апологе человек еще глупее: он дал убежище гиене, спасая ее от охотников. Отъевшись, гиена загрызла гостеприимного хозяина [Судан, с. 125]. Таким нежеланием отдавать приоритет человеку, уравниванием его в правах с животными аполог не отличается от классической животной сказки. Но в апологах, в отличие от сказок, поступки людей подлежат более определенному моральному суду, причем судьями оказываются животные, на глазах у которых протекает людская жизнь.

Итак, аполог предпочитает однозначность ситуации, позволяющую легко формулировать моральные сентенции. В свою очередь, моралистический акцент не является безразличным для повествования: оно сокращается, устремляясь к морали, ситуации формализуются и делаются в известной степени, как отметил Г. Л. Пермяков (а задолго до него А. А. Потебня), знаками определенных жизненных ситуаций. Апологи не тождественны паремиологии, но паремиология — тот логический предел, которого может достичь идеальный аполог.

Следствие близости апологов и паремиологии — разрастание пословицы в аполог (это еще один источник апологов помимо трикстерской сказки) или, напротив, редукция аполога, но не до пословицы, а до так называемого велеризма. Например, аполог о лисе и винограде (AT 59) в армянском фольклоре редуцируется до одной фразы: «Не дотянулась лиса до винограда, сказала: „Кислый“» [Карапетян, 1975, с. 155]. С другой стороны, в туркменских, например, апологах текст настолько тесно связан с пословицей, что трудно сказать, «сказка ли сложилась как иллюстрация и живое доказательство пословицы, или пословица родилась из сказки» [Сакали, с. 20].

Апологи — сравнительно поздняя форма животного эпоса, относящаяся к тому времени, когда моральные нормы уже определились и подыскивают для себя подходящую форму. Сложение апологов происходило, по-видимому, одновременно со становлением «народной литературы», т. е. появлением полуфольклорных книг развлекательного и моралистического содержания. В древней Греции это были басни Эзопа, в Индии — «Панчатантра» и ей подобные книги («Хитопадеша», «Шукасаптати»), в средневековой Европе — многочисленные латинские сборники басен и поучительных историй, а позднее — и собственно народные книги.

Хотя апологи и представляют более поздний этап в развитии животного эпоса по сравнению с трикстерской сказкой, ошибочно было бы полагать, что сказки должны уступить им

место. Напротив, однозначность аполога служит скорее препятствием развития жанра, чем его стимулом. Сказка выглядит намного полнокровнее аполога. И не случайно в европейском животном эпосе апологов почти нет. Можно предположить, что прежде устная традиция хорошо их знала, но затем они ушли из бытования, уступив место трикстерской сказке.

В этом убеждают наблюдения над сюжетным фондом европейских животных сказок. Возьмем, к примеру, два сюжета — AT 75 (мышь перегрызает веревки и освобождает пойманного льва или медведя) и AT 77 (олень любуется рогами, браня ноги, — запутался рогами в чаще). Их литературная история чрезвычайно богата. Оба сюжета были известны уже в античности, апологи эти вошли во многие знаменитые собрания басен и использовались в средневековых проповедях. Все это должно было способствовать глубокому проникновению этих апологов в фольклор. Тем не менее в устной традиции нового времени эти сюжеты почти не встречаются [41]. Можно согласиться с В. Юнгманом: басня с воспитательными целями не очень охотно пересказывается народом [Юнгман, комментарий к AT 77] [42], и устная традиция от таких сюжетов, в общем, отказывается.

Больше апологов на Востоке. Но и здесь их все же значительно меньше, чем трикстерских сказок, равнодушных к морализации. И. Левин, тщательно проанализировавший таджикский материал, отмечает: «Лишь в менее четверти всей коллекции завершенность достигается характерной м о р а л ь ю или резюме» [Левин, 1981, с. 59]. Таджикские сказки не составляют исключения в фольклорной традиции Востока, и мы можем с уверенностью утверждать, что и на Востоке превращение сказки в аполог отнюдь не было главным путем ее эволюции.

Стремление вывести из повествования моральный урок рождает не только апологи с их формализацией повествования — оно может принести прямо противоположные результаты. Для извлечения назидания строятся иногда сложные сюжетные конструкции. Так возникают животные новеллистические сказки — рассказы о необычных случаях с довольно развитой интригой, резкими поворотами в судьбе героев. Чтобы такая сказка «получилась», одних животных мало — нужен, как правило, человек. По законам животной сказки он занимает равнозначное место с животными, это их равноправный партнер. Но именно человеческая судьба делает повествование сложным и детализированным. Возможен и другой принцип создания животной новеллистической сказки — путем контаминации нескольких сюжетов, благодаря которой создается история некоего содружества животных. Это вот «содружество», модель человеческого общества, — необходимое условие животной новеллистической сказки, где нет человека.

Классический пример животной новеллистической сказки — «Благодарные животные, неблагодарный человек» (АТ 160). Вот краткое изложение этого сюжета по Томпсону. Путник спасает обезьяну, змею, тигра и ювелира из ямы. Обезьяна дает ему фруктов, тигр — ожерелье принцессы, которую он убил. Ювелир оговаривает спасителя перед царем. Змея спасает его, укусив принца и показав затем человеку подходящее лекарство.

Этот сюжет имеет богатую фольклорную и литературную историю. Одна из старейших его версий вошла в китайский буддийский сборник [Шаванн, I, № 49]. Известен этот сюжет и «Панчатантре» (I, 9). Отсюда начинается странствие этой сказки по знаменитым книгам средневековья, от «Калилы и Димны» до «Римских деяний», с многочисленными переводами на европейские языки, в том числе и на русский [Клаустон, I, с. 223 сл.]. Несколько скромнее его фольклорная судьба. В европейской устной традиции этот сюжет не особенно популярен, хотя по 1—2 варианта его записано почти в каждой стране. Однако сказка эта прочно вошла в устную традицию стран Востока: Индии, мусульманских народов (захватывая Кавказ), Африки.

Литературная версия сюжета в устной традиции еще более «новеллизируется». Вместо индийского брахмана появляется герой с более подходящей для новеллистической сказки биографией. Это сын вдовы, о котором сказка сообщает: «Давным-давно в одном городе жила женщина. В то время, когда она ждала ребенка, муж ее умер. Похоронила она его и вскоре родила сына» [Лионго Фумо, с. 14]. Далее сказка рассказывает о его приключениях, в том числе спасении неблагодарного человека. Столь же типичны для новеллистической сказки персонажи других вариантов этого сюжета: бедный горец, бедный крестьянин, охотник, путник, странствующий торговец [Атаев, № 6; Федеровский, II, № 47; Химмельхебер, 1960, с. 54; Эфиопия с. 213; Лаптухин, с. 34]. Впрочем, и в европейской литературной традиции героем повествования стал дровосек или собиратель хвороста [Эстерлей, № 119=Полякова, № 58; Полякова, № 1 *].

Новеллистическое содержание сказки о спасении животных и человека из ямы позволяет ей вступать в контаминации с другими известными новеллистическими сюжетами — как, например, о мудрых советах (АТ 910) или о том, как злая женщина брошена в яму (АТ 1164) [Ной, 1976, АТ 160; Карапетян, 1967, с. 170]. Сказки впитывают в себя множество бытовых подробностей, особенно в той части, где говорится о царском суде над героем, попавшим в беду.

Переключение интереса на само повествование, на цепь событий ведет к тому, что назидательный смысл из сказки вы-

ветривается. Некоторые варианты сохраняют моральный урок. Злоключения юноши — сына вдовы — не прошли для него даром, он приобретает опыт и приходит к такому неутешительному выводу: «Если сделать человеку добро, то он отплатит тебе злом. И теперь я убежден, что это правда, а не ложь. За то добро, которое я ему сделал, он причинил мне зло» [Лионго Фумо, с. 18]. Более оптимистично звучит назидание в сказке хауса: «Творящий добро будет вознагражден» [Лаптухин, с. 34].

В других же вариантах назидание вообще не формулируется и даже не предполагается [43]. По законам сказочной эстетики страдалец должен быть вознагражден — и в награду за спасение правителя (раджи, негуса) герой получает в жены его дочь [Зограф, 1971, № 14; Эфиопия, с. 213], занимает место наказанного королем неблагодарного человека [Сказки финские, № 10]. В джатаке спасителем благодарных животных и судьей неблагодарного человека выступает бодхисаттва, воплотившийся в отшельника. Когда злобный царевич приказал избить отшельника и отрубить ему голову, возмущенные люди забили царевича насмерть, а бодхисаттву помазали на царство [Джатаки, № 73=Бедкер, № 1122]. Так новеллистическая животная сказка разделяет судьбу аполога: она тоже несводима к четко обозначенной морали, хотя именно тенденция к морализации определяет судьбу жанра.

И еще в одном отношении новеллистические животные сказки близки апологам. Широкое распространение сказки о благодарных животных и неблагодарном человеке связано с литературной традицией. Такова же судьба и большинства других животных новеллистических сказок: складываются они именно в литературе, а оттуда уже начинается их фольклорное странствие. Легкость перехода от литературы к фольклору обусловлена тем, что популярные средневековые книги типа «Панчатантры» или «Рассказов попугая» сами возникали на фольклорной основе, так что резкой границы между фольклором и литературой здесь нет.

Несмотря на отсутствие четких границ, фольклорные и литературные версии одного и того же сюжета животной сказки чаще всего имеют значительные отличия. Два примера помогут нам понять суть этих отличий. Один из них — сказка о том, как собака потеряла мясо, бросившись в воду за его отражением (AT 34A). Собственно фольклорных вариантов ее мало. В этих немногих вариантах сказка представляет собою аполог: собака пострадала из-за своей жадности либо из-за того, что позарилась на чужое. Так именно определилось назидание в старинных баснях (Эзоп, Федр, Бабрий, «Ромул», а на Востоке — «Панчатантра», «Калила и Димна»), таким же остается оно и в современном фольклорном апологе [Зограф, 1964, с. 200; Ганкин, № 195; Кралина, № 37 — с кошкой и мышонком вместо со-

баки; Португалия, с. 266]. Но литературная традиция не всегда удовлетворялась столь простой формой, и краткий аполог развернулся в новеллистическое повествование. История с собакой, оставшейся без кости, оказалась лишь «моралью» в большом повествовании о женщине, убившей мужа ради любовника и обобранной им догола [Джатаки, № 374=Мелиг, № 48=Бедкер, № 1265; Тути-наме, с. 201]. Повествование в джатаке строится на известных сказочных ситуациях. Маленький стрелок из лука получает в жены дочь своего учителя. Отправляясь с нею в путь, он убивает в лесу разъяренного слона, а затем — сорок девять разбойников, но падает жертвой неверной жены. Эта версия также ушла в фольклор, но авантюрная история о муже и коварной жене заметно упростилась. Здесь женщина попросту убегает с любовником. Оставшись голой на берегу, она смеется над лисой, бросившейся за рыбой и лишившейся мяса, которое унес ворон [Тибет, с. 177]. Еще проще башкирский вариант: голая девица вернулась к некрасивому мужу, от которого она было убежала, увидев лису, бросившуюся за отражением мяса [Бессонов, № 72]. В любом случае лиса смеется над женщиной: та тоже погналась за лакомым куском и осталась ни с чем.

Превращение аполога в сказку при сохранении идентичной морали произошло за счет усложнения повествования и введения «человеческой ситуации», которая, как мы говорили, может считаться необходимым условием животной новеллистической сказки. Чаще же, однако, литературная версия новеллистической животной сказки отличается от фольклорной не сюжетом (он-то как раз оказывается идентичным), а подробностью повествования со специфическими деталями, которые должны убедить в достоверности происшедшего — будто перед нами и не сказка, а реальное происшествие. Делается это не случайно: мораль весомее, когда она опирается на реальные примеры, — тут уж назидание бьет без промаха. В этом убеждает следующий пример.

Среди сюжетов фольклорно-литературного происхождения — сказка о попугае, рассказавшем хозяину о неверности его жены (AT 243). Она имеет несколько версий: жена или ловко оправдывается, или приказывает ощипать попугая и сварить его, но тот спасается, прячется в храме и выдает себя за бога, а затем жестоко высмеивает распутницу. Сюжет этот вошел во многие книги Востока («Книгу попугая», «Повесть о Синдбаде») и стал достоянием европейской средневековой литературной традиции, где появилась и новая его версия: болтливый попугай убит, а предпочитающий молчать петух сохранил жизнь (AT 243A) [Рассказы, с. 43; Повесть о царе ал-Мутаввадже, с. 19; Тути-наме, с. 24; Бедкер, № 218; Зограф, 1976, с. 108, 192; Кэмпбелл, с. XCVIII; Эстерлей, № 68; Паули, № 9].

При сюжетном тождестве сказки фольклорная и литературная заметно отличаются в стилистическом отношении. Литературная сказка наполняется деталями быта, предпочитает точную локализацию, герои получают собственные имена, т. е. рассказу придаются черты правдоподобия. Так, в тюркской версии «Книги попугая» сказка о дружбе обезьяны и человека выглядит следующим образом. Обезьяна по имени Цайрек подружилась с управителем двора. Они частенько играют в шахматы. Однажды управитель проиграл обезьяне при гостях и, раздосадованный этим, разбивает обезьяне голову, а та кусает его в лицо. По совету врача из Рума рана вылечена кровью Цайрека: обезьяну поймали и убили [Тути-наме, с. 95]. В более простой и фольклоризованной версии «Рассказов попугая» из Средней Азии все характерные детали (имя обезьяны, человек — управитель замка, врач из Рума) устранены, так что литературный рассказ вновь обратился в сказку [Рассказы попугая, с. 20].

Новеллистическая животная сказка может обойтись без человека как центрального персонажа (но «человеческий» фон сохраняется) в том случае, если, как мы уже говорили, в ней рисуется история содружества нескольких животных. Дружба оленя, шакала и ворона нарушена предательством шакала, но олень спасен благодаря мудрому совету ворона (AT 239). В большие новеллистические повествования разрастается сказка о содружестве птиц — например, с сюжетами AT 233A и 233B. Вот как «новеллизируется» сюжет AT 233A. Больной царице легче от кушанья, приготовленного из птичьих мозгов. Царь посылает птицелова выловить семьдесят одну птицу, и тот выслеживает попугаев. По совету умного попугая стая ночует не под деревом, а в другом месте. На следующий день попугаи не слушают его совета и попадают в сеть. Умный попугай советует им притвориться мертвыми. Птицелов достает их из сети — они улетают. Умный попугай остался в руках птицелова и предлагает продать его, а на вырученные деньги купить птиц [Элиасов, № 101]. Объем повествования опять-таки увеличивается за счет множества бытовых подробностей, введения второстепенных персонажей, «лишних» для сюжета, но создающих ощущение аутентичности жизни. Так, в таджикском варианте того же сюжета (но с иным финалом: птицелов сам выпускает птицу, притворившуюся больной) появляется бедная мать попавшей в сеть перепелки, которую материнская любовь заставила пойти на поиски своего ребенка, хотя спасла несчастную перепелку не ее мать, а подружка [Свод T153]. И, как это обычно для животной новеллистической сказки, прославляются преданность в дружбе, взаимовыручка, мудрость.

Апологи и новеллистические животные сказки имеют, таким образом, дело с четкими моральными нормами. Если трикстеры классических сказок стоят вне моральных оценок, то о жи-

вотных персонажах апологов этого не скажешь. Еще определеннее мораль в новеллистических животных сказках, где утверждаются добро и справедливость. Комическое начало оказывается приглушенным либо вовсе снимается, и новеллистические животные сказки далеко отстоят от классических с их вольной стихией озорства. Озорство уступило место иному содержанию — занимательному. Выстраивая сложные сюжетные повествования, новеллистическая животная сказка учит и увлекает невероятными ситуациями, в которых оказываются люди и животные.

5. Животные — герои анекдотов и небылиц

Комические проделки трикстеров, связанные с одурачиванием их недальновидных антагонистов, нередко сближают классические животные сказки с бытовыми юмористическими и анекдотами. Принципиальное неразличение животного и человеческого миров в архаическом фольклоре, о котором мы уже имели повод говорить, приводило к созданию таких трикстерских циклов, где природа героя зооантропоморфна и он обманывает то зверей-хищников, то людоедов или великанов, или же проделки «человеческого» трикстера направлены чуть ли не исключительно против животных. Приводили мы и примеры взаимозамен людей и животных в трикстерских сказках африканских и северных народов. Близость комической животной и бытовой сказки обусловлена их генетическим единством. Многое зависит от природы трикстера: если он выступает в животном обличье, то сказка принадлежит животному эпосу, если в обличье человека — это сказка бытовая. Так по крайней мере обстоит дело в ранних формах сказочной прозы.

В фольклоре более поздней формации подобные взаимозамены встречаются редко в рамках одной национальной традиции, но они хорошо заметны в интернациональном масштабе: то, что в одном регионе принадлежит анекдотам с человеческими характерами, в другом регионе остается достоянием животного эпоса. Особенно характерны такие взаимозамены для сказок о животных и сказок о глупом черте (великане). Так, в Западной Европе при дележе урожая человек дурачит глупого великана (AT 1030), а в Восточной — медведя (ср. AT 9). Соревнование в беге с глупым чертом может выиграть человек, расставив по пути своих родственников (AT 1074), но может это сделать и трикстер в животном облике (ср. AT 275).

Много таких же замен встречается в циклах анекдотов о знаменитых хитрецах. Персидский ходжа Насреддин прячет деньги и подыскивает примету, где они спрятаны, — под облачком (AT 1278*). В латышском фольклоре этим занимается

сойка, спрятавшая колосья под тучку [Персидские анекдоты, № 208; Арайс, с. 211]. В северном фольклоре лиса сталкивает с обрыва спящего медведя, прося его подвинуться (AT 10 ***). У крымских татар подобный трюк проделывает Ахмет Ахай с женой Косебая [Мирер, с. 27].

Достаточно примеров параллельного бытования сюжетов среди животных сказок и анекдотов можно найти и помимо сказок о глупом черте или знаменитых хитрецах. Известны связи между сюжетами о смоляном человечке (AT 175) и сказки о том, как трикстер просит не бросать его в колючки (не топить). Но топят в реке рака (=кролика бросают в шиповник) то люди, то животные (AT 1310). Мечтать о счастье может как глупый человек, так и глупое животное (AT 1430; см. также [Томпсон, Балис, J2061.4; Бедкер, № 875: жаба, найдя деньги, размечталась — ее переехало колесом]). Популярный сюжет AT 1528 («Соловей под шляпой») в Европе известен только в сказках бытовых, а в Юго-Восточной Азии это сюжет сказки животной. В Аннаме, Камбодже, на островах Кангеан (Индонезия), Сунда таким образом черепаха дурачит обезьяну, а на Яве канчиль (карликовый олень) обманывает тигра-дурня, предлагая ему стеречь «сладкую рисовую запеканку на ужин пророку Сулейману» — навоз буйвола [Фанк, Уогнэлл, с. 500; Индонезия, с. 17].

Близость животных сказок и анекдотов о глупцах проявляется не только в сюжетном отношении. Она заметна и в принципах характеристик животных. Простофилям-животным придаются черты классических дурней, подобных пошехонцам или шильдбюргерам. Так, глупо-доверчивый волк, глядя на лошадь, набитую соломой, изумляется: так обожралась, что солома назад лезет [Афанасьев, № 4].

Анекдоты о животных как забавные, смешные рассказы и классические сказки о проделках хитрецов близки между собою. Поэтому трудно провести резкую границу между классической животной сказкой и анекдотом, поскольку комичны и та, и другой. Но комическая ситуация в анекдоте, подобно апологу, упрощается — только не с моралистическими, а с комическими целями. Из-за этого животный анекдот короче сказки: детали становятся излишними и опускаются. Анекдотические ситуации откровенно, гротескно неправдоподобны, обычно доведены до абсурда. Комизм создается и тем, что ситуации, в которые поставлены животные, не просто напоминают обстоятельства человеческой жизни, а прямо с нею соотносятся. При этом они подчеркнуто снижены, так что привычная система ценностей в анекдоте теряет силу и обнаруживается ее комическая несостоятельность. За частными, казалось бы, случаями стоят фундаментальные основы человеческой жизни: любовь и дружба, совместный труд и материнство, свадьба и похороны.

Животные анекдоты с такой тематикой известны повсеместно. Улитка (жаба, черепаха) годами взбирается по ступенькам — и падает с последней, проклиная поспешность (АТ 288В *). В той же ситуации оказывается рак, посланный за дрожжами к рождеству и принесший их к пасхе (Кш 275В; АМ 288В *; СУ 288В *), а в гриммовской сказке — улитка, отправившаяся на свадьбу и поспевшая как раз к крестинам [Гриммы, № 164] [44].

Если верить указателям сказочных сюжетов, многие животные анекдоты известны в очень ограниченных ареалах. К тому же и записывались они редко. Указатели, однако, не дают правильного представления о распространенности подобных анекдотов: и сюжеты их известны более широко, и вариантов можно было бы набрать больше, если бы собиратели задавались специальными целями. Так, в указателе Аарне — Томпсона находим сюжет 165В * «Волк наказан женитьбой»: решено, что лучше наказания не найти. Ссылаясь на указатель испанских сказок Р. Боггса, С. Томпсон называет единственный вариант. Однако сюжет этот известен не только в Испании: его знают на Украине и в Польше. Ю. Кшижановский поместил его в раздел бытовых сказок (Кш 1368) и отметил, что в польских фацециях (и в книгах Берната из Люблина и М. Рея) он встречается уже в XVI в., а в средневековой литературной традиции — еще раньше, начиная с Жака де Витри и Абстемия [Кшижановский, Жуковская-Биллип, № 810; Бернат, № 196; Рей, № 182, 192, 226; Глинкин, № 108; Воеводский, с. 136]. Есть эта фацеция и у Г. Бебеля [Бебель, III, № 15]. За многими животными анекдотами, как и анекдотами вообще, стоит долгая литературная традиция, помогавшая внедрению сюжетов в устное творчество. Если учесть ее, то картина бытования животных анекдотов будет богаче, чем представляют это указатели.

Мало учитывают указатели бытование современных животных анекдотов (а во многих странах их просто не собирают и не публикуют). Так, в 50—60-е годы в СССР были очень популярны анекдоты о крокодиле, о попугае. Рассказывали анекдот о том, как сидели четыре черепахи и пили водку, как одну из них отправили за закуской и пообещали, что пить без нее не будут, но, прождав два года, решили все-таки выпить, как вдруг показалась четвертая черепаха, которая никуда и не ходила, а поджидала неподалеку, проверяя верность данному слову. Вариантов этих анекдотов почти нет в наших изданиях, но их можно найти далеко от России — в указателях южноамериканских сказок [45]. Это еще раз говорит о том, как слабо учтена эта по-прежнему активная традиция животных анекдотов.

Возвращаясь от современных животных анекдотов к фольклорной «классике», заметим, что многие анекдоты строятся на звукоподражаниях животным и особенно птицам. Корни их

можно считать древними: все они связаны с этиологией. Однако этиология в анекдотах открыто пародируется. Нельзя, конечно, утверждать, что известные нам «этиологические анекдоты» — древнего происхождения. Скорее всего они сравнительно молоды. Ф. Харкорт, верный теории происхождения рассказов о животных из наблюдений над жизнью природы, правильно, на наш взгляд, считает истории о птичьих голосах поздними по происхождению — на том основании, что здесь уже нельзя говорить о единстве человека с животными: человек наблюдает за птицами со стороны [Харкорт, с. 42]. Таковы анекдоты с локально ограниченным ареалом, принадлежащие к одному условно определяемому типу AT 236 * (по формулировке Томпсона — «другие сказки с подражанием птичьим голосам»). Они строятся на необычной, фантастичной в своей невероятности ситуации. Вот четыре примера.

Выпь и удод были когда-то пастухами. Выпь гоняла коров на сочные луга и не могла их собрать, а потому и кричит: «В путь пойдем! В путь пойдем!». Удод гонял своих коров в каменистые горы и не мог поднять отощавший скот. Его крик— «Подь! Подь! Подь!» [Гриммы, № 173].

Коростель влюбился в перепелку, хотел поцеловать ее и пообещал за это теленка. Ждала-ждала его перепелка и стала звать: «Вабжик, вабжик, гони теленка!» А коростель: «Хэй, тпру, тпру, хэй!» Так они и до сих пор кричат [Глинкин, № 45] [46]. Перепелка пообещала волку пригнать пять телят и просит дергуна помочь ей. Тот кричит: «Тпрусь... тпрусь... тпрусь!», а перепелка: «Пять телят! Пять телят!» Волк думает, что ему и в самом деле гонят пять телят, и ждет их, пока не подыхает с голоду [Акимова, Степанов, с. 149=Акимова, № 430=Акимова, Архангельская, с. 86].

И наконец, история уже совершенно абсурдная. Перепелка и соловей запрягли пару мышей и поехали через болото. Мыши застряли, и соловей, чуя нужду, закричал: «Тычу! тычу!» («... хочу! ... хочу!»). Но напрасно погоняет он мышей, и перепелка отвечает: «Что ты кричишь „тычу! тычу!“? Мы уже „бук булдык, бук булдык!“» («обделались!») [Насыров, Поляков, № 11].

Подобных случаев доведения анекдотической ситуации до абсурда много. Не только перепелка с соловьем едут на мышах через болото — в действие втягиваются предметы, порою самые нелепые и ничтожные, сталкиваются животные, которых реальная жизнь никогда не сводит. Это мир фольклорного гротеска, веселого и одновременно мрачноватого. И дружба, и свадьба, и совместная жизнь нелепых персонажей часто заканчивается смертью, которая, однако, не вызывает печали, — она смешна, как смешны сами погибающие, как смешны ситуации, в которые они поставлены.

Ситуация комической свадьбы обыкновенна в животных сказках многих индоевропейских народов. Так, в томпсоновском указателе мотивов находим сюжет «Свадьба сверчка и мыши» (ТМ В 281.2.2), зафиксированный, по данным Томпсона, только в Индии. Однако известность его далеко выходит за пределы Индии: настоящий центр (и наиболее вероятная родина), где этот сюжет живет активно и известен во многих вариантах, — это Иран. Известен он и тюркам (ЕВ 21).

В персидской сказке тетушка сверчок отправляется искать жениха, отказывает бакалейщику и мяснику, выходит замуж за господина мышь. Однажды тетушка упала в воду, мышь протягивает ей руку, но сверчок боится подавать свою: еще оторвется. Закончилась вся история тем, что мышь отправился варить суп, свалился в котел и сварился. Тетушка сверчок умерла от горя [Османов, с. 452].

В таджикском фольклоре, по данным И. Левина, зафиксировано 28 вариантов этого сюжета. И здесь букашка отвергает несколько женихов (пастуха, чабана и т. п.), предпочитая мышонка, обещающего не наказывать ее, а гладить хвостиком. Когда букашка упала в водоем, она передала об этом весть мышонку через прохожих. Мышонок вытащил букашку. Сказка может окончиться «печально» (букашку положили сушиться у очага — она сгорела) или благополучно для букашки, но дела это не меняет: перед нами откровенная небылица [Свод Т081, Т207, Т251].

Сюжет этот распространился на запад и на север, дойдя до Пиренейского полуострова и Поволжья. В португальской сказке сохранены основные его моменты: выбор жениха букашкой, гибель мышонка при попытке сварить похлебку. Появился лишь новый финал (хорошо, впрочем, известный комическим сказкам): смерть мышонка вызывает преувеличенное горе и всеобщий переполох [Португалия, с. 149]. В русской сказке за мыша выходит замуж куколка, предварительно отказавшая медведю, лисе, зайцу, хомяку. Здесь куколка не попала в воду, а увязла в снегу. Если персидская тетушка сверчок выбралась благополучно, то для русской куколки это окончилось грустно: дернул ее мыш за руку — рука оторвалась, дернул за голову — осталась куколка без головы [Бараг, 1969, № 23] [47]. В беду попала и уйгурская жучиха, вышедшая замуж за мышонка [Алиева, с. 34], а даргинская букашка-щеголиха умерла с голоду, так и не дождавшись мышонка, отправившегося за хлебом и мясом [Даргинские, с. 26].

Сохраняются стержневые моменты сюжета и в вариантах, зафиксированных в индийском регионе: выбор жениха, «семейная идиллия», закончившаяся печально — гибелью супруга и несказанной скорбью супруги. Только в пакистанской сказке вместо букашки действует лягушечка, а супруг-мышь погиб в

мышеловке и выброшен на навозную кучу, преподав урок детям — не воровать [Шиммель, № 40].

Еще больше животных анекдотов о дружбе всякой мелочи: мелких животных, овощей, просто предметов неодушевленного мира. В сербской сказке лимон-атаман набирает дружину из самых забористых юнаков: чеснока, лука и перца. Путь свой храбрая дружина закончила на столе [Югославия, с. 345]. Но наиболее знаменит сюжет о другом печальном путешествии — «Боб, соломинка и уголек» (АТ 295).

Варианты сюжета АТ 295, обошедшего свет, можно распределить между двумя основными версиями — европейской и восточной. В Западной Европе боб, уголек и соломинка отправляются путешествовать (бегут от злой хозяйки). При переправе через ручей уголек идет по соломинке, пережигает ее и тонет, а боб смеется до того, что лопается. Следует шутливая этиологическая концовка: портной зашивает боб черными нитками [Гриммы, № 18; Ранке, 1966, № 12; Алксните и др., с. 118; Арайс, с. 290; Анцелане, с. 97]. Эта версия зарегистрирована и в литературной традиции: она встречается в латинских баснях XVI—XVII вв. Это басня 1548 г. «О некоем бобе» из сборника «Эзоповых басен» Буркарда Вальдиса (ВР I 135), а также небольшая басенка об угольке, бобе и соломинке из сборника «Nugae venales» [Вюнше, с. 98]. В славянских сказках вместо боба над переломившейся соломинкой смеется пузырь. Здесь этиологической концовки нет: пузырь лопнул от смеха [Афанасьев, № 87; Багизбаева, II, с. 244, № 5; Зиновьев, № 22; Романенко, с. 132; Добшинский, II, с. 157].

Иначе выглядит восточная версия этого сюжета. Здесь речь идет о нелепых человечках с тоненькими ручками, ножками, горлышком, вообще слабыми частями тела. Это и стало причиной их гибели, когда они выполняют совместную работу. Таковы тувинская, казахская, новоарамейская сказки [Потанин, 1883, № 97; Потанин, 1972, с. 180; Смирнова, № 108, 109; Лидзбарский, с. 185], а также сказки из Поволжья. В мордовской сказке, хорошо представляющей эту версию, рассказывается о странной семье: у старика борода из кудели, у старухи глаза оловянные, у сына ноги тростниковые, у дочери живот войлочный. Стал старик разжигать лучину — борода загорелась, старуха дунула на огонь — глаза растаяли, сын побежал за водой — ноги сломались, а у дочери от смеха лопнул живот [Акимова, Степанов, с. 192; Шахматов, с. 327] [48]. Вероятно, с этой версией связан и один из русских вариантов — о двух старичках, пузырьке и бородке, погибших при разжигании огня: бородка сгорела, пузырь лопнул [Афанасьев, № 88].

Как всегда бывает, на окраинах ареалов версий находятся «размытые», нечеткие варианты. Однако принадлежность их к восточной и европейской версиям сюжета АТ 295 сомнений не

вызывает. Варианты, записанные у североамериканских индейцев, находятся, по мнению С. Томпсона, в зависимости от европейских. Здесь черепаха набирает войско из ножа, щетки, шила, разных животных — и все попадают в беду [Томпсон, с. 223—224, 322—323]. Гибель друзей при совместной работе — характерная черта восточной версии — в центре повествования в нескольких африканских сказках, и это свидетельствует о зависимости их от этой именно версии [Лаптухин, с. 19; Лионго Фумо, с. 229]. С другой стороны, кетские сказки о мыши, свалившейся в воду при переправе, и птице, лопнувшей при этом со смеху, находятся в связи с версией европейской [Дульзон, № 31, 46]. Она могла стать известной кетам через русских. Однако в русских вариантах мышь не фигурирует. Зато часто встречается она в западноевропейских сказках: и в сказке из Эльзаса, где переправляются через ручей соломинка, кошка и мышка, и в ольденбургской и базельской сказках, где действуют мышь и боб, а также в латинской басне XV в. о мыши и угольке (ВР I 135). Обычное участие мыши в европейских сказках при отсутствии ее в вариантах русских говорит в данном случае только о том, что варианты сюжета с мышью были известны и русским, но не попались собирателям: ведь должно было существовать посредующее звено между западноевропейскими и кетскими сказками.

Внутри восточной версии сюжета АТ 295 можно выделить небольшую группу сказок, представляющую подтип сюжета. Персонажи этих сказок непоколебимо уверены в себе. Но стоило пойти дождю — и они погибли (ком земли, крупинка соли, былинка) [Матвеев, с. 23; Даргинские, с. 28; Свод Т279, Т297; Порожняков, с. 113]. О том, что этот подтип относится к версии восточной, говорят промежуточные варианты. Это единственная сказка из Индии: стружка, ком земли и курица путешествуют, стружка и ком гибнут, пытаясь разжечь огонь и принести воды (Томпсон, Робертс 295). В тувинской сказке соль, бумага и кость гибнут от ветра, дождя и собаки [Потанин, 1883, № 97]. Действие в этих промежуточных вариантах характерно для основной группы сюжетов, но персонажи — те же, что и в намеченном подтипе.

Анализ европейской и восточной версий сюжета АТ 295 не позволяет с достаточной уверенностью говорить о происхождении и распространении его из единого центра. Возможно, версии эти сложились независимо одна от другой. Между ними есть существенные отличия, касающиеся не только комической этиологии и набора персонажей, но и самой ситуации (путешествие — совместная жизнь и хозяйство). Поэтому можно судить о восточном или европейском происхождении версий, но не сюжета в целом.

Каждая из версий имеет свой географический центр. В Ев-

ропе это германские народы и Прибалтика (на окраинах — лишь единичные варианты), в Азии — Средняя Азия, а также Поволжье. По отношению к этому восточному центру индийский и тувинский варианты являются вторичными. Что касается русских сказок, то они оказались между двумя ареалами, и в России записаны варианты, относящиеся к обеим версиям. Из регионов «классического» фольклора сюжет приходит в регионы «архаические»: из Азии — на запад, в Африку (а оттуда, видимо, и в Америку, а также вместе с европейскими переселенцами), из Европы — на восток, в Сибирь.

Наконец, этот сюжет мог передаваться из региона в регион, минуя промежуточные звенья. Так, в Японии записано много вариантов европейской версии сюжета AT 295 — о бобе, соломинке и угольке, отправившихся в путешествие. Все происходит точно так же, как и в европейской версии, только сшивает лопнувший боб черной ниткой не портной, а девушка, возвращающаяся с урока шитья (Икеда 295). Прямой перенос сюжета из Европы в Японию не вызывает сомнений, причем произошло это недавно: сюжет не успел еще «натурализоваться» в Японии (девушка, посещающая уроки шитья, поход боба, соломинки и уголька на поклонение святыням или в столицу — оригинальных деталей здесь немного).

Популярность сюжета AT 295 не случайна: подобных сказок о нелепом путешествии и нелепом общежитии достаточно много во всех сказочных регионах. Можно указать на эзоповскую басню о летучей мыши, терновнике и нырке, затеявших торговлю и пустившихся в плавание (AT 289) [Эзоп, № 171; см. о ней: Дэнхардт, IV, с. 273; Шварцбаум, 1979, с. 228—229] [49]. С той же тематикой связана сказка о мышке, птичке и колбаске (AT 85) — с той лишь разницей, что здесь дела в хозяйстве идут хорошо, пока мышь, птичка и колбаска не поменялись ролями (BP I 204; III 558). Время от времени в таких сказках появляется этиология, но всегда совершенно комическая, выглядящая пародией на подлинную этиологию: у боба черная полоска из-за вмешательства портного, а терновник цепляется за прохожих, отыскивая утраченные сукна [50].

Животные анекдоты без труда открывают свой интернациональный характер и в типических ситуациях, и в конкретных сюжетах. С континента на континент передаются сюжеты о путешественниках, образующих самые фантастические компании. Чаще всего их поход заканчивается плачевно, но они могут выйти и победителями. Так случилось в сюжете AT 210, где вместе оказываются то воробей с конским каштаном, иголкой, крабом, коровьим навозом и ступкой — в японской сказке [Восток, с. 184], то старик с серой, раком, лепешкой коровьего навоза, шилом, ступой с пестами — в сказке русской [Зеленин, 1915, № 96]. Процессия выглядит невероятно: петушок едет в

карете из яичной скорлупы, которую везут две мыши [Хальтрих, № 78; Ранке, 1966, № 3]. Цели путешествия широко варьируются — от мести хорьку за утащенных кур [Манжура, № 1] до сражения со страшным чудовищем, поедающим людей [Таиланд, с. 62]. Но в любых случаях бравая компания выглядит смешно, потому что состоит из странных, совсем друг другу не соответствующих существ и предметов. Классическая животная сказка о совместном путешествии, как видим, охотно использует откровенно анекдотические ситуации.

Мы уже пользовались понятием гротеска для характеристики сказочного «мира шиворот-навыворот», в котором смещены всякие реальные грани. Это делает привычную действительность неузнаваемой и — по логике вещей — страшной, пугающей. Так комическое в гротеске приобретает жутковатый оттенок [51].

Понятие гротеска, оправданное по отношению к сатире нового времени, может быть использовано для анализа фольклорных явлений со значительной коррекцией. М. М. Бахтин считал это возможным, усматривая в гротеске карнавальное мироощущение. В таком случае «народный гротеск» оказывается амбивалентным, поскольку в нем присутствует не только «разрушающий», но и «утверждающий» акцент: «Смеховое начало и карнавальное мироощущение, лежащие в основе гротеска, разрушают ограниченную серьезность и всякие претензии на вневременную значимость и безусловность представлений о необходимости и освобождают человеческое сознание, мысль и воображение для новых возможностей» [Бахтин, с. 57].

Едва ли, однако, абсурдные по содержанию сказки о животных и равнозначных им предметах заслуживают столь высокой оценки. Обладая по внешности всеми признаками гротеска, они лишены все же самой существенной его черты — «страшного, пугающего тона гротескного мира» (В. Кайзер). Абсурдность животных сказок-небылиц граничит не с ужасом, а с веселой игрой, с ощущением полной нереальности происходящего. Поэтому повествование в сказках-небылицах превращается в нагромождение нелепостей, для которого важен уже не столько сюжет, сколько именно игра этими нелепостями. Нет ничего пугающего в том, что жучиха отвергла зеленщика и мясника, а вышла замуж за мышонка. Незадачливая супруга свалилась в ямку от копыта мула — и тут же является существо несуразное, к которому жучиха взывает о помощи: «Всадник, всадник большегубый, морда коня твоего большемордая, когда ты поедешь, этому дяденьке мышонку скажи, этому грязнобородому скажи, этому с усами в помете скажи: твоя тетушка Газукь в ямку упала, нежное тело ее обнажилось, ступай, тетушку Газукь вытащи из ямки» [Ромаскевич, с. 136]. Все тут диковинно и забавно одновременно. А там, где начинается шутовство,

особую роль приобретает словесный рисунок, повествование наполняется ритмом. Отсюда уже один шаг до песенок и прибауток — и они появляются.

К животным сказкам-небылицам относятся сюжеты АТ 106 * и АТ 297В. В первой из них — о волке и свинье — волк повадился ходить «со двора в задние ворота». Когда свинья выходит за ворота, волк ее съедает. Обо всем этом рассказывается весело, с прибаутками — и в вариантах из сборника А. Н. Афанасьева [Афанасьев, № 51, 52], и в вятской сказке «Виды про виды, про волчьи обиды» [Акмин, Борева, с. 67], и в сказке Куприянихи, где этот сюжет контаминирован со столь же прибауточной в интерпретации сказочницы «Лисой-исповедницей» [Куприяниха, № 33=Новикова и др., № 6], и в сказках соседних с русскими народов [Добровольский, I, с. 657, № 4; Романов, III, № 13; Конкка, 1959, с. 126].

Комическая сказка-небылица с сюжетом АТ 297В вообще перестала практически быть сказкой — это шутливая песенка, скоморошина [Андреев, 1936, с. 557; Шейн, № 982, 983; Парилов, с. 154]. Комический эффект сказочки-песенки о войне грибов подчеркивается игрой «социальными характеристиками»: волнушки — господские стряпушки, мухоморы — граждански сенатóры, валуи — господски холуи. Но вся эта иерархия обесценивается, когда доблестный богатырь гриб-боровик съеден холмогорской коровой [Разумова, Сенькина, с. 371, № 100].

Используется в небылицах наравне со словесной игрой и кумулятивная композиция. О комическом значении кумулятивного принципа мы уже говорили. В этом своем значении он выступает в русских сказках-небылицах о колобке и теремке.

Мы рассмотрели большую группу животных сказок, представляющих разные жанры. Прежде всего это классические сказки о животных — комические, с одурачиванием. Иногда такие сказки становятся сатирическими, направляются против отдельных социальных явлений. Однако сатира несвойственна природе животной сказки, и социально-сатирические сказки, возникшие под влиянием литературных источников, избавляются от социальной критики, превращаясь в обыкновенные животные сказки, а то и в небылицы.

Классическая животная сказка содержит в себе два основных начáла — комическое и моралистическое. Если функция одного из них становится явно доминирующей, возникают новые жанры животной сказки. Моралистическое начало является основным в апологах и новеллистических сказках, комическое — в анекдотах и небылицах. Так сказки о животных оказываются сродни основным жанрам сказочного эпоса вообще: в меньшей степени — сказкам волшебным, в большей — бытовым, новеллистическим, анекдотам.

6. Легенды, предания, былички о животных

При всех жанровых отличиях анекдоты и апологи, комические и сатирические животные сказки представляют один вид народной прозы — сказку, которая не претендует на реальность повествования.

Другой большой отдел животного эпоса составляют жанры достоверной фольклорной прозы: легенды, предания, рассказы о необыкновенных, но реальных с народной точки зрения случаях. Собственно эстетическая функция уступает здесь первенство функции информативной, но при этом не исчезает: рассказ остается художественным, не превращаясь в сухую информацию. Что же касается идейной направленности достоверных повествований о животных, то она меняется в зависимости от их жанровой принадлежности: в легендах явно преобладает направленность моралистическая, в преданиях — тоже, рассказы о необычных встречах и случаях с животными могут быть и назидательными, и комическими.

Начиная обзор достоверной народной прозы о животных, следует помнить о зыбкости межжанровых границ в фольклоре. Не один раз уже говорили мы о том, что достаточно усилить один из акцентов повествования, как произведение теряет свою жанровую специфику, достаточно снять один из композиционных элементов — и легенда превращается в сказку. Должны мы помнить и о том, что достоверная народная проза, как и любое фольклорное явление, не ведет обособленного существования — она тесно соприкасается с прозой недостоверной, со сказками, и влияние сказок на достоверную прозу хорошо ощутимо.

Наш обзор мы начнем с легенды. По многим своим признакам легенды о животных могут быть сопоставлены с апологами. Оба жанра разрабатывают мотивы моралистического содержания, и персонажам дается здесь однозначная оценка. Но, в отличие от аполога, легенда лишена откровенной художественной условности. Она вызывает доверие, поскольку в действие вступают высшие силы, бывшие или остающиеся предметом религиозного почитания. Характерная черта легенды о животных еще и в том, что она непременно использует этиологию [52]. Здесь свойства животных, как это полагается легенде, — следствие вмешательства высшей силы.

Этиология составляла суть архаического мифа, причем действие было отнесено ко временам начала мира. Это хронологическое приурочение в легенде более факультативно. Действие прочно связано с «мифологической эпохой», но в то же время суд божий может грянуть отнюдь не во времена первотворения, а в обозримом прошлом (особенно в мусульманской легенде). Не к первотворению только обращена и христианская

легенда. Она предпочитает иные точки отсчета времени — всемирный потоп и деятельность Христа. Поэтому о зоогонии как таковой, т. е. создании животных, легенда не рассказывает: рисуется не процесс, речь идет об отдельных случаях.

Достаточно много легенд о животных можно найти в античном мире — как в литературе «высокой» (Овидий), так и в демократической (Эзоп). Признаки животных обусловлены тем, как ведут себя эти животные, чаще всего по отношению к богам. Зевс справляет свадьбу, ставя угощение для всех животных. Все пришли, кроме черепахи, заявившей: «Свой дом — лучший дом». Зевс рассердился и заставил черепаху повсюду носить на себе собственный дом (ТМ А 2231.1.4) (Эзоп, № 106) [53]. В другой легенде, приводимой у Эзопа, человек за свои пороки превращен в муравья: «Муравей некогда был человеком и занимался хлебопашеством; но, не довольствуясь плодами своего труда, он завидовал другим и все время их обкрадывал. Рассердился на него Зевс за такую жадность и превратил его в насекомое, которое мы называем муравьем. Но и в новом облике нрав у него остался прежний: он и по сей день бегает по полям и собирает по гумнам пшеницу и ячмень себе про запас» (Эзоп, № 166).

Легенды о превращениях, ставших наказанием за пороки, широко использованы Овидием в «Метаморфозах». Так, несколько превращений испытала ворона. Сначала она была дочерью царя. Привлеченный ее красотою, деву стал преследовать морской бог. От его посягательств царевну спасла Паллада, превратив ее в ворону. Когда же вороне сделалась известна тайна богини, ворона стала презренной птицей (Овидий, II, 565—589, 552—564). Ворона предостерегает ворона, который был птицей белее снега, чтобы тот не болтал об измене Кориниды из Лариссы. Но ворон не послушался и рассказал обо всем Фебу, влюбленному в Кориниду. Девушка убита Фебом, но и ворон, принесший злую весть, стал черным (Овидий, II, 597—633). О превращении как наказании говорится и в знаменитых мифах о Нарциссе и Арахне.

По-видимому, сюжеты, вошедшие в поэму Овидия, принадлежали в Риме эпохи Августа не только литературе, а были широко известны и в устной традиции. Поскольку мифология перестала быть к тому времени объектом безусловной веры, то подобные рассказы воспринимались как легенды, т. е. обладали нестрогой достоверностью. Ясно, что у Овидия они приобрели новый смысл, поскольку стали частью индивидуальной художественной концепции, были эстетизированы.

Таким образом, уже в античности определяются основные типы животной легенды: признаки животных объясняются божественным вмешательством, причем вмешательство это обращено либо на животное, либо на человека, превращаемого за

какой-либо проступок в животное. Почва, на которой возникают легенды, — архаическая мифология с ее отсутствием границ между животными и людьми, вследствие чего легко совершались всевозможные метаморфозы. Но легенда зрелой античной цивилизации — это не архаический миф: из «реальности» метаморфоза превратилась в художественную условность, и рассказ подчиняется новым целям — моралистическим. Превращение — это наказание, связанное с личностью виновного (у муравья и паука остается прежний, человеческий нрав). Не случайно легенды фиксируются литературой, ведя в то же время полуфольклорное существование в так называемой «народной литературе» типа Эзоповых басен.

Богатый материал для легенды о животных дала христианская письменность — не только Библия, но и религиозная литература в целом, в том числе и апокрифическая. И здесь легенды говорят как о приобретении животными их характерных признаков, так и о связанных с этим метаморфозах. Действие в христианских легендах, как говорилось, приурочено чаще всего либо к потопу, либо к деятельности Христа.

Легенды о потопе составляют довольно устойчивый цикл, выходящий за пределы распространения христианской религии: их можно встретить и у мусульман [Дэнхардт, I, с. 257 и сл.]. Легенда может сообщать, почему на земле исчезли некоторые звери — как, например, единорог: он бодает других зверей, и Ной изгоняет его из ковчега. Единорог тонет, потому что птицы садятся ему на голову и от их тяжести он погружается в воду (ТМ А 2214.3; Кш 282) [54]. Та же судьба постигла мамонта: он не уместился в ковчеге и остался под водой. И теперь, когда мамонт шевелится, трескается лед [Пекарский, с. 426] [55].

Популярны легенды о птице, выпущенной Ноем посмотреть, покрыта ли еще земля водою. Библия сообщает, что Ной выпустил вначале ворона, а затем голубя (Бытие, VIII, 6—12). Легенда добавляет к этому апокрифические подробности: ворон не захотел вернуться в ковчег — с тех пор он черный (ТМ А 2234.1.1; Кш 2523В); не вернулся ворон потому, что набросился на трупы утонувших людей — с тех пор он питается падалью [Гнатюк, Легенды, № 33] [56]. Реже встречаются легенды о том, как дьявол вредил ковчегу и выпустил мышь, прогрызшую дыру в ковчеге и съеденную кошкой, выскочившей из ушей льва (тигра).

В интересующих нас легендах, связанных с деятельностью Христа, речь обычно идет о превращении человека в животное. Этиология здесь пропущена сквозь сито религиозной моралистики: это превращение — наказание господне за грехи. Таких легенд много не только у христианских народов, но и в странах с иным вероисповеданием. Вот несколько примеров.

В Польше рассказывают о том, как мельник решил неког-

да устрашить Христа — и в наказание превращен в медведя. Поэтому медвежья лапа похожа на человеческую руку или ступню (Кш 2502) [57]. Отголосок подобной легенды слышен в «Гамлете» Шекспира, где безумная Офелия вспоминает историю о том, как сова была когда-то дочерью пекаря, но пожалела хлеба для Господа, переодевшегося нищим (акт IV, сцена 5) [58].

Много легенд сходного содержания в уйгурском фольклоре: «О кабане, пауке, вороне, попугае, осе, чайке, черепахе, зайце, скорпионе, сове и хамелеоне в легендах сказано, что они превращены из людей в животных за разные преступления» [Алиева, с. 30]. У белуджей Аллах превратил в сову богача, не пожелавшего рассчитаться с пастухом [Порожняков, с. 114]. Иногда такие легенды срастаются с поверьями, бытовыми запретами и установлениями — как в казахской легенде о кошке: «Кошка вначале была человеком. Она была, оказывается, гулящей женщиной. Бог разгневался и превратил ее в кошку. На страшном суде она забудет добро, которое ей сделано, и будет хулить человека. Поэтому, когда кормишь ее, надо щелкнуть ее по лбу» [Смирнова, № 5].

Карающая рука небесного правосудия, обрушивающаяся на людей за их непомерную жадность, лень, лживость, эгоизм, неумеренное любопытство, может принадлежать не только Христу, но и богу-отцу, а иногда и богородице. Смысл легенды от этого не меняется: люди наказаны за свои пороки. В иранском фольклоре есть легенды о том, что дятел прежде был кожевником, а черепаха и дикобраз — торговцами [Амонов, с. 45—48]. Кашубская легенда сообщает, что скупцы и ростовщики превращаются в комаров. Поэтому комары жужжат, будто деньги считают, и пьют кровь человеческую, как пили они когда-то, в бытность людьми [Смульский, с. 291].

В польской легенде аист — бывший человек, которому бог поручил утопить всех болотных гадов, собрав их в один мешок. Но человек из любопытства развязал мешок — и гады расползлись (сундук Пандоры!). Человек превращен в аиста и ходит с тех пор по болотам, собирая убежавших гадов (Кш 2521). Сюжет известен не только полякам, но и соседям, так что его можно считать балто-славянским [Бессараба, № 2; Романов, IV, № 18; Погодин, с. 440]. Появляются и дополнительные этиологические акценты. В кашубской легенде и в Литве бог в гневе ударил провинившегося головней — отсюда у аиста черные пятна на крыльях [Сэндзицкий, с. 192; Литовские, с. 24; Королева-лебедь, с. 395]. В латышском же варианте перед нами и впрямь Пандора: гадов из мешка упустила девица. На крыльях и хвосте у нее черные перья — память о юбке. В латышском фольклоре этиология черных перьев аиста известна не только легендам, но и сказке: ворона берет у птиц перья

для свадьбы, хвастается, аист так смеется, что падает в бочку со смолой — отсюда черные пятна на крыльях (AT 224 *).

Большинство превращений в христианской легенде непосредственно связано с «человеческим» осмыслением повадок животных, их признаков: формы медвежьей лапы, жужжания пьющего кровь комара, болотной жизни аиста. Это древнейшая черта легенды, известная фольклору задолго до распространения христианства. Ведь и в «Метаморфозах» Овидия моральные оценки выносились не животным самим по себе — морализтически истолковывались их отдельные черты. Однако достаточно много легенд и без превращений, объясняющих поведение животных. Но и здесь та же моралистическая этиология. Лошадь жрет из яслей, в которых лежит младенец Иисус. Осел и бык, напротив, закрывают младенца соломой и согревают его своим дыханием. Лошадь с тех пор все жрет да жрет, никак не наестся [59]. Приговор этот выносит обычно богородица. В белорусской легенде сюжет откреплен от рождения Христа, но связан по-прежнему с богородицей. Когда богородица ходила по свету, ей надо было переправиться через реку. Конь отказал ей: он еще не наелся. Перевез богородицу вол. Теперь вол поел и лежит, отдыхает, а конь все время жрет (TM A 2231.1.1) [60].

Наказывает дева Мария и рыб, вздумавших ее передразнивать (AT 250A; TM A 2231.1.2). Гуляла она как-то по берегу Амазонки и пожелала спросить рыбу арамаса о приливе. А была дева Мария уже старенькой, и голос ее слегка дрожал. Рыба передразнила богородицу — и осталась с кривой мордой [Зиберт, III, № 5]. То же случилось с рыбой морской язык (из камбал) в португальской легенде, а в Норвегии и Исландии этот проступок с тем же наказанием приписан палтусу [Дэнхардт, II, с. 252] [61].

Легенды такого типа можно найти также в архаическом фольклоре, куда они приходят из фольклора более развитого и, как уже говорилось, архаизируются, сближаются с мифами, теряя при этом моралистическую проблематику. Так, в эвенкийском мифе говорится о том, что рябчик был некогда настолько велик, что от одного шума его крыльев все звери разбегались, а птицы разлетались. Ехал однажды по лесу на олене Иисус Христос. Рябчик зашумел крыльями, олень бросился в сторону, Иисус упал на землю и расшибся. Рассердившись, Иисус делает рябчика маленьким [Ошаров, с. 93; Василевич, № 34; см. также: Якуты, № 26].

Проникая в фольклор народов, находящихся на более низких ступенях общественного развития, христианская легенда обрастает новыми подробностями, одомашнивается в новой для нее среде. Так произошло с легендой о птице, выпущенной из ковчега во время потопа. В фольклоре северных народов хри-

стианская легенда срослась с мифом о лебеде, испачкавшем клюв и ноги, когда он вступил в брак с женщиной воронов и попробовал вороньей еды. Этот архаический миф отражает отношения между фратриями с тотемическими названиями [Долгих, № 12]. Не без влияния легенды миф несколько трансформируется. Если только что упомянутый нганасанский вариант даже отдаленно не напоминает известную библейскую легенду, то вогульский вариант, говоря о вороне, уже вводит в действие некоего старика, жившего со старухой и вороном на болотной кочке и отправившего ворона трижды обследовать, велика ли земля. Вначале всей земли был лишь небольшой островок, но в последний раз ворону понадобилось три года, чтобы облететь землю. Был он белым, но почернел, съев какого-то умершего человека. Старик осуждает ворона за это и объявляет, что отныне ворон не сможет добывать ни зверя, ни рыбу [Воскобойников, Меновщиков, 1951, с. 23].

И наконец, влияние христианской легенды на северный миф чувствуется в долганском варианте мифа о потопе. Бог посылает лебедя, наказав вернуться. Лебедь приземляется на острове, но это оказался, однако, не остров, а навоз абаасы. «Вот почему большие начальники русские брезгают есть лебедя». А ноги и клюв лебедя стали, разумеется, черными [Попов, с. 40]. Если ворон в христианской легенде наказан черным цветом за непослушание, то долганский миф «красит» лебедя не из моральных побуждений. Попутно поясняются и русские обычаи. Так, войдя в контакт с архаическим фольклором, архаизируется и легенда о птице, выпущенной из ковчега, — возвращаясь к мифу.

С другой стороны, под влиянием христианства признаки легенды появляются в традиционных мифах: они морализируются, так что земные создания приобретают свои признаки вследствие каких-либо проступков. Много примеров такой трансформации архаического мифа дает филиппинский фольклор. В тагальских мифах-легендах сообщается, что бог Батхала лепит из глины птиц, растения, горы, реки, животных и, наконец, человека. Первый его опыт не вполне удачен: творение выскользнуло из рук бога и упало на дерево. Батхала проклинает его и превращает в обезьяну [Рыбкин, № 113]. Если в этом тексте моральный акцент довольно слаб (обезьяна стала обезьяной не по своей вине, а по капризу бога), то в другом он звучит гораздо отчетливее. Муравей стал жалким существом из-за лени и легкомыслия: он не явился на суд бога. А каракатице суждено вечно лазить по грязи из-за опоздания в собрание. И наконец, по другой версии, обезьяна — это бессердечный юноша, не помогавший своему отцу, за что бог и превратил его в обезьяну [Рыбкин, № 117, 119, 167].

Подобными примерами богат фольклор любого народа, об-

ращенного в христианство в относительно недавнем прошлом, — фольклор, в котором сохранились прочные национальные традиции. Не всегда, впрочем, легко определить: то ли перед нами трансформация архаического мифа в духе христианской легенды, то ли уже собственно легенда нового типа, не связанная непосредственно с архаическим фольклором. В только что упомянутой тагальской легенде о муравье связь с архаическим фольклором едва ли может быть установлена. Иначе выглядит гаитянская легенда о лягушке. Во время засухи бог посадил лягушку в колодец, чтобы она давала животным воду. Лягушка, однако, жадничает, и животные гибнут от жажды. За это бог отрезает ей хвост и оставляет в колодце [Курлендер, 1960, с. 181]. Архаическая основа здесь несомненна: ситуация с засухой и колодцем, как мы видели, обыкновенна для африканского фольклора, который лег в основу фольклора Гаити.

Положение легенд в животном эпосе неустойчиво. Восходя к архаическим животным мифам и сказкам с их обязательной этиологией, легенды о животных подпадают под влияние комической стихии животной сказки. Ничего практически не осталось от легенды в сюжете о том, как волк и цапля получили при сотворении по мешку денег. Цапля обронила свой в воду и теперь вечно ищет потерянные деньги. Волк же отдал деньги людям, и скотина, которую он режет, — это процент с тех денег (Қш 2484). Цапля и волк напоминают здесь характерные персонажи классической животной сказки — простофилю и пройдоху.

Легенда, в которой рассказывается об очевидном простофиле, теряет информативную функцию и превращается в анекдот. Этот путь эволюции животной легенды можно найти уже в античности. Так, у Эзопа ослы просят Зевса избавить их от трудов. Зевс, желая показать, что это невозможно, обещает перемены в их судьбе, если ослам удастся напрудить целую реку. Ослы всерьез восприняли рекомендацию Зевса, и с тех пор туда, где помочился один осел, сбегаются прудить и другие (Эзоп, № 185).

Вот еще два примера легенды, относящиеся к классическим простофилям — свинье и ослу. В латышской «легенде» свинья проспала собрание зверей у бога, на котором проверялось, хорошо ли звери засеяли землю. Опоздавшая свинья назначена ревизором и с тех пор вечно копается в земле [Анцелане]. В США рассказывают, что при сотворении мира бог дал ослу маленькие уши. Осел все время забывал, как его зовут. Когда богу это надоело, он стал тянуть осла за уши и громко напоминать ему его имя. С тех пор у осла длинные уши [Боткин, Уизерс, с. 65]. Этот последний и сходные с ним сюжеты обнаруживаются и в Европе, и в Африке [Португалия, с. 156;

Бисау, с. 65 — бог обзывает забывчивого коня ослом и приделывает ему длинные уши; Бисау, с. 202 — бог таскает зайца за уши, потому что он пугал своими рогами детей, заодно отбирает и рога] (Ной, 1976, *208; Хонти).

В то же время перед многими легендами закрыта дорога к полному превращению в комическую животную сказку или анекдот. Закрыта по той причине, что легенды связаны с наблюдениями над реальными свойствами животных и птиц и, стало быть, их достоверность подкрепляется в народном сознании самой натурой вещей. Если сказка пренебрегает точностью в изображении повадок животных, то легенда обыгрывает эти повадки и внешние черты, окрашивая этиологию в моралистические тона, которые, однако, не могут скрыть архаического комизма этиологического мифа. Весь этот комплекс — этиология, связанная с народным природознанием, комический элемент и религиозно-моральный акцент — встречаем в легенде о коршуне канюке. Канюк (каня) может пить лишь дождевую воду не только в наказание за то, что замутил колодец богоматери, но и за то, что бездельничал, пока другие птицы копали колодец, или же отказался от работы, боясь запачкать черевички (Кш 2537) [Гнатюк, Легенды, № 28]. Русское поверье «подтверждает» эту легенду: канюк в засуху летает высоко под облаками — просит дождя: «Каня плачет — у бога пить просит» [Даль, II, с. 86; Терещенко, с. 47; Афанасьев, Легенды, с. 8—9] [62].

С другой стороны, легенды тяготеют к апологам, поскольку повествование в них связано с поучением. Разница, напоминаем, в том, что легенда, как и другие внесказочные жанры, относимые к так называемой «устной прозе», не является художественной фикцией в строгом смысле слова: она пользуется доверием. Но влияние сказки и притчи приводит к тому, что животная легенда зачастую утрачивает это доверие и формальные принципы легенды становятся лишь эстетической условностью. Это хорошо заметно в двух популярных интернациональных сюжетах — о человеческом веке (AT 173) и о ласточке (TM A 2236.1). Один из них ближе к апологу, другой — к классической сказке о животных.

Легенда о человеческом веке была известна уже античному миру. Эзоп рассказывает, что Зевс, сотворив человека, дал ему недолгую жизнь. Сообразительный человек построил дом, и с наступлением холодов к нему просятся конь, бык и собака, уступая частицу своего века (Эзоп, № 105). Тот же сюжет использован Бабрием, но без упоминания о Зевсе [Федр, Бабрий, № 74]. Деталь эта опущена не случайно. Хотя сюжет и сохраняет этиологическую концовку, в античном мире он перестает быть легендой, поскольку отстраняется участие высшей силы. Это уже не легенда, а сказка, в которой сообразительный че-

ловек, как трикстер, ловко вынудил животных отдать ему часть жизни. Но стоит перенести акцент на истолкование человеческой жизни — и это уже не собственно сказка, а притча, аполог. Именно к апологу близко стоит большинство вариантов сюжета AT 173.

Родиной легенды о человеческом веке можно считать Ближний Восток. Об этом говорит хотя бы то, насколько прочно укоренился сюжет в еврейском фольклоре [Ной, 1976, AT 173; Ной, 1963, № 26; Язон, № 2.1] [63]. С Ближнего Востока эта легенда расходилась как устным путем, так и письменным. От Эзопа она попала к латинским баснописцам, а оттуда — в средневековую литературную традицию. Устные и литературные варианты существовали параллельно, и некоторые литературные источники позднего средневековья оказываются более близкими устным вариантам, нежели тому типу, который был закреплен литературной традицией [64]. В современном фольклоре обычный набор животных, уступивших часть своего века человеку, включает осла, собаку и обезьяну [65]. Но вместо осла могут выступать лошадь и бык, и это говорит о живучести Эзоповой басни, влияющей на устную традицию [Югославия, с. 208; Анцелане, с. 65; Сярковский, 1885, с. 70, № 4].

Тесное сплетение устной и литературной традиций в истории сюжета AT 173 укрепляется влиянием средневековых притч и картинок, в которых каждому десятилетию человеческой жизни символически соответствует жизнь какого-либо животного. Так, в 20 лет человек невинен, как ягненок, в 30 — дик, как волк, в 60 — кроток, как овца, и т. п. Набор животных, каждому из которых соответствует десятилетие человеческой жизни, в средневековой литературе широко варьируется. Так, у Бебеля читаем:

Человека с животным сравни:
В десять лет он — козленок, а в двадцать — теленок.
В тридцать — бык, в сорок — может быть львом.
В пятьдесят он хитер, как лиса.
Позже станет подобен собаке.
Через десять он будет волком,
А потом — словно драная кошка.
В девяносто похож на осла.
Век пройдет — он — ощипанный гусь [Бебель, III, № 103].

Подобная градация возрастов устанавливается и для женщин — от перепелки до совы и летучей мыши [Цахер; BP III 290 — с примерами отражения этой градации в фольклоре]. Характеристики человеческого вёка становятся самозначимыми, отрываясь от повествования о том, как человек приобрел столь долгую жизнь. Но сама популярность таких характеристик поддерживает интерес к тому, чем же объясняются превра-

ности человеческой жизни на разных ее возрастных ступенях.

Сказка о человеческом веке сохраняет внешние признаки легенды: бог отпускает своим тварям определенный век. Сохраняется и этиология: жизнь человека объяснена временами первотворения. Однако символическое истолкование происшедшего предельно сближает эту легенду с притчей, толкующей о тяготах человеческой жизни. Но поскольку притча эта имеет дело с животными, она не может быть свободна от стихии комического в животном эпосе. Символизация человеческого века не только серьезна, но и гротескна: человек огрызается, как собака, смешит всех, как обезьяна.

Если сказка о человеческом веке эволюционирует от легенды к притче, то сказка о ласточке, лишившейся частично хвоста, сохраняя связь с легендой, ближе к классическим сказкам о животных. Этот сюжет зафиксирован как в Азии (у тюрков и монголов), так и в Европе (Поволжье, Кавказ, Прибалтика, славянские народы), причем в большинстве случаев этиология (почему у ласточки хвост раздвоен, а комар пищит) приурочена к определенной мифологической вехе в истории человечества и связана с высшими силами: то в действие включается бог или дьявол [Магай, № 37; Бгажба, с. 94; Литовские, с. 25], то оно отнесено к сотворению земли, когда Эрлик-хан посылает комара узнать, чья кровь слаще [Катанов, с. 154], то желание это приписывается некоему людоеду Дельбегену [Танзаган, с. 49], или же действие связывается с легендами о потопе (змея закрывает течь в Ноевом ковчеге и за это должна быть вознаграждена самым вкусным мясом или самой сладкой кровью) [Погодин, с. 434; Данилов, с. 20; Кирюхин, № 171; Вирсаладзе, № 103; Шакрыл, № 93; Нич, № 223; Киргизы, 1977, с. 308 — с пророком Сулейманом вместо Ноя]. Но приурочение это в принципе не обязательно, и тогда решение узнать о том, у кого лучшая кровь, принадлежит либо персонально змею, либо собранию животных, либо некоему хану или царь-птице [Потанин, 1881, с. 159; 1883, с. 183, № 14].

Вообще связь с мифологическим временем в этом сюжете не постоянна, и действие нередко приобретает не вселенский, а частный характер. Ласточка начинает напоминать классического трикстера, а комар — простофилю, у которого вырвали язык [Смирнова, № 16; Сидельников, II, с. 192; III, с. 263 — оба варианта недостоверны, так как перепечатаны из популярных изданий; Кабиров, с. 200; Багрий, II, № 23; Верещагин, с. 72]. Появляются и дополнительные комические акценты: змею предстоит питаться не сладкой человеческой кровью, а лягушками [Джимбинов, с. 127; Ногайские, № 2; Вирсаладзе, № 103; Бгажба, с. 94; Дзиковский, с. 107], комар же пищит смешно и жалко. Наконец, сюжет может предельно редуцироваться — как в словацкой сказке, где медведь спрашивает у комара, чья кровь

лучше. Тот сразу отвечает: у человека. Медведь идет искать человека — и далее следует сюжет AT 157 [Добшинский, III, с. 207]. Тут уже и речи нет ни о легенде, ни о сказке: остались лишь следы известного сюжета.

Движение этого сюжета от легенды, сохраняющей мифологическое время, к трикстерской сказке, в которой акцентирована хитрость ласточки, одинаково характерно для восточных и западных вариантов. Что же касается определения родины сюжета, то вопрос остается открытым. Е. Турсунов, указав на связь сюжета у тюрко-монгольских народов с комплексом поверий, примет и обычаев, склоняется к тюрко-монгольскому его происхождению: «Быть может, не случайно и то обстоятельство, что сюжет легенды зарегистрирован именно у тех народов, с которыми тюрки общались или общаются тесно: в Германии, исторические судьбы которой в древности тесно сплелись с историческими судьбами тюрок-гуннов; в Литве, которая в средние века и вплоть до начала прошлого столетия была местом очень активного взаимодействия с тюрками восточноевропейских степей и Крыма; на Кавказе, где осели многие тюркские племена, оставившие один из самых заметных следов в истории Кавказа, — предки ногайцев, кумыков, карачаевцев и балкарцев» [Смирнова, с. 221].

Е. Турсунов не учитывает нескольких моментов. Во-первых, представляя тюрко-монгольские поверья о ласточке, Турсунов не совсем прав, когда заявляет об отсутствии подобных примет у европейских народов. Во-вторых, даже признание тюрко-монгольского происхождения этого сюжета не объясняет возникновения устойчивой его редакции на Западе, связанной с Ноевым ковчегом. В-третьих, тюрко-монгольская версия вообще менее устойчива, чем европейская: она включает в действие большее число персонажей, все время варьирует локализацию и «хронологическую» приуроченность действия. Подобная неустойчивость свидетельствует не об автохтонности сюжета, а о том, что он пришлый. Что же касается этнографического субстрата, то в данном случае связь его с сюжетом о ласточке и комаре факультативна: бытовое почитание ласточки вовсе не связано с этиологией ее раздвоенного хвоста. Естественнее иное предположение: пришлый сюжет легко ассимилировался, так как в тюрко-монгольском регионе существовал комплекс «благоприятных» представлений о ласточке. Во всяком случае, в пользу западного происхождения этого сюжета аргументы выглядят предпочтительнее: версия с Ноевым ковчегом устойчива, связана со средневековыми апокрифами и оказала несомненное влияние на восточные варианты сказки о ласточке.

Заметим, наконец, что довольно много легенд о животных имеют собственно информативную функцию и лишены как комического, так и моралистического акцента: комическое и на-

зидательное здесь присутствуют как едва заметные оттенки. Так, финские легенды [Аарне, № 65, 66; Дэнхардт, II, с. 81; III, с. 24, 493] объясняют, почему у свиньи круглое и короткое рыло: бог не доделал свинью, торопясь на пожар, а короткорылыми свиньи стали, когда они бросились с крутизны в море, после того как Иисус послал бесов в стадо свиней (Ев. от Матфея, 8. 31—32). Правда, в евангелии свиньи погибли, а в легенде остались живы — но уже с короткими рылами.

Итак, наши наблюдения показывают, что легенда о животных не всегда сохраняет свою жанровую самостоятельность. Она подвергается сильному влиянию других жанров фольклорного животного эпоса и тяготеет то к апологу (притче), то к классической сказке о животных, то к анекдоту, удерживая, впрочем, этиологию, но уже решительно переосмысленную — или в плане комическом, или в плане моралистическом.

С другой стороны, легенда, наследуя один из самых существенных компонентов мифа — этиологию, воздействует на классическую животную сказку. Этиология вообще оказывается очень удобным композиционным приемом: она может мотивировать действие, является прекрасной его развязкой, заключительным акцентом повествования. Поэтому сказка так часто ее использует, но без непременного для мифа и легенды отнесения действия к некой определенной точке отсчета времени. Но там, где сохраняется этиология, пусть в самой комической интерпретации, остается возможность такого хронологического закрепления событий, которое предлагает легенда. И сказка этой возможностью пользуется. В некоторых сюжетах классической животной сказки, использующих этиологию, время от времени появляется необходимый для легенды элемент: происшедшее мотивируется вмешательством бога.

Ограничимся одним примером — сюжетом «Выборы царя птиц» (AT 221). Плутарх, упоминая об Эзоповой басне, оставшейся нам неизвестной, сообщает: «У Эзопа птичка королек поднялась в небо на плечах орла, а потом взлетела и первая достигла цели» (Эзоп, № 386). К воле Зевса случившееся отношения не имеет. Однако, судя по другим сюжетам, известным античности, состязания птиц, предполагавшие признание за одной из них царского достоинства, проводились обычно по инициативе Зевса. Известнейший сюжет такого рода — о вороне в павлиньих перьях (AT 244). Зевс пожелал назначить птицам царя. Галка украшает себя чужими перьями, чтобы выглядеть привлекательнее, но хитрость ее раскрыта, и негодующие птицы отбирают у нее свои перья [Эзоп, № 101; Федр, Бабрий, I, 3; № 72; обстоятельный анализ сюжета см.: Шварцбаум, 1979, гл. XXIX]. Если галке ее хитрость не удалась, то королек в сюжете AT 221 своей цели добился. Зевс, вне сомнения, был к этому состязанию причастен, так что сюжет о победе король-

ка отвечал статусу легенды. Он укореняется в европейском фольклоре, где с корольком, ставшим царем птиц, были связаны различные верования: он представлялся добытчиком мертвой и живой воды, приносящим небесный огонь. Значительна роль королька в западноевропейских новогодних обрядах [Клингер, 1921, с. 9].

Классическая версия этого сюжета, восходящего к античности, складывается на Балканах. Ядро сюжета — трикстерская проделка королька, сумевшего подняться в состязании выше орла: королек спрятался в его перьях, а затем вылетел оттуда (AT 221A). Реже встречается второе состязание — кто глубже забьется в землю, также выигранное корольком (AT 221B). Впрочем, речь обычно идет не о втором состязании: сюжет AT 221B не является самостоятельным. Оба они — и о победе королька над орлом, и о корольке, залетевшем в мышиную нору, — это два эпизода единого сюжета AT 221. Королек забивается под землю не потому, что с кем-либо состязается, а спасаясь от преследования птиц, недовольных его победой. Чтобы не дать ему улизнуть, сторожем к дуплу (норе), в котором спрятался королек, приставлена сова. Но она заснула и позволила корольку ускользнуть. Мотив этот имеет этиологическую окраску: сова сторонится птиц и не летает днем [Гриммы, № 171; Романенко, с. 136; Ястребов, с. 19; Гастер, № 48; Молдавия, с. 96].

Итак, в сюжете AT 221 два этиологических мотива: почему птичка называется корольком и почему сова не летает днем. Иногда к нему добавляется и третий: королек прячется от обозленных птиц и старается держаться поближе к кустам и заборам [Гриммы, № 171; Королева-лебедь, с. 392]. И здесь, на новоевропейской почве, античный сюжет с трикстерской проделкой продолжает удерживать признаки легенды. Оказывается, мысль о соперничестве королька с орлом была подсказана богом. Легендарная окраска этиологического мотива появляется не только на юге и востоке (где она обычна), но и на севере Европы (Дания): бог сжалился над птицами, у которых не было короля, и постановил: та будет объявлена королем, которая ближе всех взлетит к солнцу (здесь, кстати, появляется еще один этиологический мотив — почему у королька на крыльях есть красные перья (обзор вариантов см. [Дэнхардт, IV, с. 169; BP III 278; Клингер, 1921]).

Но стоит сказочной этиологии приобрести легендарный оттенок — и в повествовании неминуемо появляются дидактические нотки. В ирландской сказке-легенде соревнование за королевское звание предложено птицам святым Кольмом Киллом. Победил крапивник, но за свой обман он наказан: теперь крапивник может подняться над землей ровно настолько, насколько он взлетел над орлом. «И с того самого дня по сию пору мы

можем сами видеть, как крапивник перелетает с куста на куст, с одной изгороди на другую, никогда не взлетая над землей выше нашего колена, — это прибивает его к земле тяжесть святого проклятия» [Ирландия, с. 64].

Сказка о корольке (возможны замены этой птицы другими: например, в Румынии, Венгрии, Латвии — ласточкой, в Ирландии, Польше, у лужицких сербов — крапивником) имеет, несомненно, балканское происхождение[66], и основной ареал сюжета — Европа. Но отдельные ее варианты встречаются и за границами европейского региона. Здесь, естественно, сюжет обрастает новыми мотивами и деталями. Так, у индейцев оджибве выиграла маленькая птичка, но награду получил все же орел, потому что он нес на себе груз — эту птичку. В малайском варианте изменены условия состязания: победит та птица, которая ухватит кусочек небесной стены. Колибри заранее припрятал под крыло сверкающий кусочек пальмы, выдавая его за обломок небесной стены [Хамбрух, 1922, № 12]. Любопытно, однако, что и на периферии ареала этого сюжета сохраняются легендарные его мотивы. Например, в халхаском варианте, где в роли трикстера выступает летучая мышь, спор идет о руке дочери небесного бога (замена птицы летучей мышью характерна для центральноазиатской версии этого сюжета [Потанин, 1883, с. 173, № 2-г; Дэнба, с. 75; Ватагин, № 31]).

Таким образом, этиология в современной сказке, когда она постоянно закрепляется в сюжете (а много случаев этиологии случайной, факультативной), сближает классическую трикстерскую сказку с легендой, поскольку признаки животных определяются не без божественного вмешательства. Но это тот пограничный случай, когда трикстерский и легендарный моменты повествования находятся на равных правах и сказка редко уходит в область дидактики, столь свойственной «чистой» животной легенде.

Мы начали с того, что сопоставили животную легенду с апологом: эти жанры объединены общим моралистическим акцентом. Но, как оказалось, большое влияние оказывает на легенду и классическая трикстерская сказка. Особую роль играет в легенде этиология, передаваемая «по наследству» древней мифологической традицией, значительно уже переосмысленной.

В легенде, как мы говорили, важна информативная функция: ведь легенда, в отличие от сказки, претендует на достоверность. Еще резче выражена информативная функция в бытовых рассказах о животных, своего рода бывальщинах и преданиях. Это рассказы об интересных, необычных встречах или контактах человека со зверем. Исход их может быть разным, что обусловлено сообразительностью человека, иногда — особым поведением зверя, его «мудростью», «справедливостью». Так, волк не трогает девушку, поделившуюся с ним хлебом и

сказавшую: «Человек, иди своей дорогой!» (AT 169A *) [67]. В ирландской сказке-бывальщине человек видит, как бьются крыса и ласка. Он помогает ласке, убивая крысу, но та успела укусить его в ногу. Нога все пухнет и пухнет, пока ласка не приносит целебной травы [О'Салливан, № 6].

Иначе звучат бывальщины о долговременных контактах человека с животным (чаще — со змеей). Основаны они на очень древней вере в чудесные возможности некоторых животных. Так, змея, издавна связанная с силами природы и богатствами подземного мира, способна принести счастье и богатство. Однако ни к чему хорошему в бывальщинах такие контакты обычно не приводят: по несчастной случайности или недоразумению змея убита (или изувечена), и за это человек может заплатить и жизнью. Такова гриммовская сказка о маленьком мальчике, делившемся со змеей жерлянкой молоком, пока мать не убила змею (AT 285A). Мальчик после этого стал болеть. «А вскоре потом начала по ночам кричать сова, а малиновка собирала веточки и листья для погребального венка, и в скором времени случилось так, что ребенок лежал уже в гробу» [Гриммы, № 105].

Нет сомнения в том, что генетически такие сказки-бывальщины связаны с древними мифами-быличками, о которых шла у нас речь. И в сказках-бывальщинах (отличающихся от мифологических быличек тем, что они являются лишь островками прежней веры, не составляющими цельную систему мировоззрения) отношения между человеком и животным строятся на деловых основаниях: как ты мне, так и я тебе. Гадюка отравляет пищу ребенка, потому что мать выбросила змеиные яйца. Мать кладет яйца назад — гадюка переворачивает горшок с кашей (AT 285A *; Кш 168 — здесь вместо змеи действует ласка).

Чаще всего бывальщины отношения к сказкам не имеют, поскольку обладают прежде всего информативной, а не эстетической функцией. Нет здесь и столь свойственных трикстерским сказкам хитрых проделок, как нет и привычной для животных сказок-легенд этиологии. Это уже не столько «эпос», сколько «реально-бытовая» проза. Но между животными сказками и бывальщинами удерживаются прочные связи. Если человеку удалось избавиться от зверя благодаря сообразительности, бывальщина приближается к классической сказке: человек — это трикстер, а зверь — растяпа. Это мы видим и в сюжете индийской сказки о воре и тигре (AT 177), и в знаменитом сюжете AT 179, известном уже по Эзопу, — «Что медведь шептал ему на ухо».

Можно считать, что сказка о медведе и человеке, притворившемся мертвым, основана на бытовом поверье: медведь не трогает мертвецов. Поэтому человек притворяется мертвым, спасаясь таким образом от медведя, — и это ситуация бывальщи-

ны. Но медведь, принявший живого за мертвого, — простофиля, и ситуация одурачивания характерна для классических сказок о животных. Однако типичный для трикстерских сказок мотив одураченного медведя находит дальнейшее развитие, и сказка превращается в аполог: неважно, обманулся медведь или нет, — рядом со счастливо спасшимся был еще один человек, который успел залезть на дерево, а потом спросил у товарища, что медведь шептал ему на ухо. Тут следует назидание: не доверять трусам, не дружить с ними и т. п. Обычно речь идет о двух приятелях-охотниках (в формулировке Томпсона — довольно редкий вариант с проводником и путешественником) [68]. Мы говорили уже, что аполог не связан строго с однозначной моралью. Так обстоит дело и с сюжетом AT 179. Мораль здесь может выглядеть иначе. Медведь еще не убит, но шкура его либо продана уже, либо охотник, не убивший медведя, пьет в трактире под залог этой шкуры. Далее действие развивается «по схеме»: один охотник залез на дерево, а другому медведь «посоветовал» не распоряжаться шкурой неубитого медведя. Эта версия хорошо известна в Польше [Кш 169b; Кшижановский, Жуковска-Биллип, № 838; Бернат, № 34; Рей, № 128]. Зафиксирована она также в других странах [Арайс, с. 173; Португалия, с. 146], знают ее евреи [Шварцбаум, 1979, с. 112—113], она закрепилась в басенной традиции (Лафонтен, V, 20). Выводом из вариантов этой версии может служить и рекомендация не продавать шкуру неубитого медведя, и даже порицание пьянства [Шварцбаум, 1979, с. 112]. Во всех случаях сказка типа AT 179 отдаляется от бывальщины: перед нами «человеческий» сюжет, в котором животному отведена пассивная роль, а бывальщина легко трансформировалась в аполог, дающий пищу и литературной басне.

В целом, как уже говорилось, для формирования классической животной сказки традиция мифологических быличек была малопродуктивной. Живущие в современном фольклоре сказки-бывальщины о человеке и животном также устанавливают обычно контакты не с классической животной сказкой (что показывает и сюжет AT 179), а с апологом или животной новеллистической сказкой: налаживающиеся между представителями двух миров отношения требуют определенных правил поведения. Нарушить эти правила — значит нарушить моральные нормы. Так прочитывается и восходящий к бывальщине сюжет животной новеллистической сказки AT 285D — о змее с отрубленным хвостом, ужалившей сына крестьянина, — сюжет, получивший всемирную известность. Родиной его можно считать Индию, где сказка эта вошла уже в «Панчатантру» (III, 6) и где сложилась наиболее полная его версия.

Брахман, бедный земледелец, дает змее молоко и получает за это ежедневно по золотому. Сын брахмана хочет получить

все богатство разом, убив змею. Это ему не удается, и он умирает, ужаленный змеей. Брахман хочет примириться со своей благодетельницей, но та отказывается: каждый будет помнить о причиненном другому зле. Эту версию можно считать основной, так как она получила наиболее широкое распространение [Бедкер, № 220; Амонов, с. 111; Стеблева, № 18; Матвеев, с. 229; Глонти, с. 150; Багрий, I, № 3; Халилов, № 55]. Но и здесь, несомненно, есть первоначальная основа и есть позднейшие наслоения. Брахман не только получает от змеи золото. Главное в том, что он бедный земледелец, а змея способствует улучшению урожаев с его поля. Эта первоначальная основа хорошо сохраняется и в «Панчатантре», и во многих вариантах, где главным персонажем выступает именно крестьянин, чаще всего бедный [Эзоп — Ромул, II, № 48; Мальсагов, № 161; Ной, 1976; AT 285D, мотив 1].

В эллинистическом мире этот сюжет зафиксирован еще раньше, чем в Индии, но эта версия страдает неполнотой и выглядит испорченной. Плиний излагает рассказ Филарха: змея посещает дом, где ее кормят; змееныш ужалил хозяйского сына; змея убивает собственного детеныша и в дом больше не возвращается. Источником рассказа Филарха можно предположительно считать индийскую версию, более последовательную, которая рассказывает о птице, посещавшей царский дом. Царевич убивает птенца, и за это птица выклевала глаз царевичу [Бедкер, № 221, 222; Калила и Димна, с. 226]. Не обнаруживает очевидной связи с этой версией Эзопова басня: змея ужалила сына крестьянина, тот умер; крестьянин хочет прибить змею, но попадает по камню. Испугавшись, крестьянин предлагает змее мир, но та отказывается от примирения [Эзоп, № 51; Федр, Бабрий, № 167]. Здесь смерть мальчика ничем не мотивирована. Зато мотивирована она в средневековых баснях, восходящих к Эзопу: мальчик ужален за то, что его отец по беспечности поранил змею (Эзоп — Ромул, I, № 39; II, № 48). Версия Эзопа также кажется испорченной: и змея не обогащает бедняка, и моралистический мотив жадности, из-за которой хотят погубить змею, тоже отсутствует. Столь же неполон сюжет в басне Берехии Ха-Накдана, где мотив обогащения человека с помощью змеи снят, по-видимому, из моралистических побуждений: беден человек или богат — на то воля божья [Шварцбаум, 1979, ч. XXII].

Характерно, что западноевропейская средневековая литература ориентируется в основном не на неполную версию Эзопа, а на более стройную и последовательную версию, изложенную в «Панчатантре». Здесь появляются и новые мотивы: инициатива покушения на змею с целью немедленного обогащения принадлежит не сыну облагодетельствованного человека, а его глупой жене. В отместку змея убивает их сына [Эстерлей, № 141=

Полякова, № 67; Эрвье, II, с. 636; Мария Французская, № 72]. В устной традиции мотив жены-подстрекательницы появляется гораздо реже — ей достаточно жадного сына, польстившегося на золото. Именно эта версия стала наиболее популярной на Ближнем Востоке и в Восточной Европе (особенно много еврейских и греческих вариантов: Ной, 1976, AT 285D; Мегас, № 7; обзор греческих вариантов см. у Мегаса [Хуманиора]). Четко определяется в современном фольклоре и облик героя этой сказки — это бедняк, пахарь или дровосек, который разбогател благодаря дружбе со змеей. Иные социальные характеристики — рыбак [Тумилевич, 1958, № 6] или музыкант (в еврейских вариантах: Ной, 1976, AT 285D и в белорусском: СУ 285А) — встречаются редко. Рассматриваемый сюжет далеко уходит от бывальщины, превращаясь в новеллистическую сказку, близкую другой известной сказке со сходным содержанием — о вражде человека и льва (AT 159B). Эта последняя обычно завершается изречением: рана от топора заживает, а боль от слов остается. Подобный афоризм встречается и в сюжете AT 285D, хотя и реже («Отец помнит о сыне, змея — о кончике хвоста»).

Нетрудно заметить, что сказки о вражде змеи и человека довольно рано оформляются именно как сказки новеллистические. Хотя известные по античным источникам варианты представляют версию неполную, «испорченную» (а потому нет достаточных оснований возводить сюжет к этим источникам, как предлагает В. Юнгман), но и они тяготеют к моралистическому истолкованию происходящего. Таким образом, если животные бывальщины не преследуют исключительно информативных целей, они превращаются в апологи, а развернутое повествование делает их подобными сказкам новеллистическим.

Животные бывальщины и происходящие от них сказки рассказывают о таких контактах человека с животным, в которых либо проявляется чудесная сила животного, либо животное наделено какими-то особыми, «человеческими» свойствами — скажем, умением платить благодарностью за благодарность. Как мы убедились, в рамках собственно бывальщины эти повествования не всегда удерживаются — они уходят к апологам. Так же примерно обстоит дело и с животными преданиями. От бывальщин их отличает то, что невероятного, фантастического предания обычно не содержат. Это рассказы о дружбе человека с животным (собакой, львом), имеющей поразительные последствия. Животные бывальщины редко получают локально-историческую конкретизацию. Предания о животных, напротив, локализованы и привязаны к определенному историческому лицу. Тем самым удостоверяется реальность происшедшего, и животное предание, по законам жанра, претендует на достоверную информацию.

Общность судьбы животного предания и животной бывальщины в том, что союз человека и животного побуждает ко всякого рода моралистическим наблюдениям и оценкам, и это выводит животное предание за предел информации, сближая его с новеллистической животной сказкой. Эта общность судьбы и моралистическая направленность хорошо прослеживаются на примере сказки, однажды нами уже упоминавшейся, — об Андрокле и льве (АТ 156). Повествование об Андрокле и льве по смыслу своему — типичная новеллистическая сказка с идеей «за добро тебе отплатят добром». Но в зависимости от детализации, от оформления, сюжет этот может выглядеть по-разному. Начав, по сути дела, с мифа-былички, он получил затем различные воплощения: и в форме сказки новеллистической, и животной бывальщины, и животного предания, поскольку функции назидательной в нем часто сопутствовала функция информативная.

Когда этот сюжет имеет форму бывальщины, необычная встреча человека с благодарным зверем приобретает акцент не столько моральный, сколько сугубо утилитарный: помог человек зверю — и ему отплатились вполне реальными дарами (куском мяса, бортью меда). Так выглядит сюжет АТ 156 во многих регионах [ЕМ I, с. 501—508]. В китайской сказке освобожденный от занозы тигр приносит спасителю косулю и жирную свинью, а в другом случае согревает его, когда тот напился пьяным и уснул холодной ночью в лесу. В японских вариантах этого сюжета человек достает у волка застрявшую в горле кость и не только вознагражден за это кабаном или кроликом, но и спасен от стаи волков (Икеда 156). В восточноевропейском регионе медведь приносит помогшей ему женщине ляжку лошади или коровы и меду. В соответствии с принципами бывальщины здесь появляются детали информативного значения, которые должны убедить в действительности случившегося — как в мордовской сказке: «Всей деревней тот мед зимой ели, да еще на весну меда осталось. Так много меда было» [Мордва, 1971, с. 21].

Еще в античности сюжет АТ 156 оформляется как предание. Повествование связывается с беглым рабом Андроклом, укрывающимся в пещере и достающим занозу из лапы льва. Лев делится с Андроклом своей добычей. Когда Андрокл был пойман и отправлен на арену, лев, тоже пойманный, не тронул его. Андрокл отпущен на свободу.

Эта редакция известна по «Аттическим ночам» Авла Геллия и повторена Элианом в сочинении «О природе животных» (Элиан, VII, 48). Фольклорное ее происхождение несомненно: перед нами та же бывальщина, получившая четкое локально-историческое приурочение, т. е. приобретшая признаки предания. Но нет здесь и определенной границы между преданием и новел-

листической сказкой: повествование окрашивается в моралистические тона. В таком виде и входит оно в западноевропейскую учебную литературу — от назидательных сборников до школьных хрестоматий. У. Клаустон замечал: «История об Андрокле и льве должна быть знакома каждому школьнику, как и каждому, кто был школьником» [Клаустон, I, с. 223]. Так наряду с «простой формой» бывальщины в фольклор проникает из литературы форма более сложная — «литературного предания», новеллистической сказки.

Когда речь шла об архаическом мифе-быличке о контактах человека со зверем, было сказано, что многие его мотивы дают материал не столько для животного эпоса, сколько для волшебной сказки. Судьба сюжета AT 156 подтверждает это: ему оказывается тесно среди бывальщин и преданий, и он ищет себе места в сказке волшебной. Так именно функционирует этот сюжет в Индии, где он чаще всего бывает эпизодом волшебной сказки и вступает в самые разнообразные контаминации [69]. Это свидетельствует о неустойчивости жанра животной бывальщины, о естественности оформления «чудесного» в ней в духе волшебной сказки.

Приведем еще один пример, из другого региона, показывающий неустойчивость животной бывальщины, смыкающейся с другими жанрами сказки. В сказке хауса о дружбе юноши и льва, близкой сюжету AT 156, достаточно много волшебно-сказочных элементов: чудесное зачатие, совместное воспитание львенка и мальчика. Но далее повествование переключается в новеллистический план: лев помогает юноше вернуться к людям, дружба их продолжается до тех пор, пока жена юноши не испугалась льва и тот был вынужден немедленно покинуть город. При этом лев был убит, а юноша, верный дружбе, покончил с собой [Лаптухин, с. 28]. И эта сказка о необычной дружбе льва и человека остается на границе сказок волшебных и новеллистических.

Сходную эволюцию претерпевает сюжет, мало уступающий в популярности сказке об Андрокле и льве, — AT 178A. Сказка о брахмане и мангусте вошла в «Панчатантру», «Океан сказаний», «Калилу и Димну», «Повесть о Синдбаде», «Волшебного мертвеца» и известна во многих записях. На Востоке это повествование о необычном, поразительном случае, и его можно квалифицировать как животную новеллистическую сказку. Несколько иначе складывается судьба этого сюжета в Европе, где его называют обычно по уэльсской версии — «Ллевелин и его собака». В европейской традиции повествование о верном псе, убитом по недоразумению своим хозяином, — это предание, связанное с конкретными лицами. Уэльсский вождь Ллевелин вернулся домой, где его радостно встретил верный пес Гелерт. Морда собаки в крови, колыбель перевернута — и Ллевелин

решает, что пес сожрал ребенка, а потому тут же убивает Гелерта мечом. Затем выясняется, что собака спасла ребенка от волка. В греческом варианте этого сюжета — об Офитее — жертвой недоразумения стала змея, также спасшая ребенка от волка. Но ни уэльсский, ни греческий варианты не отражают наиболее распространенной в Европе версии, где повествуется о верной собаке и ядовитой змее (версия эта складывается, по-видимому, на Ближнем Востоке: если в Индии и прилегающих странах по-прежнему рассказывается о мангусте или ихневмоне, то у арабов и персов место мангусты занимает собака — уже в «Повести о Синдбаде» [Рассказы, с. 55; Повесть о царе ал-Мутаввадже, с. 35]). Легендарные и волшебно-новеллистические оттенки окрашивают многие сюжеты, которые в национальных индексах отнесены к тому же типу AT 178: о козе, знающей дорогу в землю обетованную, но убитую ничего не понявшими людьми, потерявшими вследствие этого надежду на спасение [Ной, 1976, AT 178 *C], о собаке, желавшей обратить внимание хозяина на грозящую ему опасность, обезглавленной рассвирепевшим охотником и все же спасшей его от громадной змеи (Икеда 178C).

В бывальщинах и преданиях, о которых мы говорим, в центре внимания оказываются отношения между человеком и животным — с тенденцией к моралистической оценке этих отношений, которая реализуется в новеллистической или легендарной окраске повествования. Но существует довольно большая группа животных преданий, максимально приближающаяся к бытовым рассказам. Это просто интересные, иногда и поучительные истории о случаях, связанных с животными, нечто «очевидное—невероятное» в фольклорном изводе. Такие бытовые рассказы должны поражать воображение слушателей необычностью случившегося, не выходящего, однако, за рамки реальности. Естественно, что к таким бытовым рассказам устанавливается стопроцентное доверие.

Чаще всего в таких бытовых рассказах повествуется о домашних животных, проявляющих вдруг необыкновенные качества. Таковы рассказы о выдающихся скакунах — были себе кони невзрачные, но вдруг они прославились на скачках [Смирнова, № 30, 32]. Довольно много историй о собаках, проявляющих самоотверженность. Рассказывают о человеке, который хотел утопить состарившуюся собаку. Он привязал ей камень на шею и бросил в воду. При этом лодка перевернулась, и хозяин стал тонуть. Собака сумела освободиться от камня и спасла хозяина. Она возвращена в дом, где за ней заботливо ухаживают до самой смерти [Матвеев, с. 235].

Ареал бытовых рассказов по сравнению с остальными видами животной сказки довольно ограничен — известность какого-либо необычного животного широко не распространяется. За-

мечательного скакуна знают те, кто участвовал в скачках, память о нем живет главным образом среди тех, кто причастен к славе этого скакуна. И если такие рассказы получают более или менее широкую известность, то благодаря не столько устной, сколько письменной традиции: литература разносит их далеко за пределы той местности, в которой обитали эти необыкновенные животные.

Бытовые рассказы о животных, зафиксированные письменной традицией и доступные фольклору, появляются уже в средневековых сборниках и удерживаются в литературе вплоть до наших дней. Вот один из них, очень короткий, вошедший в сборник латинских басен «Ромул»: «Собака увидела, как мальчик, играя на берегу Иордан-реки, упал в воду. Собака подплыла к нему и зубами вытащила его на берег» (Эзоп — Ромул, №.61). О необыкновенном случае рассказал в «Азбуке для детей» Л. Н. Толстой, пометив, что это «быль», и сославшись на то, что все это случилось в Лондоне: льву бросили в клетку на съедение собачку, но есть ее лев не стал. Год прожили они мирно в одной клетке. Затем собачка умерла, а вскоре с горя умер и лев [Толстой, с. 72]. Этот сюжет попал в указатель Аарне — Томпсона через указатель сюжетов латышских сказок (AT 74A*=AM 74A*), поскольку настойчивые собиратели фольклора сумели дважды его в Латвии записать. Не исключено, однако, что «быль» Л. Толстого навеяна джатакой о слоне и собаке, между которыми завязалась дружба. Слон и собака разлучены, и слон, загрустив, отказался от еды и купаний. По приказу царя пса разыскали (он был продан в деревню), и он мигом примчался к слону. «Обняв его хоботом, слон посадил к себе на голову, а потом, печально всхлипывая, спустил на землю и поел сам только после того, как покормили его друга» [Джатаки, № 27]. Эта джатака также выглядит как занимательный бытовой рассказ.

Бытовые рассказы о животных выходят за пределы сказки, поскольку лишены художественной условности и воспринимаются как достоверная информация. Здесь нет ни проделок хитрецов, ни развернутого занимательного повествования. Но и такие рассказы могут быть в принципе открыты для моралистического истолкования. Даже хищные звери не обижают слабых и способны на бескорыстную, преданнейшую дружбу с ними — разве в этом рассказе Толстого не скрыт молчаливый укор людям, которые, увы, по этим правилам не живут? А собака, бросившаяся в воду спасать хозяина, приговорившего ее к смерти, — разве она не научила черствого человека благодарности? История с собакой, вытащившей мальчика из Иордан-реки, воспринимается как басня и заканчивается следующим образом: «Басня учит и людей оказывать помощь друг другу». Бытовые рассказы о животных легко сближаются с апологами.

Животные преподают людям уроки благочестия. Но может быть и наоборот: животные покорены силою человеческого духа и «смиряются». Это характерно не столько для фольклора, сколько для средневековой литературы, особенно для агиографических сочинений. Бытовые рассказы о животных подтверждают святость человека, которому «провинившиеся» животные преданно служат. «В агиографии немало эпизодов покаяния птиц и зверей, провинившихся перед святыми. Праведник Мартин заставил медведя, сожравшего его осла, выполнять работу его жертвы, и, покоряясь воле святого, медведь сам пошел в упряжь» [Гуревич, 1981, с. 80]. Такова же история о старце Герасиме и льве из «Синайского патерика» (в которой завязкой служит все тот же сюжет АТ 156: Герасим достает занозу и исцеляет льва), где лев, впрочем, наказан незаслуженно (осел не съеден им, а похищен купцом), привязывается же он к Герасиму настолько, что умирает на могиле благочестивого старца [Синайский патерик, с. 183—187].

С другой стороны, необыкновенный случай способен оформиться как народный анекдот со свойственным ему мрачноватым юмором. Вот анекдотическая история из «Ромула»: «Домашний баран был приучен бодать бревно. Однажды его хозяин, пьяный и к тому же лысый, заснул без парика. Увидев это, баран решил, что хозяин приглашает его бодаться, боднул и убил хозяина» (Эзоп — Ромул, № 62).

Так еще раз убеждаемся мы в том, что сюжеты животного эпоса не живут сами по себе (поэтому история одного сюжета объясняет многое, но далеко не все). Они находятся в большом контексте животного эпоса и сказки в целом. И бытовые рассказы о «реальных» случаях не могут не подвергаться влиянию других жанров животного эпоса.

Вообще ни один из жанров фольклорного животного эпоса, как мы видели, не ведет обособленного существования. Ведущее место в этом эпосе занимают трикстерские сказки, и их влияние на прочие жанры животного эпоса огромно. Не избежал этого влияния и аполог, который восходит к трикстерской сказке, но приобретает некоторую автономность и сам, в свою очередь, воздействует на другие жанры фольклорного животного эпоса.

Разделение животного эпоса на жанры было проведено нами по содержанию, и в основу этого деления не был положен какой-нибудь определенный формальный признак. Но особенности содержания самым непосредственным образом сказываются на стилистике сказки: комизм трикстерской сказки с ее невероятными ситуациями и суховатый рационализм аполога, чудесное в «волшебной» животной сказке и «черный юмор» животных анекдотов и небылиц — все это отличает сказки не только по содержанию, но и по стилистике.

Разнятся животные сказки и в генетическом отношении. Отчетливо прослеживаются связи трикстерских сказок с архаическим фольклором, мифологией — и в самих принципах отражения действительности, и в структуре повествования. Ясно, что древнее наследие серьезно переосмысливается, и от мифа, по существу, ничего не остается — перед нами сказка. Но при всех связях зрелых животных сказок с архаическим фольклором нет ни малейшего основания считать, что весь сюжетный фонд животных сказок уходит корнями в глубокую архаику. Так можно еще говорить о трикстерских сказках, связанных с архаическими проделками мифологических культурных героев, о бывальщинах, восходящих к традициям первобытных мифов-быличек. Но даже легенды, удерживающие кардинальный признак мифа — этиологию, не могут быть безоговорочно возведены к архаическому фольклору: древние принципы миропонимания переосмыслены, и в результате этого переосмысления рождались легенды о животных. Не являются безусловно древними апологи, а большинство животных анекдотов вообще молодо, и происхождение их не выходит за рамки исторически обозримого прошлого. Короче говоря, современные животные сказки в их жанровом разнообразии представляют материал гетерогенный.

Рассматривая жанры животного эпоса, мы отвлекались от местных традиций, хотя время от времени имели их в виду, когда речь заходила об ареалах сюжетов. При таком подходе к жанрам животной сказки они выглядят некими фольклорными универсалиями, имеющими свои изоморфы в рамках национальных традиций и — шире — регионов. Это не вполне так: в региональных традициях жанры не остаются всецело неизменными, поскольку в каждом регионе своя жанровая система. Природа жанра животной сказки, стало быть, диалектична: жанровые признаки и универсальны, и подвержены некоторой деформации в границах регионов. Универсальность эта обусловлена не только единством ментальных способностей человека, но и более осязаемыми причинами — межрегиональным взаимодействием сказок.

Это живое взаимодействие открылось нам при анализе всех жанров животного эпоса без исключения. Оно не укладывается в традиционную схему, выработанную компаративистами XIX в., согласно которой бродячие сюжеты отправлялись из Индии в Европу. Маршруты сказочных сюжетов оказываются гораздо разнообразнее, они разнонаправлены, и исходным их пунктом оказывается зачастую вовсе не Индия. Но история взаимодействия и путешествия сказочных сюжетов — это проблема, далеко выходящая за границы изучения животного эпоса (хотя и имеющая к нему непосредственное отношение), и мы оставляем ее не без некоторого сожаления.

Глава 3

ЛИТЕРАТУРНЫЕ ФОРМЫ ЖИВОТНОГО ЭПОСА

Народный животный эпос, включающий мифы, сказки, апологи, легенды, предания, не ограничен руслом фольклорной традиции — он дал жизнь многим литературным явлениям древности, средневековья и нового времени. В литературе развиваются жанры, восходящие полностью либо частично к фольклорному животному эпосу: басни и фацеции, физиологи и бестиарии, романы и повести о животных. Подчиняясь новым, историко-литературным законам, жанры эти хранят в себе память о той фольклорной основе, на которой они выросли, и память эта во многом предопределяет их смысл. По нашему убеждению, нельзя понять ни басни, ни средневекового литературного животного эпоса, если не иметь в виду вскормившей их фольклорной почвы. Поэтому основная задача заключительной главы нашей работы — не столько «замкнутая» историко-литературная характеристика литературных форм животного эпоса, сколько проявление того, как живет в них фольклорное наследие.

Большая часть литературных жанров животного эпоса стала достоянием истории литературы и не привлекает более читательского внимания (физиологи и бестиарии). Другие памятники также принадлежат прошлому, но продолжают сохранять интерес для любителей литературы («Роман о Ренаре», русская демократическая сатира XVII в.). Третьи, хотя и они принадлежат истории, являются тем не менее частью нынешнего литературного сознания — как, к примеру, басни Лафонтена или Крылова, ставшие неувядаемой классикой. Тем важнее литературная родословная этих форм, мертвых и живых, поскольку они приоткрывают многое не только в истории литературы, но и в современном литературном сознании.

1. Заметки по теории басни

Басня, вне сомнения, — самый живой и самый богатый из жанров литературного животного эпоса, хотя продуктивное ее развитие за последнее столетие явно приостановилось. Поэтому наш обзор литературного животного эпоса мы начинаем с басни.

Жанр басни не обижен вниманием теоретиков от античности до наших дней [1]. В теории басня представлялась не только одним из литературных жанров, но и как специфическая форма мысли и даже как фундаментальная модель словесного искусства вообще. Можно говорить о двух направлениях в науке о басне, восходящих к рационалистической концепции Г. Лессинга и романтической теории Я. Гримма о животном эпосе [Гаспаров, с. 231—232]. Согласно Лессингу, басня доказывает истину, чаще всего моралистического свойства. При этом вначале формулируется нравственная истина, а затем к ней подыскивается подходящий рассказ. С Лессингом полемизировал А. А. Потебня, рассматривавший басню как особую форму мысли. Но пусть басня не является, с точки зрения Потебни, лишь иллюстрацией мысли, а самой мыслью — и в этом случае она оказывается прежде всего способом доказательства. Отсюда главная особенность басни — «способность ее быть постоянным сказуемым к переменчивым подлежащим, взятым из области человеческой жизни» [Потебня, с. 12].

Поскольку функция басни — быть инструментом мышления, то истоки ее сторонники «рационалистической доктрины» ищут в самой жизни, в бытовых ситуациях. Подыскиваются особые формы речи, которые можно считать плодотворными для формирования басни. Если Потебня ограничивался суждением о том, что басня — более элементарное (и более раннее), чем наука, средство обобщения, то Г. Тиле полагает, что источник басни — это ругань, высмеивавшая недостатки собеседника. Высоко оценивая эту гипотезу, И. Левин категорично заявляет: «Все компетентные ученые, пожалуй, теперь сходятся на том, что в основе басен лежит определенная бытовая речевая ситуация общего значения: поучительная беседа, отличающаяся от ругани лишь темпераментом» [Левин, 1981, с. 24].

Итак, поучительная беседа — вот откуда рождается басня. Стало быть, основная функция басни — назидательная. В истории истолкования русской басни впервые эта мысль была четко сформулирована В. А. Жуковским: «Басня есть мораль в действии; в ней общие понятия нравственности, извлекаемые из общежития, применяются... к случаю частному и посредством сего применения делаются ощутительнее» [Жуковский, с. 402]. При всех расхождениях теоретики басни, следовавшие Лессингу, в этом согласны между собою.

Теория речевого происхождения басни ставит перед ее приверженцами немало труднопреодолимых барьеров. Один из главных — объяснение того, как и почему из поучительной беседы явилась басня о животных. Для И. Левина достаточно перенести словесные перепалки на растительный и животный мир, чтобы получилась басня, а чтобы она превратилась в произведение словесности, у нее должны появиться формализованные

начало и конец [Левин, 1981, с. 24]. М. Л. Гаспаров, предпочитая теорию Б. Перри, присоединяется к основным выводам из нее, заявляя: «Функция, а не материал является определяющим признаком при становлении жанра; басня сближается не со сказками и мифами, а со сравнениями, пословицами и поговорками; как и они, басня возникает лишь в развитом человеческом обществе и служит вспомогательным средством аргументации при общении; басня в принципе может извлекать мораль из любого материала и лишь в силу случайно сложившейся традиции предпочитает пользоваться материалом животных сказок; форма басни всецело определяется контекстом аргументации и ничем не связана с формой ранее употреблявшихся басен» [Гаспаров, с. 231]. Несущественным оказывается не только вопрос о происхождении басенных сюжетов, но под сомнение ставится басенная традиция как таковая: каждая басня уникальна, поскольку целиком определена индивидуальным речевым контекстом и никак не связана с какими-либо предшественницами. Между тем именно в басне приверженность традиции акцентирована и стала эстетическим законом: басня чрезвычайно дорожит традиционностью сюжетов и ситуаций. Поэтому ни о каких якобы случайностях здесь и речи быть не может, и проблема происхождения басенных сюжетов не получила удовлетворительного объяснения у тех, кто ищет истоки басни в речевой практике [2].

Другая трудность, с которой сталкиваются сторонники рационалистической доктрины, — это явное противоречие между определенностью басенной морали и повествованием, которое «мешает» эффективному воздействию этой морали. Басня тем лучше, чем короче и однозначнее доводится до слушателя и читателя заключенная в ней проповедь. Возникает парадоксальная ситуация: чем дальше басня от искусства, тем это выгоднее для нее, поскольку звери и растения с их разговорами — лишь ситуативная условность для басни, для ее моралистического урока. Так пролагается резкая грань между моралистической и повествовательной сторонами басни, и никакой связи между ними не обнаруживается. С классической ясностью эта позиция изложена А. Ф. Лосевым, рассуждавшим о крыловской басне «Осел и соловей»: «Ее образная сторона есть только художественная иллюстрация к идее, отнюдь не художественной, но часто научной или общественно-литературной, а именно к тому, что критики искусства бывают плохие, не имеющие никакого художественного вкуса, и что „избави бог и нас от этаких судей"... Но эта образная пышность и художественность в аллегории не имеет никакого существенного значения для иллюстрируемой здесь отвлеченной мысли и предмета. Эта последняя у баснописца часто даже и формулируется отдельно от образа и вполне в отвлеченном виде... Образная сторона здесь

только поясняет идею, разукрашивает ее и по существу своему совершенно не нужна идее. Она делает ее только более понятной, более наглядной, прибавляя к ней многое такое, что для нее вовсе не существенно» [Лосев, 1976, с. 136—137].

Не говоря уже о том, что многие вопросы остаются без ответа у тех, кто выводит басню из речевых ситуаций (в самом деле, что это за «поучительные беседы»? Зачем понадобилось переносить словесные перепалки на растительный и животный мир? Почему появилась басня как форма словесного искусства?), отметим основной порок в рассуждениях тех, кто усматривает в басне чистую аллегорию или орудие поучения: басня отрывается от всякой повествовательной традиции, без всяких оснований объявляется первичной формой словесного искусства, как будто не было до этого ни устного поэтического творчества, ни мифологии.

Фольклористу, замечающему большое сходство между ситуациями в басне и сказке о животных, особенно апологе, ближе оказывается другая концепция басенного жанра, восходящая к изысканиям Я. Гримма: басня — не первичная художественная модель, а, напротив, последнее звено в эволюционной жанровой цепочке «миф — сказка о животных — басня». В этом случае назидательная функция басни оказывается не «врожденной» (хотя имплицитно она заложена уже в мифе), а приобретенной: вместе со становлением общественного человека и морали как особой формы идеологии происходит становление фольклорного аполога, а затем и басни. Никаким средством аргументации у дикарей басня не была и быть не могла — это порождение цивилизованного общества. Однако ее назидательная функция не единственная — басня остается произведением повествовательным, в котором назидание не может окончательно воцариться [3]. Диалектика басенного жанра (противоречие между ограниченностью морального урока и широтой толкований, рождаемой повествованием) объясняется не внешними причинами, связанными будто бы с прикладными функциями басни (социальная борьба, использование басни в школьной и риторической практике), а самими закономерностями развития животного эпоса.

В свете означенных теорий многое проясняется и в истории басни от первых ее зафиксированных образцов до наших дней. В истолковании этой истории возобладали взгляды тех, кто видел в басне прежде всего поучительное произведение, привязываемое к реальным социально-речевым ситуациям. В целом история эта рисуется следующим образом. В развитии басни выделяют три больших этапа. Это представление также восходит к Лессингу, и вновь в русской историографии басенного жанра первым оказывается Жуковский, так изложивший схему развития басни: «В истории басни можно заметить т р и глав-

ные эпохи: первая, когда она была не иное что, как простой риторический способ, пример, сравнение; вторая, когда получила бытие отдельное и сделалась одним из действительнейших способов предложения моральной истины для оратора или философа нравственного, — таковы басни, известные нам под именем Эзоповых, Федровы и в наше время Лессинговы; третья, когда из области красноречия перешла она в область поэзии, то есть получила ту форму, которой обязана в наше время Лафонтену и его подражателям, а в древности Горацию» [Жуковский, с. 404—405].

Первый из намеченных этапов — это, собственно, предыстория басни, эпоха ее «фольклорного» существования. Понятно, что Жуковский о ней не знал. Но ее продолжают не замечать и филологи наших дней. Басня оказывается всецело отданной ораторам и философам, которым она служила в качестве удобного примера, случая к обстоятельствам. Для того чтобы совершился переход от фольклорной басни к литературной, требовалось немногое: басню следовало записать. Это потребовало формализации повествования (а по мнению М. Л. Гаспарова, записывать басню стали просто так, «как подспорье для памяти» [Гаспаров, с. 10]). Только с этого момента, когда басня письменно фиксируется, ее начинают замечать современные басневеды.

Собственно басня прошла два этапа в своем развитии. Точнее, впрочем, говорить (как это делал и Жуковский) не о двух последовательных периодах, а о двух типах басни, которые определились еще в древности и прошли через европейскую литературу вплоть до XIX в., — басне прозаической и басне поэтической [4]. Оцениваются они по-разному. Для тех, кто последовательно защищал моралистическое назначение басни, предпочтительнее была басня прозаическая: ведь, напомним, образная сторона случайна по отношению к морали и является лишь балластом в доказательстве истины. Поэтому так недружелюбно была оценена поэтическая басня Лессингом и Потебнею, упрекавшими Лафонтена и Крылова. А. А. Потебня сетовал: «Басня, бывшая некогда могущественным политическим памфлетом, во всяком случае сильным публицистическим орудием, и которая, несмотря на свою цель, благодаря даже своей цели, оставалась вполне поэтическим произведением, басня, которая играла такую видную роль в мысли, сведена на ничто, на негодную игрушку» [Потебня, с. 26].

Басня, как видно, избрала для себя дорогу, расходящуюся со строгим морализированием, которое предписывали ей Лессинг и Потебня. Очевидно, что поэтическая басня нового времени имеет особые законы, которые не позволяют свести басню к преподаванию моральных уроков. Эта функция была оставлена лишь за басней прозаической. Так между басней поэтической

и прозаической был поставлен барьер. Они стали трактоваться не столько как разновидности одного и того же жанра, сколько как разные жанры, у которых нет ничего общего, кроме сходных фабул. Очень определенно высказался в этом смысле Л. С. Выготский. Он резко разграничил «два совершенно различных по происхождению и по художественной функции рода басни», находящиеся между собою в отношении вражды. Выготский отмечал, что «басня по происхождению своему несомненно двойственна, что ее дидактическая и описательная часть, иначе говоря, поэтическая и прозаическая, часто боролись друг с другом и в историческом развитии побеждала то одна, то другая. Так главным образом на византийской почве басня почти совершенно утеряла свой художественный характер и превратилась почти исключительно в морально-дидактическое произведение. Наоборот, на латинской почве она произрастила из себя басню поэтическую, стихотворную, хотя надо сказать, что все время мы имеем в басне два параллельных течения и басня прозаическая и поэтическая продолжают существовать все время как два разных литературных жанра» [Выготский, с. 121—122].

В этой картине развития басни уже первый тезис вызывает недоумение: что это за двойственное происхождение басни? Не вполне ясно, о чем тут речь — то ли о двух путях в развитии басни, рождающих два разных жанра, то ли о борьбе двух «частей», дидактической и описательной, внутри одного басенного жанра. Конечно, в басенном тексте помимо описания есть еще часть дидактическая, мораль, и между ними, несомненно, есть противоречия, «борьба». Но что значит «победа» одной из частей в этой борьбе? Что басня превращается преимущественно в описание или в моральное поучение? Но таких крайних случаев чрезвычайно мало: как ни «сокращается» повествование, оно остается, поскольку с его исчезновением басня попросту перестанет существовать.

Примеры редукции повествовательной части в истории басенного жанра найти нетрудно. Вот русский баснописец XVIII в. А. А. Ржевский, у которого повествование низведено до констатации факта, т. е. сюжетного развития нет. Известная ситуация «Собака на сене» (TM W156) изложена так:

Собака сено охраняла,
На всех брехала
И к сену не пускала никого;
Не ела и сама его [Русская басня, № 94].

Но отказаться вообще от сюжетной ситуации, пусть и лишенной развития, басня не в состоянии — иначе она не басня. Поэтому ни о какой «победе» морали над повествованием (или наоборот) говорить не приходится.

Происхождение басни не двойственно, а едино. Басня восхо-

дит к животной сказке, а промежуточное звено между ними — аполог. Уже апологи, как мы видели, становятся достоянием литературы, но это еще литература народная, демократическая, а потому фольклорная по своей сути. Басня же целиком принадлежит литературе. В этом коренное, принципиальное отличие между сказкой о животных и басней. Оно почему-то не всегда признается существенным, как будто фольклор и литература не являются двумя разными художественными системами.

Ссылаются обычно на сюжетный фонд: он един для басни и животной сказки. Это, однако, не совсем так. Когда шла речь об особенностях апологa, мы заметили, что апологи, происходя из животных сказок, вырабатывают постепенно и собственный сюжетный фонд, предпочитая однозначные ситуации с контрастными персонажами. Такие классические сюжеты животной сказки, как «Ловля рыбы на хвост» (АТ 2) и «Ледяная и лубяная хатка» (АТ 43), едва ли могут стать достоянием апологa, потому что с трудом поддаются моралистическому истолкованию.

Кроме того, сюжетная схема не может быть единственным критерием отнесения произведения к литературе или к фольклору. Особенно это касается басни, которая вообще не теряет связи с фольклорной традицией, не переставая быть при этом произведением литературным. В «Азбуке» Л. Н. Толстого множество традиционных сказок и басен, причем стилистически приближенных к фольклорному повествованию. Тем не менее перед нами сборник произведений литературных, тесно связанный с этической доктриной Л. Толстого. «Панчатантра» — это книга, выросшая на народных традициях, но и здесь апологи в большинстве своем превратились в басни, потому что подчинены были характерным для индийской древности и средневековья морально-религиозным истинам. Поэтому «Панчатантра» лежит уже в иной плоскости — не устной традиции, а книги, находящейся во власти литературных жанровых традиций — «зерцала», например.

Поводом к неразличению басни и сказки не должна служить и трудность проведения границы между фольклором и литературой в средние века. Демократическая литература — явление переходное, и отдельные ее образцы ближе то к фольклору, то к литературе. Но ведь не отказываемся же мы на этом основании от признания фольклора и литературы самостоятельными художественными феноменами. У каждого из них собственные законы [5].

Специфика басенного жанра состоит в том, что он основательно связан с фольклорной традицией. Басня не стремилась к выработке новых сюжетов — напротив, она предпочитала сюжеты известные, проходящие сквозь европейскую литературу от Эзопа до Крылова. Сюжеты приходили из фольклора и уходи-

ли в него. Но дело в том, что басня всегда устанавливала связь с новыми социально-историческими обстоятельствами, попадала в русло литературных исканий, делалась оружием в историко-литературной борьбе, входила в жанровую систему разных литературных направлений. Это, впрочем, естественно для каждого литературного жанра. Поразительнее другое — то, что при всем богатстве литературно-исторических судеб басни она, по существу, не теряла связи с той фольклорной традицией, которая ее взрастила.

Всего нагляднее связь басни с фольклором в той структурной особенности, которая почитается для басни главной, жанрообразующей. Это соединение повествования с моральным тезисом. Мы уже говорили о том, как неловко выполняет басня предписываемое ей назначение — утверждение моральных истин. Вывод ясен, и он делался неоднократно: реальное содержание басни не адекватно предпосылаемому (или выводимому) моральному тезису [6]. Но это как раз то именно свойство, которое мы видели уже в апологе, свободно варьировавшем моральные уроки, следующие из одного и того же сюжета. Фигуры басенных животных многозначны, как это свойственно персонажам животных сказок. Осел чаще всего глуп, но это не единственное его свойство, да и глупость многообразна. Осел и наивен, и туп, и честолюбив. Лиса лукавством добывает сыр, побуждая ворону каркнуть. Но лукавство уступает место настойчивости, когда лиса уговаривает петуха спуститься с дерева. Петух не желает попасть лисе в лапы. Тогда она начинает грызть дерево. Хотя петух и чувствует себя в безопасности, он волнуется и перелетает с дерева на дерево. Наконец, обессиленный, он падает и достается лисе на обед [Хуан Мануэль, с. 12]. Но ни хитрости, ни настойчивости не остается у лисы в басне Крылова, где она приморозила хвост и наивно ждала, пока он оттает. Завидев людей, лиса просит волка о помощи — и остается без хвоста (Крылов, IX, 4). Наконец, подобно трикстеру сказок о животных, басенная лиса легко попадает впросак. Она сумела обмануть охотника, спрятавшись среди мертвых лис и барсуков. Но во второй раз трюк не удался, и лиса была схвачена и убита (Лафонтен, XII, 23). В пределах одной басни тот или иной животный персонаж еще может толковаться однозначно-аллегорически, но в рамках книги или сборника эта однозначная характеристика непременно окажется ошибочной или неполноценной.

Неоднозначность басенных персонажей, подвижность их характеристик вовсе не придает им глубины или индивидуальности. Да, в одной басне осел может быть глупым, а в другой самолюбивым, но набор характеристик любого басенного персонажа ограничен. Роли басенных героев жестко заданы, их амплуа определенны, и в этом отношении персонажи подобны

марионеткам [Додерер, с. 60—61]. В процессе развития басенного жанра животные приобретают все большую характерологическую устойчивость, так что каждый новый баснописец имеет дело уже со сложившимся кругом басенных представлений, с особым басенным миром, законы которого он обязан соблюдать. И этот художественный мир басни более определенен, постоянен и условен, чем в народном животном эпосе.

Так при всей близости басни к фольклорной традиции принадлежность басенного жанра к литературе существенно преобразует основные категории народного животного эпоса. Многоликость животных персонажей, усвоенная басней от сказки, приобретает здесь новые эстетические свойства. Продолжая разговор о басенном осле, заметим, что он не просто глуп вследствие своего простодушия, побуждающего его к неудачному подражанию (как, например, в сюжете AT 214, где осел пытается ласкаться к хозяину, подражая собаке). Басенный осел еще и туп, и чванлив. Это бестолковый осел знатного происхождения или бездарность, мнящая себя гением и лезущая на Парнас, смеющая судить о высоком искусстве, — в баснях Крылова («Парнас»: I, 8; «Осел и Соловей»: II, 23; «Квартет»: IV, 1; «Апеллес и Осленок»: VI, 7).

В самом деле, Осел из знаменитой басни И. А. Крылова «Осел и Соловей», конечно же, глуп. Но ведь это к тому же любознательный добрый малый, желающий послушать, как поет «дружище» Соловей. Он способен понять, что Соловей поет хорошо (хотя его оценка комически однозначна: «изрядно» — и заставляет вспомнить столь же немногословную оценку Москвы полковником Скалозубом: «дистанции огромного размера»). Он искренне желает Соловью добра, когда рекомендует ему поучиться у Петуха. Так многоликость сказочного осла реализуется Крыловым в пределах одного текста (а не группы текстов). Эстетические достоинства крыловской басни определяются не только характерами и ситуациями (чего в принципе для сказки вполне достаточно): здесь и тонкая ирония басенного повествователя, и вполне серьезный пасторальный фон. Но и эта серьезность относительна, поскольку буколическая поэтика пародируется самим включением ее в басенную ситуацию. Такого столкновения разных поэтических систем народная сказка не знает.

Гибкость и подвижность характеристик басенных персонажей имеет следствием условность моральных тезисов, которые басня пропагандирует. Поэтому никакой дихотомии «идеи» и «иллюстрации», свойственной будто бы басенной аллегории, здесь нет. Перед нами отнюдь не механическое приспособление удобной иллюстрации к некоему моральному уроку, так как иллюстрация эта имеет обратное воздействие на моральный тезис, сообщая ему двусмысленность и необязательность. Сами

эти тезисы становятся лишь основанием для вольной эстетической игры: эстетический эффект часто достигается явным несоответствием между моралью и повествованием. Сказка о животных открыла несовпадение морали и повествования — басня извлекла из него эстетическую выгоду, посмеиваясь над заскорузлостью и ограниченностью морали.

Эти свойства басни делаются понятными, если внимательнее приглядеться к содержанию моральных уроков, предлагаемых баснею. Удивительно, что серьезными учеными они воспринимались совершенно всерьез, как будто басня не забавна, как будто она бесповоротно оторвалась от универсальной стихии комического, определяющего природу животного эпоса. При таком полном серьезности подходе басня оказывается произведением необычайно примитивным, доказывающим тривиальные истины, относящиеся к области так называемого житейского «здравого смысла». Заземленность житейской морали, представляемой в баснях, требовала объяснений, и они были найдены в конкретных социально-исторических обстоятельствах.

Развитие басни было будто бы стимулировано особыми социальными условиями. Питательная для этого почва — деспотия, т. е. к иносказательному языку басен обращаются в тех случаях, когда нельзя сказать о чем-либо прямо. Убеждение в том, что наивная деспотия все же допускает иносказательную критику, столь распространено, что появился даже специальный термин — «эзопов язык», язык иносказаний, на который переводилась социальная критика. Об этом как будто недвусмысленно говорил Федр:

Угнетенность рабская,
Не смевшая сказать того, что хочется,
Все чувства изливала в этих басенках,
Где были ей защитой смех и выдумка.
(Федр, III, пролог, 34—37).

Но стоит присмотреться к басням Эзопа, Федра, Лафонтена — и легко заметить, что моральные установки в них «общечеловечны» и лишены специфической социальной окраски. Почему, собственно, истину о вреде и всесилии лести надо высказывать иносказательно, используя сюжет «Вороны и лисицы»? Почему осуждение легкомыслия должно быть сформулировано в басне о цикаде и муравье?

Поскольку поиски социальной критики в баснях оказываются не очень убедительными, а басня мало подходит для того, чтобы быть голосом угнетенного люда, для нее начинают подыскивать иную социальную основу. Обнаруживается, что принадлежат басни все тем же угнетенным рабам (социальное положение Эзопа оказывается тут как нельзя более кстати), но рабам, смирившимся со своим положением, не помышляющим о переустройстве мира. Так басня превращается из оружия со-

циальной борьбы в жанр исключительной консервативности, цель которого — признать существующий порядок вещей и полную невозможность его перестройки (Отт).

Первым таким консерватором, не посягающим на какие-либо изменения в мире, был признан Эзоп. М. Л. Гаспаров, нашедший в старой басне без особых оснований и примеров боевой пафос, который был необходим демосу в борьбе с аристократией, увидел итог дальнейшего развития жанра в конформизме с окружающим («бунтарский дух давно выдохся, а обывательская идеология осталась»). Соответственно и Эзоп оказался мелким обывателем. Практицизм, индивидуализм, скептицизм, пессимизм — вот четыре столпа, на которых покоится идейная конструкция Эзоповых басен. «В мире царит зло; судьба изменчива, а видимость обманчива; каждый должен довольствоваться своим уделом и не стремиться к лучшему; каждый должен стоять сам за себя и добиваться пользы сам для себя» — вот в чем убежден будто бы Эзоп, и в этом М. Л. Гаспаров видит идеологию мелкого собственника, впервые нашедшую выражение еще у Гесиода [Гаспаров, с. 25—26].

Коренной порок такого прочтения басен в том, что он полагается лишь на морали, оторванные от повествования, а затем подыскиваются социальные слои, которые могли бы исповедовать такую мораль[7]. Если басню читать таким образом, составляя цитатник из ее моралей, то и Лафонтен, и Крылов попадают в ряд все тех же мелких собственников с их обывательской идеологией, настаивающей на смирении, непротивлении реальному положению вещей: «у сильного всегда бессильный виноват» — и ничего с этим не поделаешь.

Но в том-то и дело, что басня не состоит из одной лишь морали. Басня в первую очередь — рассказ, повествование, и в свете рисуемых в басне ситуаций моральные уроки выглядят не только не обладающими силой убеждения, а совсем напротив — иронически. Об этой иронии обычно забывают, усматривая в басне либо прямолинейное назидание, либо (уравнивая ее с пословицей) порицание звериного начала в человеке [Отт, Исследование басни, 193]. Басня о животных — это комическая небылица, а потому из нее принципиально не может следовать абсолютно серьезная мораль. Лебедь, рак и щука, запрягшиеся в один воз, беседа между волком и ягненком, вороном и лисицей — это все само по себе настолько нереально, что искать в этом действенное поучение — дело безнадежное и, пожалуй, не очень целесообразное. Все сказанное может быть распространено и на басни о людях: лафонтеновские кумушки, судачащие о том, как муж одной из их товарок снес яйцо (молва доносила уже и о доброй сотне яиц: Лафонтен, VIII, 6), или крыловский Демьян, потчующий ухою соседа Фоку (Крылов, V, 1), воспринимаются как условные персонажи, подобные столь же

условным персонажам из мира животных, «как звенья в пестром ряду условных, полуреальных басенных героев» [Виндт, с. 88]. Исследователями было замечено, что развязка басни парадоксальна по отношению к исходной ситуации, что басенное действие приходит к «катастрофе» и совершенно неожиданно с точки зрения «здравого смысла» [Виндт, с. 89; Выготский, с. 184—185].

Поэтому неправомерно видеть в басне орудие социальной критики (хотя, повторяем, спорадически эта критика в баснях встречается — так комическое бросает свет недоверия на какое-либо явление, попросту осмеивает его) или идеологию простых людей: басня забавна, и уроки, ею преподносимые, — это и есть та эстетическая игра, та условность, вне которой немыслимы ни наблюдения над человеческой жизнью, ни социально-критические выпады, которые знакомы басне. Басня признает, что мир несовершенен (в том числе и в социальном отношении), но несовершенство это преодолевается смехом, а не только моральными указаниями и рецептами, с помощью которых можно будто бы переделать мир. Баснописцы, стремившиеся к серьезному моральному воздействию, оказались превзойденными — победили баснописцы-повествователи. Лессинг-баснописец не завоевал такой европейской славы, какая выпала на долю Лафонтена и Крылова. Так само литературное развитие доказало, что басня — далеко не лучшее средство для проповеди высоких этических, философских или религиозных идей.

В том, что басня оказалась неспособной выполнить чисто назидательные задачи, что она предстает прежде всего как произведение забавное и чаще всего комическое, и проявляется ее связь с фундаментальными особенностями народного животного эпоса. Но именно особенностями, лежащими в фундаменте, потому что басня представляет все же литературный жанр. Басня и наследует достоинства своей фольклорной предшественницы, и многое теряет. Рассматривая апологи, мы видели, что назидание способно «высушивать» повествовательную сторону. Басня, особенно прозаическая, еще более подвергается этой опасности, когда она подпадает под власть к суровым моралистам. Подобно апологам, басня вырабатывает и собственный сюжетный фонд, более чуткий к назиданию и далеко не равнозначный народным сказкам. Не говоря уже о том, что басни о животных составляют существенную, но не единственную часть басенного сюжетного фонда, собственно «животные» сюжеты басен лишь частично совпадают со сказочными. Нередко они создавались по аналогии с фольклорными, но предрасположенность к морализированию закрывала перед ними дорогу в устную традицию [8].

Тем не менее басня не утеряла связей с фольклором. Универсальная стихия комического захлестывает не только все жан-

ры животной сказки, но и басню. Фольклорное трикстерское начало сметает однозначность моральных оценок (лиса, обманувшая ворону и добывшая сыр, не вызывает осуждения; никто не проливает слез над судьбой бедного ягненка, которого волк поволок в темный лес [9]), легко выводит басню из рамок конкретно-исторических ситуаций (для современного читателя басни не имеет значения, был ли связан крыловский «Квартет» с перемещениями в Государственном совете, а басня «Щука и Кот» — с медлительностью адмирала Чичагова в наполеоновской кампании). Басня подобна народному апологу, наставляя и смеша одновременно. Связь эту и хотим мы проследить в краткой истории басенного жанра.

2. Из истории басенного жанра

В развитии басни обнаруживается несколько историко-географических центров: древневосточный (Ассиро-Вавилония и Египет), античный, древнеиндийский, средневековый европейский и средневековый восточный. Они удалены один от другого не только географически, но и во времени. Наблюдения над сюжетами показывают, что развитие басенного жанра совершалось как эволюционным путем (басни передавались «по наследству» от одного центра к другому), так и путем оформления каждого из региональных басенных репертуаров на основе собственной фольклорной традиции. При этом роль литературного наследия неуклонно возрастает: если в эллинистической басне («Эзоповой») сюжеты древневосточного происхождения едва угадываются, то средневековая европейская басня вырастает из Эзоповой традиции и питается ею. Обозревая басню нового времени, легко заметить, что каждый из древних басенных центров оставил в ней свой след, но следы эти далеко не равноценны.

Древнейшие басенные тексты были найдены в III тысячелетии до н. э. у шумеров. Небогатые эти находки наводят на мысль, что древний Вавилон предпочитал, по-видимому, лишь одну форму басни, оказавшуюся впоследствии и достаточно редкой, и локально ограниченной. Это спор-диалог двух соперников: растений и деревьев, времен года и частей тела, который можно назвать тенцоной [Левин, 1981, с. 16]. Вообще форма эта не является, строго говоря, басней, так как повествование в ней подменено диалогом. Но сама условность ситуации и ее аллегорический смысл (с неявной моралью) делают тенцону произведением, близким басне. Собственно басен в древнейшем шумерском материале немного: о собаке кузнеца, просыпающейся от звона посуды (TM W111.5.4.), об оводе, севшем на слона и полюбопытствовавшем, не тяжело ли тому (TM

J953.10). Сюжет об оводе, севшем на слона (быка, верблюда), прочно вошел в басенную традицию [Эзоп, № 138; Федр, Бабрий, № 84; Лукман, № 13; Берехия, № 73: Шварцбаум, 1979; Мария Французская, № 38; испанский поэт Саманиего—Классическая басня, с. 167] и встречается в современном фольклоре [Бедкер, № 859; Ганкин, № 44; Лебедев, 1958, с. 169; Карапетян, 1979, с. 168]. Современные исследователи единодушно пришли к мнению об ассиро-вавилонском его происхождении [Эбелинг, с. 49; Брокельман, с. 106; Мейли, с. 82; Шварцбаум, 1979, гл. 73]. Известен и еще один сюжет, зафиксированный в древней Месопотамии III тысячелетия до н. э. и сохранившийся в устной традиции до наших дней, — о вражде змеи и орла, связанной со ссорой мыши и воробья (AT 222B *) [Левин, 1966]. Обильный материал, обозреваемый Э. Гордоном, убеждает, что у шумеров было немало пословиц и сказок о животных, но не дает отчетливого представления о том, что же это были за басни или сказки. Явно преобладают пословицы, а басен почти нет. В немногочисленных «сюжетных» текстах обрисовывается ситуация, не получающая развития и лишенная развязки. Осел плывет по реке; вцепившаяся в него собака с нетерпением ждет, когда же тот выберется на берег и будет съеден, лиса просит у Энлиля рога — не может попасть в свою нору [Гордон, с. 232, 236]. Лишь одна из приводимых «басен» обнаруживает родство со сказкой и претендует на законченность: схваченная львом овца не только сообщает, что ее зовут «Ты умнее», но и спасается, обещая льву привести другую овцу (AT 122) [Гордон, с. 239].

Столь же мало надежных данных о басне древнеегипетской. По типу своему это была, видимо, та же басня, что и шумеро-вавилонская: преобладает тенцона (например, диспут головы с телом). Опираясь на факты изобразительного искусства, некоторые исследователи заявляли о происхождении басни из мифа и считали древнеегипетские изображения «косвенным доказательством существования животного эпоса» [Лурье, с. 87]. Нет сомнений: в древнем Египте, как и в других регионах земного шара, на животный мир переносились свойства человеческого общежития. Звери в древнеегипетских изображениях играют на музыкальных инструментах и развлекаются, работают подобно людям (пасут гусей, поливают сад), в «зверином обществе» есть своя социальная структура (одни прислуживают — другие присматривают, а в битве между мышами и кошками предводители войск похожи на фараонов). Вот еще один изобразительный сюжет: ласточка взбирается по лестнице на дерево, на котором бегемот собирает в корзину фрукты [Брунер-Траут, № 7].

Такие изображения, конечно же, свидетельствуют о существовании животного эпоса в древнем Египте. Но это еще не

басенные сюжеты, и далее гипотез здесь вряд ли можно пойти. Мы не знаем, сопровождались ли истории о животных поучениями — и какие именно. Вот осел, лев, крокодил и обезьяна идут, играя на музыкальных инструментах, но можно ли называть эту группу «бременскими музыкантами»? [Бруннер-Траут, с. 50]. Едва ли! [10] Записи текстов стали делаться поздно, уже на закате древнеегипетской цивилизации, когда басни могли оказаться и пришлыми. Но в Египте скорее всего сложились сюжеты о льве и мышонке (AT 75), о львенке, пожелавшем познакомиться с силой человека (AT 157A), а также сюжет о войне мышей с кошками. Но «прочитать» этот сюжет опять-таки оказывается невозможным. Рассказы о войне между мышами и кошками известны на Востоке [Бруннер-Траут, коммент. к № 8], но они не позволяют реконструировать древнеегипетский сюжет. Можно, конечно, предположить, что существовал какой-нибудь пародийный животный эпос, типа древнегреческой «Батрахомиомахии», о войне мышей и лягушек. Но что мы знаем о его содержании? Не проясняют дела и немногочисленные параллели — такие, как басня о мышах и ласках (кошках): здесь ведь речь идет не о войне, не об осаде кошачьего оплота мышами, а о том, как пагубны бывают порою пышные знаки отличия [Эзоп, № 165; Федр, Бабрий, IV, 6; № 31; Рассказы, с. 362] [11]. Басен, которые несомненно можно было бы считать древнеегипетскими, едва ли больше, чем древневавилонских.

И все же роль древневосточного наследия в истории животного эпоса, фольклорного и литературного, огромна. И. Левин отмечает: «I тысячелетие н. э. в особенности было эпохой всестороннего общения разноязычного населения Ближнего Востока, и рассказы свободно передавались из конца в конец ближневосточного мира, а те из них, которые в конце концов фиксировались на письме, записывались и вавилонянами, евреями и греками, армянами и коптами (египтянами) на их языках, становясь частью их „литературы“» [Левин, 1983, с. 255]. Начавшись в эпоху эллинизма, это широкое культурное общение привело, в частности, к созданию «Эзоповых басен» — сборника, не только синтезировавшего наследие древнего Востока и древней Греции, но и давшего материал для ближневосточной басни I тысячелетия (сирийские и армянские басни) и для литературы древней Индии.

Древнеиндийские сборники сказок, повестей и притч, создававшиеся в конце I тысячелетия до н. э. — I тысячелетии н. э., сыграли самую выдающуюся роль в истории басни и животного эпоса вообще. Фольклористика XIX в. охотно признавала Индию родиной сказок о животных и басен, ссылаясь на веру в переселение душ, допускавшую свободную взаимозамену людей и животных [12]. Родившиеся в Индии сюжеты животных сказок двинулись на запад. В наши дни эта точка зрения имеет

мало сторонников: многие сюжеты пришли в Индию с запада [13].

В спорах о месте рождения сказочных сюжетов чаша весов нередко склоняется в сторону Индии потому, что ни в какой другой стране фольклорные сказки не были использованы литературой в таком большом объеме, как это случилось здесь. И. Левин пишет: «Значение Индии в отношении басен не в приоритете сюжетов (как полагали ученые еще в прошлом веке), а в том, что басни, еще до нашей эры попавшие туда через Малую Азию, вероятно и через Иран, с Ближнего Востока (в особенности из античной Греции), были собраны индийцами в большие своды» [Левин, 1981, с. 19—20].

Древнейшие индийские обработки сказок о животных встречаются в джатаках — рассказах о прежних воплощениях (рождениях) Будды. Фольклорная сказка приобретает отчетливо выраженную форму литературной басни, так как подчиняется задачам, совершенно для нее новым: доказательству величия Будды и проповедуемых им истин. При этом басня связывается не столько с общими законами морали (дхармашастра), сколько с практической политикой и нормами повседневного поведения (нитишастра и артхашастра). Меняется и ее форма. Дело не только в том, что в прозаическое изложение вкрапляются стихотворные вставки моралистического содержания — басня становится частью большого целого, сборника, вступая в сложные взаимоотношения и с другими баснями, и со всем материалом сборника.

Джатаки приобретают и такие формальные признаки, которые отличают древнеиндийскую обрамленную повесть: они вставляются в рамку назиданий Будды. Сначала излагаются обстоятельства, послужившие поводом к сообщению истории о прошлом, затем следует рассказ о случившемся (басня обычно появляется в том случае, когда Будда возрождается в облике какого-либо животного), и завершается джатака буддийским установлением — дхармой.

Как это вообще случалось со сказками, превращаемыми в басни, они «выпрямлялись», подчиняясь определенности моральных указаний. Такова, например, джатака о зайце, предложившем себя в пищу усталому путнику [Кауэлл, № 316; Бодкер, № 1090], или схожая с ней джатака о слоне, бросившемся с горы, чтобы своим мясом накормить голодных [Бедкер, № 1092]. Выпрямление это приводило к тому, что рассказ лишался каких бы то ни было комических оттенков. Слушатель (читатель) мог поразиться, восхититься, умилиться беспримерным самопожертвованием зайца или слона, но не было повода улыбаться. Между реальной жизнью и святостью подвига пролегала такая граница, которую смехом не преодолеешь. И понятно, что фольклор к подобным сюжетам остался безраз-

личен: они сохранились в единственных вариантах джатак, не проникнув в устную традицию.

С другой стороны, фольклорные сюжеты, как мы уже не раз говорили, шире навязываемого им морального тезиса и не поддаются однозначному истолкованию. Как отмечает И. Левин, предлагаемые добродетели без натяжек из поведения персонажей не вытекают. «Это показывает, что любые толкования были сомнительны уже в ту пору» [Левин, 1981, с. 18]. С джатаками произошло то же, что и с другими фольклорными рассказами о животных, получавшими литературную обработку и подчинявшимися моральным тезисам: повествование не укладывается в рамки заданной морали и даже противоречит ему. П. А. Гринцер пишет: «Содержание прозаических частей джатак часто не согласуется с буддийскими принципами. Как правило, истории не имеют ничего общего с буддийской моралью (даже если она и неуклюже пристегнута к ним), но проникнуты обычной житейской мудростью и проповедуют такие средства достижения успеха, которые, с точки зрения буддистов, недопустимы. Основной герой — Будда — во многих джатаках совершенно лишняя фигура или введен крайне искусственно и часто даже выступает в совершенно неподходящей для него роли» [Гринцер, с. 74].

Значение джатак в распространении сказочных и басенных сюжетов велико. Вместе с буддийским учением они двинулись и на север — в Тибет и Монголию, и на восток — в Китай, Корею и Японию, и на юго-восток — в Индокитай. Кроме того, многие басенные джатаки вошли в последующие сборники обрамленных повестей, получившие еще более широкую известность, — «Панчатантру» и «Шукасаптати». В них такие известные сюжеты, как «Благодарные животные, неблагодарный человек» (AT 160, джатака № 73), «Цапля, переносящая рыб» (AT 231, джатака № 38), «Птицы улетают из сети» (AT 233B, джатака № 33), хотя, конечно, обрамленная повесть могла обращаться не только к джатакам, но и непосредственно к фольклору.

Так начинается длительная и увлекательная «история путешествий» сказочных сюжетов из Индии по многим странам света. Вполне возможно, что сами джатаки вырастали на основе пришлых сюжетов, но едва ли более или менее значительная их часть может быть возведена к иноземным источникам. Да и не в этом в конце концов дело, а в том, что именно индийские литературные обработки своих ли, чужих ли сюжетов пустились в далекие странствия, обогащая фольклор и литературу множества народов.

Огромную роль в этой «истории путешествий» сыграла «Панчатантра». Составленная в I тысячелетии н. э., имевшая много редакций вплоть до XVIII в., «Панчатантра» была пе-

реведена на множество языков и обошла весь евразийский мир — от Юго-Восточной Азии до Атлантического океана, породив такие известнейшие произведения, как «Калила и Димна», «Стефанит и Ихнилат», «Гумаюн-наме», став источником многих сюжетов, которые, будучи фольклорными по происхождению, вновь ушли в фольклор, даже самых отдаленных от Индии народов.

«Панчатантра» хотя и тесно связана с фольклором, представляет собою книгу. Это не книга басен: материал, включенный в нее (как и в другие подобные книги — например, в «Шукасаптати»), очень пестр. Это классическая обрамленная повесть, где многочисленные истории, включенные в рамку, подчиняются определенным задачам. В результате «буквально каждая история представляет собой искусную обработку, видоизменение, расширение или сужение пусть даже известного уже мотива или сюжета, приспособление его к специфическим для каждого сборника целям и задачам» [Гринцер, с. 82—83].

О сущности и назначении «Панчатантры» судят по-разному, но чаще — исходя из ее точно определенного адресата: брахман Вишнушарман сочинил «Панчатантру» для неразумных царских детей, дабы преподать им науку житейской мудрости. Стало быть, «Панчатантра» — это зерцало государево. Так и определяет ее ближайшую наследницу, «Калилу и Димну», И. Ю. Крачковский: это «руководство для правителей, дидактически-морализаторское произведение, где излагаемые идеи подкрепляются иллюстрационной частью — рассказами о жизни животных, говорящих и действующих, как люди» [Крачковский, с. 434]. Определение это кажется чересчур упрощенным: и иллюстративная часть не сводится к сюжетам о животных, и уж во всяком случае это не рассказы из их жизни, и идейное содержание «Панчатантры» и «Калилы и Димны» сложнее. Хотя книга и была задумана, по-видимому, как руководство по науке поведения (но не только, конечно, для царских детей — недаром тут же, во вступлении, говорится: «С тех пор эта наука разумного поведения, называющаяся „Панчатантрой“, служит в мире для обучения юношей» [Панчатантра, с. 13]), она не является сборником морально-религиозных рецептов, поскольку сохраняет ту фольклорную особенность, которая не позволяет считать назидание единственной целью и смыслом всей книги: «Панчатантра» и наставляет, и развлекает, и учит одновременно — подобно фольклорным сказкам.

Тем не менее фольклорный материал, вошедший в «Панчатантру», должен был измениться. Известные сказки и апологи стали в большинстве случаев баснями, обрастая многочисленными бытовыми подробностями, подвергаясь глубокой стилистической переработке. Она настолько существенна, что

европейский термин «басня» оказывается неполноценным, не исчерпывая сути и не определяя всецело содержания фольклорно-литературных рассказов, из которых состоит «Панчатантра» [14]. Рассказы эти далеко ушли от фольклора, став в полной мере литературными произведениями. Кроме того, войдя в «Панчатантру» и другие книги этого рода, такие рассказы лишились автономного значения, став звеньями в системе моральных доказательств. Зависимость от целого предопределяет и новые формальные особенности: «басни» не только связываются с общей рамкой, но и находятся в дополнительном соподчинении — они являются вставными рассказами в «человеческих историях» («Шукасаптати») и в других апологах («Панчатантра»). Так выстраивается грандиозное здание человеческого общежития (точнее, земного существования, где люди и животные сплетены в один клубок) со многими ячейками, и немало из них занято рассказами о животных, баснями, которые являют собой не моралистические иллюстрации только, но картины жизни с ее мусором и случайностями.

Как бы ни менялись, однако, в обрамленных повестях рассказы фольклорного происхождения, какие бы новые функции они ни приобретали, за большинством из тех рассказов, которые могут быть соотнесены с фольклорно-животным эпосом, без особого труда угадываются два его жанра: аполог и новеллистическая сказка. От фольклорного аполога, как говорилось, совершается движение к литературной басне. «Панчатантра» и последующие книги показывают, что движение это происходит по нескольким путям. В одних случаях басня (при всем несовершенстве этого термина применительно к индийскому материалу будем все же им пользоваться) сохраняет четкую сюжетную основу, не обращая особого внимания на моральный тезис: он достаточно факультативен, не разработан и может присоединиться несколько механически. Порою создается впечатление, что повествование и назидание живут сами по себе и повествование (как мы убеждаемся в этом всякий раз, когда заходит речь о басне или апологе) несводимо к сентенции [15].

Несовпадение повествования и морали обнаруживается во многих рассказах «Панчатантры». Такова знаменитая басня о двух гусях и черепахе, сюжет которой хорошо знаком русскому человеку по «Лягушке-путешественнице» В. М. Гаршина (Панчатантра, I, 16) [16]. Хотя она и сопровождается моралистической рекомендацией слушаться совета друзей, нравоучение не только не исчерпывает рассказа (что, впрочем, типично для басни), но и не следует из повествования с достаточной очевидностью.

В других случаях фольклорный сюжет становится поводом для различного рода украшений — афористических или же соб-

ственно стилистических, так что повествовательная схема несколько размывается. Это произошло со многими рассказами «Хитопадеши», восходящей к «Панчатантре». Герои этой книги так и сыплют стихотворными сентенциями. Повествование становится зыбким, потому что все время останавливается, уступая место самоценному диалогу и философскому спору. Кошке недостаточно сообщить коршуну о том, что теперь она соблюдает целомудрие и не будет есть птенцов (I, 3), — она нагромождает одну сентенцию на другую: «ведь», «и кроме того», «и еще», «и еще» — так непритязательно вводится одно поучение за другим. В долгу не остается и коршун, наслаждающийся «знанием закона» [Повести древней Индии, с. 113]. Этот путь— расширение рассказа за счет сентенций, высказываемых в диспуте животных, оказался генеральным для басенной литературы средневекового Востока.

Расцвечивание повествования сентенциями, повествовательное украшательство хорошо заметны уже в «Панчатантре». Рядом с рассказами, излагаемыми скупо и просто, находятся такие, что звучат подобно «стихотворениям в прозе». Это, например, сказка о клопе и вши (AT 282C *) (Панчатантра, I, 10), где насекомые разговаривают между собою как носители высокой мудрости и знания. Клоп Дундука выспренне рассуждает о качестве крови, принадлежащей людям разных сословий, а «божественная» вошь Мандависарпини вспоминает о высоких премудростях, усвоенных ею, когда царю читали книги, а она в это время пряталась в покрывале. Современному читателю эта сказка о клопе и вши, обменивающихся назиданиями, кажется смешной: несоответствие между высокой мудростью и реальным обликом паразитов, встретившихся в постели,— комично. Нет оснований сомневаться, что это комическое начало, свойственное народному животному эпосу, не осталось не замеченным и благочестивым средневековым читателем. Но, по-видимому, содержание подобных сказок не сводилось к комическому эффекту, а было более многоцветным и для составителей сборников типа «Панчатантры», и для их первых читателей: дидактика и стилистическая украшенность повествования имели свой, явно не комический смысл.

Итак, в стилистически украшенном, развернутом повествовании, которое отличает многие рассказы «Панчатантры», присутствует несколько акцентов: комический, свойственный животной сказке, моралистический, характерный для аполога, философско-назидательный, неотъемлемый от животной новеллистической сказки. Их соединение кажется порою произвольным: ведь забавная история о клопе и вши вовсе не предполагает рассуждений о вкусе человеческой крови, а моралистические назидания не следуют из повествования, но включаются в него свободно — в разговоры животных между собой. Поэтому расска-

зы «Панчатантры» могут быть квалифицированы как басни — и в то же время объем их содержания значительно шире, чем в средневековых европейских баснях, хотя на первый план в «Панчатантре» и выступает сентенциозность: редкий рассказ обходится без каскада афоризмов.

Морализирующая традиция «Панчатантры» удерживается и в других книгах Востока — у персов, арабов, турок. Вот диалог мыши и блохи из «Тысячи и одной ночи» (ночь 151): «„Будь довольна тем достатком в жизни, который для тебя найдется, — это безопаснее. Я слышала, о блоха, как один поэт из увещателей говорил такие стихи:

Стезей одиноких и скромных я шел
И жизнь с чем придется свою проводил.

Я жил куском хлеба, водицы глотком,
Щепоткою соли, лохмотья носил.

И если Аллах облегчит мою жизнь —
Прекрасно, — а нет, рад тому я, что есть".

И, услыхав слова мыши, блоха ответила: „О сестрица, я выслушала твое наставление и подчиняюсь и повинуюсь тебе. У меня нет силы перечить тебе, пока не пройдет моя жизнь в осуществлении этого прекрасного намерения". И мышь отвечала: „Любить искренне — достаточно хорошее намерение"» [Книга Тысячи и одной ночи, 3, с. 45].

Морализация не проходит бесследно для повествования — рассказ не просто увеличивается в объеме, но меняются характеры, меняется смысл басни, а повествование может всецело подчиниться морально-религиозной сентенции и редуцироваться. Ситуация обрисовывается вкратце, в своих опорных точках, а текст наполняется рассуждениями и поучениями. Гусыня дружит с семейством павлинов, появились люди и схватили ее. Фольклорная сказка (или аполог) в таких случаях всегда «обыгрывает» ситуацию. По логике животной сказки, гусыня — это растяпа, попавшая в беду из-за неудачного подражания. По логике аполога, из этого следует назидание типа «не лезь к тем, кого ты недостоин». Повествование на этом может кончиться — либо будет продолжено ответной хитростью: или гусыня найдет выход, или ей помогут ее товарищи. В сказке «Тысячи и одной ночи» павлины, однако, не напрягают свой ум, чтобы помочь гусыне. Участие их ограничивается тем, что пава заявляет: «Я твердо знаю, что гусыня погибла лишь оттого, что перестала хвалить Аллаха. Я ведь говорила ей: „Боюсь за тебя, потому что ты бросила славословие, ибо все, что сотворено Аллахом, хвалит его, а кто пренебрежет славословием — будет наказан гибелью"» [Книга Тысячи и одной ночи, 3, с. 16]. А раз так, то нечего гусыню и спасать: Аллах знает, что делает, — и в повествовании ставится точка.

Религиозные сентенции, стало быть, по-своему формируют повествование, принципиально отличая литературную басню назидательных книг от народной сказки. И конечно, вместе с формой повествования решительно меняется его смысл. Вот типичная для животной сказки ситуация трикстера и простофили. Сокол поймал куропатку, но она выскользнула и укрылась в гнезде. Сокол объясняет, что схватил ее потому, что нашел для нее зерна в пустыне и хотел, чтобы она их поела. Не в меру доверчивая куропатка вылетела и вновь схвачена соколом. Здесь народная сказка могла бы закончиться. Но назидательный рассказ дает четкую оценку пороку, и повествование продолжается. Сокол должен быть наказан за то, что солгал, и куропатка заявляет: «Ты солгал мне. Да сделает Аллах мое мясо, которое ты съешь, убийственным ядом в твоем животе». Пожелание куропатки исполнилось: сокол съел ее — и тут же умер [Книга Тысячи и одной ночи, 3, с. 31].

Подобно народным сказкам, в восточных баснях мир животных предельно приближен к миру человеческому. Однако в современной народной сказке это сближение не лишено условности, и именно такая условность служит источником комического. Во многих же восточных баснях все границы между двумя мирами стерты, и поэтому ничего смешного в философской беседе мыши и блохи, читающих стихи, нет, как не была смешна для правоверного мусульманина мысль о том, что всякое творение славит Аллаха. Басня к тому же нередко так точно воспроизводит социальные отношения, что точность эта опять-таки не оставляет поводов для смеха. Животная сатира, как народная, так и литературная, извлекает комический эффект из резкого несоответствия поступков животных персонажей тем социальным отношениям, в которые они поставлены. В восточных же баснях ни визири-шакалы в «Калиле и Димне», ни антилопа и газель, выступающие в роли визирей в тюркской версии «Рассказов попугая» [Тути-наме, с. 214], смеха не вызывают. Да он, этот смех, в принципе и не нужен серьезной назидательной басне с религиозными сентенциями.

Назидательные басни далеко уходят от фольклора, хотя и сохраняют сюжетные связи с народными сказками. Они принадлежат литературе, особенно литературе «народной», так как входят в «народные книги», распространяющиеся на Востоке вплоть до наших дней. Был и еще один путь формирования литературного произведения из фольклорной животной сказки — создание повести на основе нескольких сюжетов. Обычно в такие повести развертывались новеллистические животные сказки. Объем их мог быть увеличен и за счет вставных новелл (или басен). Так, в «Книге попугая» есть сказка-новелла, в которой рассказывается о дружбе детей шакала и попугая. Чтобы показать детям, к чему может привести эта дружба нерав-

ных, старый попугай рассказывает историю о том, как подружились обезьяна и человек, как они играли в шахматы и поссорились, а затем обезьяна была поймана и убита. Дети, однако, не прислушались к этой поучительной истории. Вскоре кто-то сожрал шакалят, шакал подозревает попугаев и решает им отомстить. Притворившись раненым, он приводит охотников к дереву, и попугаи оказываются в сети. Они притворяются мертвыми, выброшены и улетают. Старый попугай схвачен и продан царю. Далее следует история старого попугая [Тути-наме, с. 91]. Это уже своего рода литературная повесть, собранная из сюжетов народных сказок. Такова же казахская «Сказка о голубях», восходящая к «Главе о вороне, голубе-вяхире, крысе, черепахе и газели» из «Калилы и Димны» [Пантусов].

В любом случае — становятся ли животные провозвестниками мудрости или попадают в разнообразные ситуации, требующие от них сообразительности и находчивости, — они теряют ту характерную для сказки двойственность, которая лежит в основе фольклорного животного эпоса: мир животных являет собою комический отблеск мира человеческого, и это смешно и поучительно одновременно. Обратная дорога в фольклор перед назидательными баснями восточной литературы не закрыта, но, пройдя этой дорогой, сюжет вновь становится фольклорным, освобождаясь от приросших к нему назиданий, а узелки сюжетных хитросплетений развязываются.

Сюжеты, восходящие к «Панчатантре», охотнее шли в восточный фольклор, тогда как фольклор европейский в большинстве случаев оставался к ним безучастен. Освобождаясь от философских заключений и моралистических выкладок, фольклорные сказки снова имели дело прежде всего с трикстерскими проделками. Так произошло, например, с сюжетом «Верблюда уговаривают предложить себя в жертву» (ТМ К962) [Панчатантра, I, 13 и 21], получившим широкую известность в Средней Азии и на Кавказе. Сказка «натурализовалась»: вместо леопарда и шакала появились более близкие родной среде животные: волк, медведь, лиса, кабан, а верблюда обманывают по-простому, то обещая оживить его весной, то предлагая ему хороший выкуп, если он даст согласие растерзать себя [Смирнова, № 38—45; Киргизы, 1944, с. 24; Каракалпаки, с. 59; Халилов, № 6, 16, 21; Максимов, Керашев, с. 322]. Подобная замена произошла и в русских переводах «Стефанита и Ихнилата», где появились волк и лисица [Стефанит и Ихнилат, с. 22, 56, 74], но в русский фольклор этот сюжет не вошел.

В то же время судьба «Панчатантры» в Европе (к ней восходят «Наставление жизни человеческой» Иоанна Капуанского, «Стефанит и Ихнилат», а позже — «Басни Бидпая») показывает, что путь сюжетов из литературы в фольклор был вовсе не так прост, как это может показаться. При всей популярности

«Стефанита и Ихнилата» на Руси (а известно более сорока его рукописей) книга эта осталась чуждой русской народно-поэтической традиции: фольклорные записи XVIII—XIX вв. не отразили сколько-нибудь заметного влияния этого сборника на русскую сказку. Задумываясь над причинами популярности «Стефанита и Ихнилата» у русского читателя, Я. С. Лурье видит их в том, что мир зверей басенной книги оказался более близким древнерусскому человеку, чем идеализированный мир назидательной литературы: «Как и в жизни, добродетель в баснях редко торжествовала над пороком; простота и смирение мало помогали слабому зверю, окруженному сильными» [Стефанит и Ихнилат, с. 165]. Но близость эта отнюдь не сроднила басни с русским фольклором. Объясняется это, видимо, тем, что «Стефанит и Ихнилат» содержал, во-первых, басни о зверях, мало знакомых древнерусскому человеку. Неясен был облик двух главных «героев», называемых попросту «зверями». Во-вторых, характеристики знакомых древнерусскому миру зверей, содержавшиеся в переводной книге, совсем не соответствовали фольклорным представлениям о них [Лихачева, с. 103—104]. В устном творчестве других народов Европы сюжеты из «Панчатантры» встречаются, но очень редко и в малом количестве вариантов.

Но если не в современном фольклоре, то в истории европейской литературы восточные басни оставили заметный след. Они не только стали частью литературного развития в средние века (а переводились они едва ли не на все европейские языки), но и пополнили сюжетный фонд европейской басни — вплоть до нового времени. Активизировалось это пополнение в средние века, и говорить о проникновении индийских сюжетов в собрания античных басен можно лишь предположительно, хотя античная басня и абсорбировала фольклорно-литературный материал всего древнего мира.

В развитии античной басни выделяются три этапа: доэллинистический, когда басня используется в литературе как случайная иллюстрация, эллинистический, когда она входит в сборники, и позднеантичный, когда басня становится самостоятельным литературным произведением (Федр, Бабрий, Авиан) [Перри, с. 29] [17]. Собственно об античной литературной басне можно говорить начиная с Эзопа. Эзоп — личность столь же мифическая, как и Гомер. Подобно героико-эпической традиции, традиция басенная была олицетворена в облике одного человека — на этот раз не вдохновенного слепца, а хромого горбуна, раба Эзопа, жившего будто бы в VI в. до н. э. Однако известные науке сборники Эзоповых басен гораздо моложе: они сложились уже в поздней античности, в русле демократической литературы. Поэтому смотреть на них как на сочинения, принадлежащие одному автору, нет никаких оснований. Это были

в полной мере «народные книги», состав которых менялся, а тексты подвергались самой разнообразной редактуре. Согласимся с М. Л. Гаспаровым: «Очевидно, что в сознании читающей публики „басни Эзопа" отличались от прочих литературных произведений: они не были неприкосновенным художественным памятником, но лишь сырым материалом, открытым для любой обработки; поэтому каждый составитель или переписчик сборника чувствовал себя в то же время и редактором и считал себя вправе изменять выражения своих образцов применительно к собственным потребностям и вкусам» [Гаспаров, с. 22].

«Народные книги» находились в русле фольклорной традиции, от которой не оторвались еще и басни Эзопа. Басни были собраны в книгу не для школьных риторических упражнений, а как совокупность текстов определенной категории. Это вполне отвечало эпохе эллинизма с ее страстью к коллекционированию разнообразного литературного материала: мифов, всякого рода высказываний и цитат. На этом фоне сборники басен Эзопа не выглядели исключением — как своеобразная антология. Исключительность их была в другом: право законности получал материал нелитературный, пришедший из народного творчества и рассчитанный не столько на школьников, риторов и философов, сколько на массового читателя.

Само обозначение вошедших в сборник рассказов — «Эзоповы басни» — условное. Они представляют материал необычайно разнообразный и в содержательном, и в жанровом, и в генетическом отношении. Крайняя пестрота эзоповского сборника объясняется тем, что в эпоху эллинизма синтезировались различные фольклорно-литературные волны. Поэтому в собрание Эзоповых басен вошло едва ли не все, что было известно «устной новеллистике» поздней античности: и древневосточная басня-тенцона о споре живота и ног о их полезности (AT 293) (Эзоп, № 130), и рассказ библейского происхождения об избрании царя деревьев (Эзоп, № 268), и знакомый египетской древности сюжет о мыши, освободившей льва из сетей (AT 75) (Эзоп, № 150). Присутствие этих сюжетов побуждало исследователей возводить вообще Эзопову традицию к древневавилонской басне. К тому же античные баснописцы, поднимая авторитет своих творений, охотно говорили о восточной древности обрабатываемых сюжетов («всегдашняя готовность греков считать свои древнейшие установления заимствованиями с Востока хорошо известна» [Гаспаров, с. 106]). Вслед за баснописцами поздней античности пошли современные филологи, высоко оценивающие восточное влияние на Эзопову басню [Шварцбаум, 1979, с. XIX].

Действительно, ближневосточный материал составил известную часть Эзопова собрания, так что Эзопа можно считать носителем, хранителем и передатчиком фольклорной традиции

позднеантичной поры. Но традиция получала литературное оформление, и фольклорные тексты преображались, украшаясь религиозными, моралистическими, политическими аппликациями, к ним добавлялись тексты вовсе не фольклорные — вплоть до рассказов естественнонаучного содержания, которые, строго говоря, вообще не принадлежат словесному творчеству (Эзоп, № 118 — с характерным информационным началом: «Бобр — это животное четвероногое, живет в прудах», звучащим, как фраза из учебника).

Жанровая пестрота эзоповского сборника была отмечена Б. Перри: «Эзопова басня, под какие бы определения она ни подводилась, может быть одновременно, с точки зрения ее содержания, волшебной сказкой (Märchen), этиологическим природным мифом, спором между двумя соперниками (Streitgedicht), мифом о богах, новеллой, анекдотом или шуткой...» [Перри, с. 20].

Оставляя в стороне всякого рода притчи, нравоучительные истории и анекдоты, заметим, что у Эзопа представлены все основные виды народного животного эпоса: классические сказки о трикстерах, апологи, новеллистические сказки, легенды. Народная их основа легко устанавливается и по содержанию, и по оформлению текстов. Здесь немало трикстерских сказок, построенных на одурачивании, — сказок, по сей день живущих в устной традиции. Среди них сказка о лисице, выбравшейся из колодца по спине козла (AT 31) (Эзоп, № 9). Есть у Эзопа несколько сюжетов об одураченном волке (AT 122) (Эзоп, № 97, 187). Козленок, пойманный волком, просит разрешения поиграть на дудке — так вызваны собаки. Осел просит волка вытащить колючку из копыта, прежде чем волк его съест, — волк остается без зубов и причитает: «Поделом мне! Отец вырастил меня мясником — не к лицу мне делаться лекарем!» Любопытно, что это причитание волка (с вариантами, конечно) сохранилось не только в новогреческих, но и в сказках других регионов Евразии [Хан, № 87 — как финал сказки с сюжетом AT 155: лиса, получившая в мешке собак вместо кур, жалеет, что взялась быть судьей, № 93 — волк, № 94 — вновь лиса; Хальтрих, № 110; Левис оф Менар, № 47 = Сказки финские, № 21; Эрбен, № 34 — кашубская сказка; Свод Т140). Очень красочно, например, оплакивает волк свою глупость в чеченской сказке: разве бык — его любимая женщина, чтобы с ним целоваться? разве он кузнец, чтобы отрывать подковы? разве он гулял на свадьбе, чтобы слушать пение осла? [Чудесные родники, с. 240] — или в ингушском варианте: разве он попал в кино или театр, чтобы позволять ослу петь? [Мальсагов, № 153]. Мотив этот был закреплен и в средневековой литературе: в армянских баснях волк слишком поздно вспоминает, что он мясник, а не трубач и не коновал [Орбели, 1956, № 17, 19] (см. также еврейскую

версию сюжета AT 122C [Шварцбаум, 1968, с. 360]). В эзоповском сборнике есть и другие трикстерские сказки — о неудачном подражании (AT 214: осел, подражая собачке, ласкается к хозяину) (Эзоп, № 91) [18], о состязании между зайцем и черепахой (AT 275A) (Эзоп, № 226).

Естественно, что центральное место в эзоповском сборнике занимают апологи. Многие из них прочно заняли место в басенной традиции от античности до нового времени включительно: «Лисица и виноград» (№ 15 — AT 59), «Лягушки, просящие царя» (№ 44 — AT 277), «Дуб и тростник» (№ 70—AT 298C *), «Муравей и жук» («Стрекоза и муравей» И. А. Крылова) (№ 112 — AT 280A), «Ворон и лисица» (№ 124 — AT 57), «Волк и цапля» (№ 156 — AT 76) и многие другие.

Достаточно в эзоповском сборнике и животных анекдотов. Ограничимся одним. Собака и осел находят на дороге письмо. Осел читает его — там все про сено, ячмень, солому. Собака спрашивает, нет ли там чего-нибудь про мясо и косточки. Если нет, то и читать это письмо не стоит (Эзоп, № 270).

Сказки, апологи, животные анекдоты, легенды — материал эзоповского сборника, повторяем, очень пестр, и потому Эзоповы басни дали многое для разных жанров последующего фольклорно-литературного развития: от животных сказок и латинских средневековых басен до новеллистических сборников и «физиологической саги». Но, конечно, главное в Эзоповом наследии — это басни, которые стали образцами для многих европейских баснописцев. Как бы ни были разнообразны Эзоповы тексты, они неизменно сопровождаются моралью, т. е. оформляются как чтение назидательное. Тем не менее моральные уроки в баснях Эзопа не могут быть исходным моментом ни для определения «идейного смысла» басен, ни тем более их структуры — по той причине, что они случайны и присоединены к басням произвольно. Перед безвестными составителями эзоповского сборника встала задача объединения разнородных рассказов в пусть не очень прочное, но хотя бы формальное целое. Роль объединяющего начала и выполнили моральные поучения, которыми были сопровождены почти все рассказы.

Поразительно, с каким упорством сопротивляются многие Эзоповы басни навязываемой им жесткой морали: многие сентенции не соответствуют повествованию, не исчерпывают его, а порою откровенно ему противоречат. Басни Эзопа полностью подчиняются общей закономерности несоответствия морали басенному повествованию. Вот несколько примеров.

«Ворон, не видя нигде добычи, заметил змею, которая грелась на солнце, налетел на нее и схватил; но змея увернулась и его ужалила; и сказал ворон, испуская дух: „Несчастный я! Такую нашел добычу, что сам от нее погибаю". Басню можно применить к человеку, который нашел клад и стал бояться за

свою жизнь» (№ 128). Комментариев не требуется: басня имеет куда более общий смысл, чем ее применение.

Еще один пример. «Голодный волк рыскал в поисках добычи. Подошел он к одной хижине и услышал, как плачет ребенок, а старуха ему грозит: „Перестань, не то выброшу тебя волку!“ Подумал волк, что она правду сказала, и стал ждать. Вечер наступил, а старуха все не исполняла обещанного; и ушел волк прочь с такими словами: „В этом доме люди говорят одно, а делают другое“. Эта басня относится к тем людям, у которых слово расходится с делом» (№ 158). Видимо, для того чтобы остаться порядочной, женщина должна была сдержать слово и бросить ребенка волку.

Количество подобных примеров легко умножить. Басня рассказывает о том, как доверчивый жаворонок склевал приманку и попал в силок, который птицелов назвал городом, а вывод следует совершенно неожиданный: «Басня показывает, что люди покидают дом и родину чаще всего тогда, когда у власти стоят дурные правители» (№ 193). Так оказалось, что придумать мораль для фольклорных сказок и апологов, превратив их тем самым в басни с однозначной моралью, — не самое легкое занятие, и не всегда составители эзоповского сборника с этим заданием справлялись.

Сюжеты Эзоповых басен легли не только в основу европейской басенной традиции и собственно животного эпоса (т. е. эпических поэм средневековья). Трудно переоценить их роль и в формировании фольклорной сказки о животных, особенно на Балканах и в Малой Азии. Некоторые «Эзоповы сюжеты» известны только здесь. При этом устная традиция «подправляет» их, освобождая рассказ от излишнего морализирования, а порою дает и более полные и «логичные» версии, чем Эзопова басня. Таков сюжет AT 279 * — о змее, душившей краба и убитой им. Мертвая змея выпрямилась — таким же прямым должен быть настоящий друг. В новогреческой сказке рак задушил змею не из моральных соображений, а в целях самообороны, и этот текст яснее Эзоповой басни, где недостает мотивировки [Эзоп, № 196; Мегас, № 6 и комментарий; Хуманиора, с. 195—208] [19]. Еще «яснее» ближневосточная версия, проникшая и на Кавказ: лиса перевозит змею через реку, змея хочет задушить лису, лиса убивает змею и растягивает ее на берегу — дружба должна быть такой же прямой [Бекташи, с. 113; Кустова, с. 91; Аварские, с. 127; ср.: Халилов, № 5; Атаев, № 1]. Близка ей сказка о козле, несущем змею через ручей, где речь чаще идет все же не о змее, а о скорпионе и нет сентенции о прямоте в дружбе (ср. AT 133 *).

Естественно, что в новоевропейской фольклорной традиции Эзоповы сюжеты приводятся в соответствие с собственным сюжетным фондом. В басне о растолстевшей лисице (Эзоп, № 24)

рассказывается, как лиса забирается в дупло и съедает оставленные пастухами хлеб и мясо, а объевшись, не может выбраться. Другая лиса сообщает первой, что ей придется сидеть до тех пор, пока она не станет такой, какой вошла в дупло. В новоевропейских сказках этот сюжет подключается к теме традиционного соперничества лисы и волка. Объедается уже не лиса, а волк, ставший жертвой коварства лисы (AT 41; BP II 108). То же происходит с сюжетом AT 31 (Эзоп, № 9): лиса выбирается из ямы (колодца), обманывая чаще всего не глупого козла, а все того же волка (впрочем, достаточно много вариантов и с козлом, особенно в Азии и Восточной Европе). Не всегда, однако, можно с уверенностью утверждать, является ли источником сюжета Эзопова басня, или же новоевропейская сказка и Эзопова басня восходят к общим фольклорным источникам. Одно несомненно: Эзопова басня не только обогащала сюжетный фонд европейских и ближневосточных сказок о животных, но и стимулировала их развитие.

С эзоповой басней связано становление и собственно литературной басни, которая, однако, не порывает с фольклорной традицией, хотя и сближается нередко с литературными явлениями, далеко отстоящими от принципов фольклорного изображения. Разная степень близости басни с народно-поэтической традицией обнаруживается в творчестве античных баснописцев Федра и Бабрия. Тщательно проанализировав язык и стиль, образы и мотивы их сочинений, М. Л. Гаспаров показал существенные расхождения между романизированным эллином Федром и эллинизированным римлянином Бабрием. У Федра моральные сентенции заметно потеснили повествовательную часть, тогда как у Бабрия мораль была ослаблена и преимущественное внимание отдано повествованию. Это непосредственным образом связывается с идейным содержанием их басен: «Федр поучает читателя, откликаясь на его интересы и нужды; Бабрий развлекает читателя, который хочет отвлечься от своих интересов и нужд» [Гаспаров, с. 138] [20]. Федр оказался более прогрессивным, а басни его связались с традициями уличной проповеди [Гаспаров, с. 183], тогда как Бабрий — более консервативным, поскольку он отвращается от зрелища человеческой суеты и «скрывает за традиционной народностью сюжетов и моралей аристократически высокомерное презрение к черни» [Гаспаров, с. 193]. Но вот ирония судьбы: именно басни консерватора Бабрия оказались более продуктивными для последующего литературного развития: «Федр оглядывается на пройденный путь, Бабрий намечает путь дальнейшего развития жанра» [Гаспаров, с. 228].

Противоположность между Бабрием и Федром отражает присущую басенному жанру диалектику повествования и морали: у одного баснописца выпячивается мораль, другой открывает

новые возможности в повествовании. Но при всем несходстве классиков античной басни между ними обнаруживается и много общего, обусловленного самой природой басенного жанра. Оба баснописца видят несовершенство мира, но борются со злом не столько с помощью моральных рецептов, сколько с помощью комического преодоления этого несовершенства. Мораль оказывается вообще ненадежной опорой, и у моралиста Федра М. Л. Гаспаров находит немало «развлекательных» басен, так что «к басням в собственном смысле присоединяются хрия, этиология, пародия, диатриба, ареталогия, зоологические диковинки, исторические анекдоты» [Гаспаров, с. 129]. Иначе говоря, басни Федра—столь же разнородное целое, несводимое к единому знаменателю (в том числе и в плане морализаторском), как и басни Эзопа. За всем этим стоит жанровая пестрота, присущая фольклорному животному эпосу. Что же касается Бабрия, то Гаспаров усматривает перерождение его басен в сказки [Гаспаров, с. 133], т. е. опять-таки, иначе говоря, басни Бабрия при всей их литературной рафинированности обнаруживают глубокое внутреннее родство с фольклорными животными сказками.

Дальнейшее развитие жанра показывает, что басня может оставаться достоянием демократической культуры, может уходить в высокую литературу, но в ней прочно удерживаются начала фольклорного животного эпоса. В новое время, впрочем, связующие нити между басней и фольклором могут оборваться — и басня тут же перестает восприниматься как басня: это уже произведение какого-то иного жанра. Когда голубки в басне Грекура поучают мотылька, что дружба, рожденная любовью, дороже самой любви, а придворный у Буассара объясняет скифскому царю, почему на памятнике тирану начертана хвалебная надпись [Классическая басня, с. 146, 150], это столь далеко уходит от басенной характерологии с ее комизмом, что произведения французских поэтов с трудом могут быть квалифицированы как басни. Однако для «узнаваемости» жанра временами нужно совсем немного — достаточно одного-двух признаков. Произведениям Грекура и Буассара в этом случае достаточно условного сюжета с аллегорическими персонажами, изрекающими социальные и моральные максимы, чтобы квалифицировать их все же как басни: басня ведь живет не только фольклорным наследием, но и приобретает собственные, литературой выработанные жанровые признаки.

Латинские басни выходят за пределы античности и включаются в средневековую культуру. Произведения Федра и Бабрия понемногу забываются и исчезают из литературного обихода. Но именно на их основе создаются сборники, которым суждено было положить начало европейской басне средневековья. Потеряв стихотворную форму, произведения Федра вошли в

собрание латинских прозаических басен «Ромул» (считавшихся баснями не Федра, а Эзопа), тогда как басни Бабрия тоже были изложены латинской прозой, принадлежащей некоему Авиану. Как и басни Эзопа, позднеантичные рассказы «Ромула» и Авиана жили в качестве «народных книг», не знавших устойчивого текста и постоянного объема, подвергаясь различным переработкам. Потеряв обретенное было индивидуальное авторское своеобразие, басня вновь становится «безличной» и сближается с фольклором. «В средние века классическая басня часто теряется в животном эпосе, снова входя в беспредельный и неохватный субстрат чисто повествовательного фольклора, из которого она — как басня — была сформирована, урезана и дисциплинирована интеллектуальной культурой древнего мира» [Перри, с. 37]. Это не «Эзопова басня» с ее пестротой: латинская басня более похожа на животную сказку — перед нами знакомые по сказкам сюжеты; «ни философская аллегория, ни политический памфлет, ни зоологическая диковинка, ни сказочная этиология, ни бытовой анекдот за единичными исключениями в число басен не попадают» [Гаспаров, с. 217].

Сближение со сказками и потеря «многоцветности» вовсе не обедняют басню: народный животный эпос достаточно разнообразен. Басня может устремляться — и это наиболее естественный для нее путь — к апологу (дидактическое начало возобладало в «Ромуле»: «комический элемент в баснях „Ромула“ совершенно исчезает» [Гаспаров, с. 217]), но она не забывает о связях с новеллистической животной сказкой и сказкой трикстерской, т. е. кроме назидательной выполняет функции развлекательную и комическую. Но назидательность — это, конечно, первое, что бросается в глаза при знакомстве со средневековой басней, особенно когда басня попадает в руки проповедников.

Позднеантичная басня ушла не только на средневековый Запад, но и на христианский Восток. Не говоря уже о византийской басне, помнящей Эзопа и Бабрия, следует назвать сирийские и армянские басенные сборники, продолжающие ту повествовательную традицию, которая активизируется в эпоху расцвета городов, т. е. в XII—XIV вв. Именно в это время появляются сборники басен Мхитара и Вардана. На их основе создается сборник «Лисья книга», получивший хождение на средневековом Востоке и сделавшийся известным многим народам. «Лисьей книге» «путем повторных переводов с армянского на арабский, с арабского на европейские языки суждено было играть немалую роль в развитии и оформлении средневековых европейских басенных сборников и басенного животного эпоса» [Орбели, 1956, с. 13].

Так с «Лисьей книгой», другими книгами, обнаруживающими знакомство с литературой персов, арабов, индусов (напри-

мер, «Дисциплина клерикалис» — «Наставление духовным лицам» Петра Альфонси, написанное на рубеже XI—XII вв., или «Басни о лисе» Берехии Ха-Накдана, еврейского писателя, жившего в Европе в XII—XIII в.), в европейскую басенную литературу входили восточные сюжеты, и вместе с ними европейская басня усваивала принципы не только строгого назидания, соединенного с комизмом, но и развернутого новеллистического повествования, не встречавшегося почти у Эзопа. И если Мария Французская или Александр Неккам опираются в основном на «Ромула», то последующая басенная традиция обогащается сюжетами, совершившими долгий путь из Индии в Европу. Басня владеет теперь всеми художественными принципами, которые сумел создать фольклорный животный эпос: и комического повествования, и морального поучения, и новеллистической занимательности (правда, новеллистические животные сказки входят не столько в басенные сборники, сколько в собрания занимательных рассказов, содержащих поучения, — например в «Римские деяния»).

В средневековых баснях часто видят произведения сугубо назидательные. Действительно, басня этого времени не упускает возможности извлечь моральный урок из любого случая: назидательность была одной из самых существенных черт средневековой литературы. Но басня при всем том верна своей основной установке: поучение в ней спаяно с насмешкой. Как мы только что упоминали, в «Ромуле» комическое оказалось приглушенным ради наставления. Средневековая басня часто его восстанавливает. И сделано это было за счет приспособления классических сюжетов к своему, средневековому быту. А ведь бытовая детализация была важным средством создания комического в трикстерской сказке, так что средневековая европейская басня идет проторенным путем.

Это мы видим уже у одного из первых мастеров средневековой полуфольклорной басни — странствующего поэта XIII в. Штрикера. Излагая, например, недавно нами цитированную басню о волке, ждавшем, пока женщина выбросит ему ребенка (AT 75*), Штрикер, следуя Авиановой традиции, говорит о раскаянии волка: нельзя верить женщинам [21]. Но в повествование у Штрикера входят детали, неизвестные античной басне. Волк ждет, пока ему выбросят ребенка, до рассвета, а на рассвете во двор приходит много крестьян с собаками, и на беднягу волка сыплются удары и укусы, так что он едва ноги унес [Шпивок, с. 35].

Средневековая басня насыщается не только деталями быта своей эпохи — традиционный комплекс басенных идей также получает специфическую окраску, налагаемую временем. Расцвет средневековой басни относится к «осени средневековья» — XIV—XV вв. Как и вся эта эпоха с ее культурой, басня закат-

ной поры средневековья глубоко противоречива. С одной стороны, она проникнута недоверием к действительности, ощущением конца, крушения. С другой стороны, басня стремится удержать пошатнувшиеся ценности, утвердить их в греховном мире. Это недоверие к установившемуся порядку вещей связывается с иронией, а утверждение моральных ценностей — с дидактикой. Так реализуется в басне позднего средневековья присущее жанру противоречивое единство комического и назидательного.

Вот Ульрих Бонер, автор сборника «Самоцвет» (ок. 1350), учит добродетели и осмотрительности — редко улыбаясь, серьезно размышляя. Традиционный эпимифий — завершающее басню назидание — превращается у Бонера в развернутое рассуждение о законах, правящих миром. Басня о собаке, бросившейся в воду за отражением мяса, сопровождается печальным размышлением о всесилии алчности, которой одержимы пастухи и монахи, сельские старосты и советники — короче, все люди [Шеффер, с. 141]. Рассказав басню о льве и мыши, освободившей его из сети, Бонер призывает сильных мира сего быть великодушными по отношению к слабым [Шпивок, с. 70]. И напротив, в басне о собаке и волке Бонер убеждает бедняков беречь свободу, которая выше всех благ мира [Шеффер, с. 138]. Как это нередко бывало в истории басни, комическое начало у Бонера затушевано. Оно пробивается в повествовании, но подавляется серьезностью заключительных рассуждений. Суховатая дидактика чужда басням Бонера: его рассуждения страстны, так как автор глубоко опечален несовершенством мира. Несовершенство это слишком грозно, и комическое оказывается недостаточно сильным оружием — на помощь приходит назидание.

Басня отлично приспособилась к средневековой культуре и хорошо ей соответствовала. Она исходила из представлений об устойчивости мира, и басенные уроки с легким комическим оттенком выявляли и классифицировали основные моральные установки, на которых держится мир. Эти свои качества басня удерживает на протяжении нескольких столетий, не меняясь существенно при переходе от средневековья к эпохе Возрождения. Вообще границы между этими двумя культурами условны. Литературный процесс, как известно, многослоен, и рядом с новым в течение долгого времени продолжает удерживаться старое. Когда литературные «верхи» русского XVIII столетия восторгались одами Ломоносова и трагедиями Сумарокова, в «низах» не знали классицизма и старые книжники по-прежнему вполне были удовлетворены Четьями-Минеями и Измарагдами.

Но дело не только в том, что в один из моментов литературного развития оказываются синхронными явления исторически разные. Интереснее другое: в то время как новая идеоло-

гия завоевывает старую жанровую систему и создает жанры новые, адекватные себе, остаются еще области, не тронутые новыми влияниями, где мирно живут старые принципы художественного мышления.

Такова басня. Пока в верхах разбиваются средневековые представления о человеке, нормы обыденного сознания остаются непоколебимыми. Высокие завоевания гуманизма не затрагивают прежнего, механистического представления о неизменной сущности человека, заданности его характера, который может быть сведен к несложному набору свойств и легко описан в иллюстрациях. Басня предлагала такие иллюстрации, и она легко шагнула из средневековья в Ренессанс. Идеология Возрождения противоречива, и отдельные ее уровни оставались средневековыми. Механистическое представление о человеческой психике как сумме свойств, которые подчиняются одному, главному, составляющему суть характера, сохраняется до XIX в., когда была открыта не только зависимость характера от обстоятельств (и, следовательно, его изменчивость), но и противоречивость внутреннего мира человека. Вместе с этим открытием обнаружилась ограниченность басенных принципов, и басня, «вечный» жанр мировой литературы, потеряла свое значение. Дальнейшие вспышки активности басенного жанра редки и связаны с временными возвращениями к старым, механистическим концепциям человеческого характера, на что были свои социально-исторические причины.

Не выходит за пределы средневекового мышления и одна из самых популярных книг своего времени — «Смех и дело» (1522) [22], написанная францисканским проповедником Иоганном Паули и выдержавшая много изданий [Паули]. Здесь картина порочного мира складывается из многих десятков небольших рассказов, каждый из которых иллюстрирует какое-то человеческое качество. Как это было и раньше, в книге Паули используются самые разные источники — от проповеди до анекдота. Есть среди них и басни. Ничего существенно нового в развитие басенного жанра Паули не вносит: те же восходящие к Эзопу сюжеты, тот же принцип введения бытовых деталей, та же манера открытого морализирования, которую демонстрировал и Бонер.

Паули еще не перешагнул пределов средневековья. Этого нельзя сказать о пламенном проповеднике гуманизма Мартине Лютере, вожде религиозной реформации. Его трактаты и памфлеты принадлежат новой эпохе, а немецкий перевод Библии — один из выдающихся памятников эпохи Возрождения. Но вот на другом «уровне» — бытовой морали — Лютер остается человеком старой культуры. Его «Эзоповы басни» (1530) не открывают, как и книга И. Паули, новых путей. Предостережения и назидания Лютера имеют в виду все тот же застывший,

неменяющийся мир, в котором царит зло и никто никому не хочет добра (басня «Пес и овца» [Шеффер, с. 156; Шпивок, с. 128; Классическая басня, с. 108]). Но при неизменности содержания форма средневековой басни подвижна — от сжатых, информативных историй, тут же порождающих сентенцию, до занимательных новелл, шванков — таков повествовательный диапазон басни. И если басни Лютера кратки, то у его последователей — проповедников Эразма Альберта и Буркарда Вальдиса басни разрастаются до небольших повестушек и жанровых картинок из немецкого быта, сопровождаемых не менее развернутыми поучениями. Басня такого рода «играет» уже не столько на условности персонажей, сколько на «узнавании» хорошо знакомого быта, проникающего во всем известные сюжеты.

Среди них не только вошедшие в традицию басни, но и широко распространенные трикстерские сказки. Призывая не доверять лжецам, Буркард Вальдис излагает сказку о том, как лиса предлагает волку ловить рыбу на хвост и тот остается без хвоста (AT 2) [Шпивок, 186]. Такие сюжеты вносят в литературную басню фольклорный комизм, связанный с бытовой детализацией. В басне о рыбной ловле волк отправляется к проруби в морозную рождественскую ночь, вспоминая о том славном дне, когда лиса поделилась с ним шматом сала, а пока волк терпеливо сидит с опущенным в воду хвостом, лиса навещает деревню, чтобы стащить гуся, но ей приходится спасаться от преследующих ее крестьян, бегущих, конечно же, прямехонько к проруби, — и волк отгрызает примерзший хвост. Мораль не подчиняет себе повествование и не деформирует его, а присоединяется к нему как совершенно самостоятельная часть, как размышление по поводу рассказанного.

К фольклорным источникам обращается и Эразм Альбер. Вот известный сюжет о войне птиц и четвероногих, в которой летучая мышь сумела сохранить нейтралитет (AT 222A). Он стал традиционным в европейских баснях, причем баснописцы были равнодушны к мотивировке войны. Эразм Альбер [Шеффер, с. 332] эту распрю мотивирует, и берет он эту мотивировку из фольклора. Здесь обыкновенно война начинается либо после ссоры воробья и мыши из-за неразделенного зерна (AT 222B), либо воробей и мышь повздорили на пиршестве. Вот эту вторую, достаточно редкую мотивировку, принадлежащую восточноевропейской редакции сюжета (как показал И. Левин), использовал Эразм Альбер. «Баснописец, живший на рубеже двух эпох, завершивший в сущности длинную цепь парафраз Ромулуса — Эзопа, отнесся к своему средневековому, латинскому книжному источнику по-новому, пытаясь оживить текст устным народным источником» [Левин, 1959, с. 135].

У всех баснописцев круга Лютера басня зачастую превра-

щается в занимательную новеллу, полную живых бытовых подробностей позднего средневековья (так, у Эразма Альбера воробей угощает мышь добрым рейнским вином). Кроме Буркарда Вальдиса и Эразма Альбера фольклорные источники охотно использовались Гансом Саксом, обработавшим, например, известную сказку о вражде кошек и собак (AT 200) [Сакс, с. 228].

Близко к басням, разрабатывавшим сюжеты животного эпоса, фольклорного и литературного, в назидательных целях, стоят проповеди и различные нравоучительные рассказы — exempla, входившие в популярные средневековые сборники, составленные Жаком де Витри и Этьеном Безансоном. Поучительная литература питается сюжетами не только античными, но и восточными. Так, арабскими источниками пользовался Петр Альфонси, оставивший сочинение «Наставление духовным лицам» (в другом переводе — «Учительная книга клирика», XII в.). Оно сделано по образцу арабской учительной литературы «адаба» и представляет сборник коротких новелл. Книга эта обошла многие страны средневековой Европы и была настоящей кладовой сюжетов. Влияние ее сказалось, в частности, на другой известной книге испанского средневековья — «Граф Луканор» Хуана Мануэля (XIV в.), не говоря уже об одной из самых знаменитых средневековых книг — «Римских деяниях».

Басню читают и не менее часто слышат в церкви. Иоганн Паули и Мартин Лютер не только собирали поучительные рассказы и излагали их по-своему, но и охотно использовали их в своих проповедях, обращенных к простому люду. Шванки и анекдоты, истории о чудесах и животные басни были удобным материалом для демонстрации норм христианской морали. Активно включались фольклорные сюжеты и в проповеди позднего средневековья, вплоть до проповеднической литературы барокко (Мозер-Рат; исследовательница насчитывает в проповедях около ста сюжетов животного эпоса).

Естественно, что в первую очередь в проповедническую литературу попадали сюжеты, легко поддававшиеся моралистическому истолкованию, т. е. не собственно трикстерские сказки, а новеллистические животные сказки и апологи с баснями. Так, в «Римские деяния» были включены известные сказки о том, как осел ласкался к хозяину, подобно собачке (AT 214), «Три совета птицы» (AT 150), а также популярнейшие новеллистические сказки о занозе, вытащенной из лапы льва (AT 156), и о благодарных зверях и неблагодарном человеке (AT 160). Лишь первая из них связана с традиционной для трикстерских сказок темой неудачного подражания, остальные — апологи и животные новеллы. Но и сказка об осле, ласкавшемся к хозяину, подчинена нравоучению: это рассказ «о том, что человек не должен предполагать того, чего не знает» [Полякова, № 36].

Роль басенных сборников и особенно проповедей в распространении фольклорных сюжетов, в том числе животного эпоса, — огромна. Питаясь фольклорными источниками, басни и проповеди разносили их по разным уголкам Европы, делали всеобщим достоянием и поддерживали их бытование в устной традиции. При всей верности басни фольклорным и средневековым традициям она не осталась в стороне от тех решительных культурных сдвигов, которые происходят в эпоху Возрождения. Средневековая басня основывалась на приспособлении традиционного повествовательного материала к своим моралистическим задачам. Гуманисты обращаются к античным первоисточникам, издавая их в оригинале или точно переводя на современные европейские языки. Так случилось и с баснями Эзопа. В конце XV в. Генрих Штейнгевель (бывший, кстати говоря, и оригинальным баснописцем) издал книгу басен Эзопа на немецком языке. Гуманистическое, актуальное значение этого предприятия доказывается тем, что эта книга вызвала большой интерес не только в Германии, но и за ее пределами: она была переведена на многие языки.

Штейнгевель не просто перевел Эзопа, но «дистанциировал» его, т. е. Эзоп воспринимается как моралист иной, давно ушедшей эпохи. На этом, собственно, завершается развитие средневековой басни. Отныне классические сюжеты делаются не предметом подражания, а культурным наследием. Басня связана уже не с переработкой произведений предшественников, а с новым прочтением классических сюжетов, понятным в контексте развития национальных литератур. Лафонтен и Крылов — не просто продолжатели Эзоповой, Ромуловой или Авиановой традиции, какими были средневековые баснописцы, а поэты, занимающие почетное место в истории французской и русской литературы, национальные баснописцы. И это уже своя, особая глава в истории европейской басни, принадлежащая литературе нового времени.

Краткий очерк истории басни убеждает, что при всей изменчивости басенных форм — от маленьких историй, предельно сжимающих сюжет, до обширных повестей, включающих стихотворные поучения, — басня, в общем, преследует назидательные цели, но с заметной коррекцией на иронию, рождаемую условностью повествования. Мораль может приобретать автономию и жить самостоятельно, но это не мешает повествованию, не укладывающемуся в рамки назидания. Двойственность жанровой природы свойственна басне на всем протяжении ее развития, вплоть до нового времени, когда басня приобретает новые эстетические качества. Эта двойственность подразумевает не извечную борьбу назидательного и повествовательного начал, а скорее их сотрудничество, за которым не забывается фольклорное прошлое основного фонда басенных сюжетов.

3. Животная сатира средних веков

Дорога к басне лежала от фольклорного аполога, и лишь иногда среди басенных сюжетов появлялись трикстерские сказки. Зато главную роль сыграли они в формировании другого вида литературного животного эпоса — средневековой сатиры, которой дают время от времени родовое название — «животный эпос».

Формы сатирического животного литературного эпоса появляются на Западе и Востоке в разное время, но достигают расцвета на одной и той же культурно-исторической ступени — в позднем средневековье. Формы эти довольно разнообразны — от небольших поэм и повестей до объемистых стихотворных сводов, «эпических поэм» — в самом деле «животного эпоса». Разнообразны и источники литературного животного эпоса. В основе его лежит литературная традиция, но в духе этой традиции оформляются фольклорные сюжеты [23]. Что же касается «социального положения» памятников литературного животного эпоса, оно достаточно демократично: животная сатира создавалась людьми школы и церкви, средними и низшими ее слоями.

Собственно, только в демократической среде и мог сложиться литературный животный эпос. Необходимая предпосылка его возникновения — патриархальное единство человека с природой, обусловленное натурально-хозяйственным образом жизни. Это сознание непосредственных связей человека с природой выражается и в искусстве: «Человек сплошь и рядом изображался неотчлененным от природы: образы людей-зверей, людей-растений, например, деревьев с головами людей, антропоморфных гор, головоногих и многоруких существ настойчиво повторяются на протяжении древности и средневековья» [Гуревич, 1972, с. 48]. Но средневековое сознание далеко ушло от первобытности. Социум уже не мыслится исключительно в естественных категориях, не укладывается в их рамки. Это открывает поле для эстетической игры с природными образами, в том числе и образами животных. Смысл этой эстетической игры — маскарадное обличье социальных отношений, вызывающее смех.

В произведениях сатирического эпоса животный мир становится кривым зеркалом реального мира. Под масками животных легко угадывались люди. Мир сатирического животного эпоса жесток и груб, в нем идет война не на жизнь, а на смерть, и отношения здесь не человеческие, а скорее звериные. Но как басня сознавала несовершенство мира и умела над ним посмеяться, так и сатирический животный эпос представлял людские отношения достойными осмеяния и далек от пессимизма. Такова животная сатира разных стран, к которой относятся произведения, не обнаруживающие взаимных влияний: за-

падноевропейский «Роман о Лисе», византийское «Превосходное повествование про Осла, Волка и Лису», древнерусские «Повесть о Ерше Ершовиче» и «Повесть о Куре и Лисице», корейская «Повесть о Зайце».

Сатирический животный эпос складывается на стыке двух повествовательных традиций — собственно литературной и фольклорной, причем сложение его происходит постепенно, так что обыкновенно произведение животной сатиры знает несколько редакций. Так, «Роман о Лисе» восходит к двум латинским поэмам — «Бегство узника» (X—XI вв.) и «Изенгрим» (XII в.). Постепенно он разрастается, впитывая в себя фольклорные источники и басни, восходящие еще к греко-римской традиции. В «Бегстве узника» и «Изенгриме» центральным эпизодом, организующим композицию произведений, является сюжет AT 50 — о том, как лис посоветовал больному льву содрать шкуру с волка, чтобы вылечиться. Он сохранился и во всех редакциях «Романа о Лисе», но упростился и утратил доминирующее положение [Колмачевский, гл. 3; Росс]: рядом с ним выстраиваются все новые и новые проказы лиса —из трикстерских сказок, а композиционным центром оказывается суд над лисом. Византийское «Житие досточтимого Осла» увеличивается примерно в полтора раза и превращается в «Превосходное повествование». Заметно вырастает объем и русской «Повести о Куре и Лисице». Корейская «Повесть о Зайце» намного превосходит по объему свою предшественницу — сказку про зайца и черепаху из «Исторических записей трех государств» Ким Бусика, написанных в 1145 г., где нет никакой социальной иерархии и черепаха хочет помочь заболевшей дочери дракона [Корейские предания] [24].

Герои сатирического животного эпоса не выглядят достаточно определенными в их социальном положении. Так, Ерш — или «боярский сынчишко» из рода «детишек боярских мелких бояр», или вообще непонятно кто. Столь же неясен и социальный облик Лиса Ренара: то он напоминает дерзкого и наглого рыцаря, то ловкого горожанина, то пройдоху без четкой социальной характеристики. Главное в том, что Ерш — плут и ябедник, вызывавший некоторую симпатию, как и Лис Ренар. Можно согласиться с В. П. Адриановой-Перетц: «Ловкий Ерш, заманивающий осетра в невод, смело отвечающий судьям, отводящий всех свидетелей, был расценен не только как достойный порицания „вор, обманщик и ябедник", но он понравился именно своей смелостью, как в то же приблизительно время привлек сочувствие читателей Фрол Скобеев, обманом похитивший дочь стольника» [Адрианова-Перетц, с. 130—131].

О том, с какими социальными кругами связаны персонажи сатирического животного эпоса, существует большая литература. Но в том, что Ренар не идентифицируется с рыцарем или

странствующим монахом, а Ерш — с боярским сынком, есть глубокий художественный смысл: герои животной сатиры вездесущи, так что «все приведенные черты служат верным отражением средневековой жизни, все слагается в назидательную сатиру нравов» [Колмачевский, с. 309]. И это придает героям животной сатиры универсальность. Поэтому, если мы хотим понять «Повесть о Ерше Ершовиче», нет нужды углубляться в тонкости русского судопроизводства или детально разбираться в том, кто захватывал земли в XVII в. и какие это были земли — дворцовые или боярские. Слов нет, реальные исторические факты имеют важное значение для возникновения сатирической повести. Но рождалась она не как намеренное отражение реальной ситуации, сложившейся в северо-восточном углу Московского края. Факты действительности составили лишь материал для создания нового типа литературного героя, формировавшегося в ту пору. Это был герой, не оглядывавшийся на традиции, человек преддверия нового времени, полагающийся только на себя, на свою сметку и лукавство. «Кто взял, тот и удал» — вот принцип этого человека, убежденного, что иначе на этой земле не проживешь. Того же склада и Ренар — предшественник тех ловкачей, плутов и авантюристов, которые выходят в главные герои литературы эпохи Возрождения. Уходит в прошлое средневековье с его феодальной иерархией и сословными принципами оценки человека — наступает новое время:

Ныне могучими в мире слывут
Лишь те господа, к кому деньги плывут.
Деньги любые грехи покроют,
Деньги любую вам дверь откроют.
Плати, не скупись! И тебе будет дан
Любой и титул, и чин, и сан [Рейнеке-лис, с. 257].

Отсюда двойственное отношение животной сатиры к своему герою. Герой этот аморален и беспринципен, он заслуживает наказания. Поэтому в тех списках повести, где Ерша наказывают — выгоняют из Ростовского озера или повелевают повесить на солнце, — никакого сожаления к нему нет. С другой стороны, он до того ловок, что вызывает невольное восхищение. Та же двойственность и в отношении к Ренару: обманул другого — хорошо, не сумел обмануть — уноси ноги. Собственно, двойственность эта — не изобретение средневековой сатиры — она наблюдается уже по отношению к архаическому трикстеру животной сказки с его причудливым чередованием удач и неудач. Неоднозначная оценка пройдохи из животной литературной сатиры — фольклорного происхождения. Но она заиграла новыми оттенками, обусловленными кризисом средневековья.

Но герой — не единственная категория, привлекающая внимание в сатирическом животном эпосе. Не менее интересен от-

крывающийся в нем мир. В общем, он не очень привлекателен. Гегель, говоря о «Рейнеке-лисе», дал средневековью очень суровую оценку: «Содержанием этой поэмы служит эпоха беспорядков и беззакония, низости, слабости, подлости, насилия и наглости, эпоха религиозного неверия и лишь кажущегося господства справедливости в мирских делах, так что повсюду одерживает победу хитрость, расчет и своекорыстие... Хотя могущественные вассалы и обнаруживают некоторое почтение к королю, однако, в сущности говоря, каждый поступает как его душе угодно — грабит, убивает, притесняет слабых, обманывает короля, умеет снискать расположение королевы, так что королевство в целом еле-еле держится» [Гегель, с. 100].

Столь категорические оценки целой эпохи, как у Гегеля, на основании сатиры — неосторожны. Сатира — кривое зеркало, и краски здесь сильно сгущены. Да, этот мир далеко не сентиментален, здесь каждый норовит съесть соседа. Но как бы ни складывались обстоятельства, хитрые и ловкие сумеют добиться победы — как добивается ее фольклорный трикстер. Высшая ценность животной сатиры в том, что мир воспринимается в ней трезво-иронически. Его страшная, давящая сила преодолевается смехом и иронией. Смешны люди, принявшие обличье рыб, смешон суд, не имеющий никакого толку (приговор над Ершом часто не приводится в исполнение, Ренар ускользает от наказания), смешон и Ерш, который будто чего-то уже добился, а на самом деле не добился ничего. Это тот мир наизнанку, который открывался в западноевропейском карнавале [25].

Смех в средневековой животной сатире значил очень много. Он был показателем того, что приближается новое время, складывается новое мироощущение, допускающее насмешки над государственными и религиозными установлениями. И только в позднем средневековье, с ростом городской культуры и усложнением духовной жизни, смех из фольклора пробивается в литературу. И значение «Повести о Ерше Ершовиче» не только и не столько в том, что она отразила растущее закабаление крестьян и вывела в герои проходимца и плута, но в том, что осмеян и признан неполноценным сам этот мир с его холопством и плутами-проходимцами. Об этом говорит и история памятника: повесть постепенно освобождается от перенасыщенности реалиями, освобождается от излишней точности социальных оценок и устремляется в стихию чистого юмора, в самодовлеющий комизм. Так оценивается миропорядок в целом. Весь средневековый мир — от королевской власти до монастыря — осмеян и в ренаровском эпосе, самом большом по объему, ставшем своеобразной «сатирической энциклопедией» животного эпоса.

Смех в животном сатирическом эпосе всепроникающ, и ничто не может от него укрыться. Комичны сюжеты произведе-

ний — шутовские хороводы. Здесь судят Ерша и Мышь, препираются Заяц и Черепаха, а Волк, Лиса и Осел отправляются в совместное плавание. Изображаемый в животном эпосе мир крайне условен. Не литературе принадлежит открытие этой условности: она давным-давно рождена народной сказкой. И все же литературная сатира средневековья открытие делает: она доводит условность животного мира до гротеска. Животные не только действуют как люди, но людская жизнь животных натуралистична до неправдоподобия: точные приметы официальных систем, людских установлений встречаются в животной сатире на каждом шагу. В «Повести о Куре и Лисице» Кур, раскаявшись в грешной жизни, мечтает удалиться от мира и проводить дни в посте и молитве, чтобы «женских лиц не точию где их видети, но чтоб и гласа их не слышати» [Адрианова-Перетц, с. 202]. Лиса упрекает Кура: «Ненавистник ты рода человеческого, закона преступник, бога ты не боишься» [Адрианова-Перетц, с. 198]. Ослу в византийской повести грозят отрубить руку:

Смотри, вот здесь закон гласит, что должно делать с вором.
Мы по статье седьмой вполне законно поступаем:
Тебе выкалываем глаз и руку отрубаем.
А по двенадцатой статье ты должен быть повешен,
И это все претерпишь ты, затем что очень грешен.
[Византийская литература, с. 409].

В этом животном мире все на равных человеческих правах. Посланцы духа, доставляющие на суд бабочек-однодневок, большими веерами загоняют их в кожаный мешок. И вот эмоциональная реакция однодневок: «В такую минуту у всякого душа не на месте и кровь застывает в жилах» [Лим Чже, с. 184]. Все здесь живут густо и плотно, и о каждом все известно, все тут — как на ладони, открыто для обозрения. Повествование полно подробностями и перечислениями, все время обнаруживаются эпические ретардации. По наущению Рейнеке медведь Браун сует лапу в расщелину дерева (AT 38) (Рейнеке-лис, I, 8) и оказывается в ловушке. Завидевший его плотник бежит в кабак за подмогой, и крестьяне толпой мчатся бить медведя. Но это не толпа в полном смысле слова, потому что в ней различимо каждое лицо, каждый назван по имени и что-нибудь о нем сказано: Ютта — кухарка священника, славящаяся в округе доброй кашей, Шлоппе кривоног, Дудольф носат, Кюкельрейн — толстяк, дробящий камни кулаком, сын госпожи Виллигтраут и неизвестно какого отца (по слухам — черного Зандера). Собирается суд над Ершом — и снова все названы: «Судиям имена: бегуна ярославская, сельдь переславская, щука езера ростовского, старой мох на главе, боярa сиги, дворяна елцы, дети боярские пескиши, омиль россыл-

щик, окунь доводщик, карась пристав» [Адрианова-Перетц, с. 153].

Любопытно, что самую близкую аналогию рыбьему суду мы находим в корейской повести о зайце. И здесь подробнейшим образом перечислен состав должностных лиц подводного царства, перед судом которых предстает заяц: «Потом все дружно направились во дворец и расселись так: на самом почетном месте восседал глава высшего совета, он же глава медицинского приказа и приказа по охране кумирен — большая черепаха. Рядом — его заместитель и одновременно ответственный за обучение войска — кит. За ним — другой заместитель большой черепахи — крокодил. Следом за ним — глава палаты чинов — карп. А рядом сйдели: глава палаты финансов — треска, глава палаты церемоний — камбала, глава военной палаты — морской окунь, глава уголовной палаты — пузанок, из строительной палаты — тунец, глава столичного приказа — кефаль, глава приказа личных сочинений короля и в то же время глава приказа, ведающего книгами во дворце, и еще одновременно глава канцелярии — карась, его заместители — осьминог и косорот» [Чхун Хян, с. 315—316].

Рыбам вообще «повезло» в средневековой сатире: даже в тех случаях, когда они не выводятся в роли действующих лиц, а представляются с гастрономической точки зрения, рыбы всегда любовно перечисляются и описываются. В «Бегстве узника» выдра приносит волку улов:

... окуней различного рода,
Камбалы плоской и гибких угрей, толстолобиков жирных,
Мелких речных пескарей, каракатиц черных и раков,
Краснобородок, стерлядок, сельдей, осетров и форелей,
Был здесь и вкусный лосось, питомец рейнских затонов,
Не было также нехватки ни в рыбных богатствах Рабада,
Ни в многочисленных рыбах, живущих в глубинах Мозеллы;
Корюшек стая была, населяющих горные речки,
Тех, что своим плавником чешую любую пронзают.
[Латинская литература, с. 121].

Здесь названы лишь имена. Когда же герои получают портретную характеристику или хотя бы прозвище, комический эффект усиливается. Мало того, что безмолвные рыбы судятся — они еще осыпают одна другую площадной бранью (так, единственное «приличное» ругательство, которое Ерш обращает к сельди, показывающей против него, — «тонкохвостая сука») [Адрианова-Перетц, с. 154]. Рыбы сравниваются и с другими, мало подходящими для сравнения животными: Ерш, например, — с бешеной собакой: «Сам собою мал, а щетины у нево стоят, что болшия рогатины, и нас теми щетинами съвоими под бока подкалывает и прокалывает нам ребра, и суетца по рекам

и по озерам, как бешеная собака путь потеряла» [Адрианова-Перетц, с. 148].

Всепроникающий комизм повествования в сатирическом животном эпосе воплощается не только в сюжете и в характеристиках персонажей и среды их обитания — он создается и лексическими средствами: игрой несообразностями и алогизмами, срамословием, обыгрыванием звуковых совпадений. Вот как развертывается в повести о Ерше описание состава суда: «И садится рак, печатной дьяк, на ременчатой стул, и садится щука калуга, семга печерска, селдь переяславска, и садится в судках секретарь осетр, головой тресет: „Сукин сын, бражник ерш, вековой ябедник...“» [Адрианова-Перетц, с. 157]. Здесь та же комическая игра созвучиями, которая стала самоцелью в концовке «Повести о Ерше Ершовиче»: «Шол Перша, заложил вершу, пришол Богдан, да ерша ему бог дал, пришол Иван, ерша поимал, пришол Устин, да ерша упустил» [Адрианова-Перетц, с. 160] — и так далее, на несколько десятков стихов с игрой именами [26].

Многое в природе комизма, в принципах характеристики животных персонажей, обитающих в человеческом мире, роднит сатирический эпос с народными сказками. И это естественно: ведь сюжеты сказок о животных легли в основу литературного эпоса и «принесли» с собою определенные художественные принципы. Более всего фольклорных сюжетов в «Романе о Лисе», где Эзоповы басни соединяются с сюжетами собственно сказок, до сих пор имеющих хождение среди европейских народов, и сюжетами восточных апологов. Несомненна связь со сказкой византийского «Превосходного повествования про Осла, Волка и Лису», где Осел лягает глупого Волка, доверившегося его копыту. Это известнейший сюжет о злоключениях волка (AT 122), включающий десятки мотивов, в том числе и просьбу осла (коня) заглянуть ему в копыто (достать занозу, снять подкову и т. п.). Но в «Превосходном повествовании» он выступает как развязка другого, тоже известного, но уже басенного сюжета о наказании хищниками осла, утащившего клочок травы (TM U11.1.1). Войдя в басенную традицию Византии (Эзоп, № 427), он много раз обрабатывался баснописцами средних веков и нового времени [Гуго Тримбергский: Шпивок, с. 53; Эразм Альбер: Шеффер, с. 311; Паули, № 350; Бебель, II, № 26; Бернат, № 189; еврейская версия: Шварцбаум, 1968, с. 353—354; Лафонтен, VII, 1; Княжнин: Русская басня, № 163; Крылов, II, 4]. Контаминация AT 122 и TM U11.1.1 в византийской сатирической поэме также может считаться фольклорной: мы находим ее в современном греческом фольклоре, причем некоторые варианты представляют ту же достаточно редкую версию, что и византийская поэма: волк, лиса и осел пускаются в плавание [Хан, № 92; Мегас, № 3]. Очевидно

фольклорное происхождение «Повести о Куре и Лисице» (AT 61A). Корейская «Повесть о Зайце» построена на первой сказке из 4-й книги «Панчатантры» (AT 91) [27].

На фольклорной основе вырастает и «Повесть о Ерше Ершовиче». Однако вряд ли можно считать ее переработкой народной сказки: фольклор столь сложных сюжетов с социальными аллегориями не знает [28]. Как мы уже говорили, сказки о Ерше обнаруживают зависимость от повести, а не наоборот. Связь «Повести о Ерше Ершовиче» с фольклором не сюжетно-тематическая, а более глубинная: повесть вырастает из фольклорной речевой стихии. В ней использован раешный стих, традиции которого уходят в искусство скоморохов и глубже — в недра народной речевой культуры. В. П. Адрианова-Перетц и Д. С. Лихачев отмечают: «Склонность к складной рифмованной форме не была признаком лишь профессионального языка скоморохов: она представляла свойство народного языка в целом... Игра собственными именами, к которым подбирались рифмующиеся или созвучные слова, широко практиковалась издавна поговорками. Отсюда она переходила в сатирические повестушки, которые иногда целиком строились на этом приеме» [Демократическая поэзия, с. 10—11]. Эта игра имела глубокий смысл: в раешном стихе соединялось несоединимое, возникали совершенно бессмысленные словосочетания (та самая словесная белиберда, о которой мы уже говорили, имея в виду народные сказки о Ерше) — и за словесным абсурдом открывался абсурд житейский [Лихачев, Панченко, с. 27, 64]. Но здесь обнаруживается уже комизм нового качества, не характерный для фольклорных животных сказок, которым, как говорилось, чужда социальная сатира: неразумным, достойным осмеяния оказывается социальный строй, гротескно преображенный в царстве животных.

При всех сюжетных совпадениях сатирический животный эпос — не фольклорное, а литературное явление. Фольклорный материал не только коренным образом переработан и связан с гротеском нового типа, но и значительно переосмыслен. В литературном животном эпосе пародируются расхожие литературные стилистические формулы, штампы официальной речи. Такого типа пародирования народная сказка не знает [29].

Любимый объект литературного травестирования — судебный процесс. Суд над Ренаром, суд над Ослом, утащившим у хозяина кусочек салата, осуждение Зайца на смерть, суд над Мышью, суд над виноградной лозой [30], построение «Повести о Ерше Ершовиче» как травестированного «судного дела» — всегда судебное словопрение охотно пародируется.

Если суд — любимейшая ситуация сатирического животного эпоса, то монашеское облачение — любимый костюм хитреца. Под монаха рядится лис-исповедник в «Повести о Куре и Ли-

се», в монастырь поступает волк Изенгрим в поэме Ниварда Гентского «Изенгрим», предшествовавший «Роману о Лисе», овчар обманут волком, остриженным под монаха, в стихотворном рассказе, приписываемом поэту XI в. Марбоду Реннскому [Латинская литература, с. 225]. Это позволяет осмеивать штампы церковной речи. Рейнеке хочет сожрать зайца Лампе, предлагая ему познание Христовых законов:

К делу давай приступим без лени!
Сперва опустимся на колени
И пропоем для начала «Gredo» [Рейнеке-лис, 15].

Спорящие кур и лисица постоянно ссылаются на авторитет св. писания. Попутно пародируются агиографические формулы. В. П. Адрианова-Перетц указывает на близость просьбы кура: «не отжени класу незрелова, не пролей крови неповинныя напрасно» — к мольбе Глеба из «Жития Бориса и Глеба»: «не пожнете класа несозрела, еще ли прольяти кровь мою хощете» [Адрианова-Перетц, с. 172].

Стилистика сатирического животного эпоса вообще опирается на пародирование. О вражде волка и лиса, о ничтожных рыбах, о простофиле осле рассказывается либо латинскими гекзаметрами, либо официальным языком судебных отчетов, либо со всеми стилистическими украшениями, которых требовал литературный этикет. Вот как пародируется высокий литературный стиль в корейской «Повести о Зайце». Повесть пестрит ссылками на древние философские и исторические сочинения. Заяц, узнав о том, что его разыскивают, обращается к Черепахе (приводим лишь небольшой отрывок): «Как Будда стремился проповедовать, так ты меня ищешь... Как Лю Бэй стремился к встрече в персиковом саду, так меня ты ищешь. Как Су Дун-по хотел проплыть на лодке по реке под Красной Стеной, так меня ты ищешь...» [Чхун Хян, с. 297].

Комизм вызывается в животном литературном эпосе не только пародией, но и тем, что рядом с травестированным высоким стилем, все время контрастируя с ним, идут целые пласты стиля грубоватого, разговорного. После высокопарной речи, обращенной к Черепахе, тот же Заяц в ответ на предложение потолковать о творящихся на свете чудесах заявляет: «Расскажи я о людских делах, ты так удивишься, что тотчас сделаешь лужу, и, такая плоская и круглая, поплывешь по ней, как на лодке» [Чхун Хян, с. 300]. В. П. Адрианова-Перетц отмечает подобное явление в русской литературе: «Оригинал повести о куре и лисице уже при самом своем создании оформился, так сказать, в двух планах: все то, что раскрывало основной замысел автора — насмешку над представителями официального благочестия, — изложено в старой литературной манере, с неизбежной цитацией авторитетных источников, с сохранением

старого книжного языка; все бытовые детали повести передаются живой разговорной речью, с характерными для XVII в. элементами устно-поэтического языка» [Адрианова-Перетц, с. 173]. Столкновение этих двух планов — один из главных сатирических приемов в повести. Понятно, что это прием чисто литературный, совершенно незнакомый фольклору. Его необходимое условие — владение книжной культурой, резонирующий литературный фон, потому что только узнавание стилистической разнородности, различение литературной (и внелитературной) принадлежности отдельных фраз и фрагментов повествования — только это узнавание и вызывает смех.

Русская «Повесть о Ерше Ершовиче» и западноевропейские романы о Ренаре — Рейнеке, византийское «Превосходное повествование про Осла, Волка и Лису» и корейская «Повесть о Зайце» — порождения поздней средневековой культуры. Возникнув на фольклорной почве, пародируя литературными средствами официальные нормы и официальный язык, помогая смехом преодолеть суровую действительность, эти произведения были манифестом нового, демократического сознания. Выполнив свою функцию, они ушли туда, откуда вышли, — в устное народное творчество, в сказку, снова растворившись в фольклорной стихии.

4. Мир физиологической саги

Фольклорный животный эпос состоит из двух больших отделов — сказочной и несказочной, достоверной прозы. То же деление можно приложить и к произведениям литературного животного эпоса. В реальность басни или «Повести о Ерше Ершовиче» никто не верил. Но были такие произведения литературного животного эпоса, которые вызывали доверие: то, что современному читателю кажется баснословным, читателю давних времен представлялось истиной, было для него реальным знанием.

Достоверный животный эпос, лишь отчасти являющийся предметом литературы (именно потому, что имеет отношение к реальному знанию), подобно другим формам животного эпоса, имеет фольклорные корни. Но не сказкам и не апологам обязан он — мифы, легенды и предания ложатся в основу его произведений. И, как это всегда случается, фольклорный материал, попадая в литературу, переосмысливается и подчиняется новым закономерностям, проникаясь новым идейным содержанием. Но, как и все прочие формы животного эпоса, достоверный животный эпос адресуется самым широким читательским кругам, т. е. и эта форма животного эпоса в основе своей демократична.

Ученая, но включающая и много баснословных сведений традиция сочинений о животных закладывается в поздней античности. Создаются энциклопедические компилятивные труды, как бы подводящие итоги всему сделанному, открытому и сказанному античностью. Рассчитаны эти труды на широкую массу любознательных читателей. «История для таких читателей сводилась к рассказам о занимательных эпизодах прошлого, география — к описанию диковинок дальних стран, философия — к афоризмам о нормах житейского поведения да к анекдотам о знаменитых мудрецах» [Памятники античной литературы, с. 5].

Установка на занимательность не была единственной целью античных естественнонаучных сочинений II—V вв. На историческом либо естественнонаучном материале ставились серьезные философские и моральные проблемы. Сочинения эти должны были учить человека, как надо жить по-настоящему. Не один лишь научно-исторический интерес движет Плутархом в его «Сравнительных жизнеописаниях». Не об одной лишь занимательности думает Диоген Лаэртский, коллекционируя высказывания древних философов и сведения о них. И в природе античные авторы видят не только собрание диковинок. Ведь природа — это часть космоса, и она подчиняется тем же законам, которые правят миром. Поэтому античные писатели не только сообщают об интересных, с их точки зрения, фактах — они ищут аналогии этим фактам в жизни людей. Так жизнь природы оказывается весьма поучительной, «набором дидактических пособий для наглядного обучения» [Аверинцев, с. 163].

Жизнь животных стала предметом сочинения «О природе животных», принадлежащего Клавдию Элиану, жившему на рубеже II—III вв. Труд Элиана суммирует естественнонаучные изыскания античности, в которых достоверные сведения соединялись с фантастическими, и в то же время открывает новые возможности, далеко выходящие за пределы зоологии. Элиана тревожат проблемы не столько зоологические, сколько моралистические, и рассказы о животных служат иллюстративным материалом к стоико-киническим истинам. Животные при этом добродетельнее и выше человека: они ведь ближе к природе. Тем самым Элиан призывает к естественному образу жизни — только он один может возвратить человеку утраченное совершенство.

В дидактических целях Элиан проводит параллели между людьми и животными, и сравнение их поведения всегда оказывается для человека невыгодным. Рассказ начинается обычно утверждением о том, что животные обладают некой добродетелью или качеством, которое нельзя считать исключительной принадлежностью людей: «Есть рыбы, способные к добропорядочной жизни» (I, 13); «Кобылицы — нежные матери и очень

привязаны к своим жеребятам» (VI, 48); «Животные умеют добром платить за добро» (VIII, 22) [Элиан, с. 532—537]. Иначе, с точки зрения Элиана, и быть не может: поскольку природа являет собою отблеск божественного совершенства, то и животные ею не обделены. И Элиан рассуждает: «Если животные обладают разумом, способностью рассуждать диалектически и делать выбор, предпочитая одно другому, их наставником, конечно, является всесильная природа» (VI, 59); «Животным даровано великое благо — боги не презирают их и не пренебрегают ими: ведь если животные и лишены речи, то разумом и мудростью они все же обладают» (XI, 31).

Сам рассказ должен подтвердить справедливость начального тезиса. Животные демонстрируют свои высокие моральные качества, помогая человеку, особенно когда тот попадает в беду. Люди, о которых идет речь, принадлежат разным странам, эпохам и сословиям: вдова из Тарента Гераклеида, некий всадник Леней, раб римского сенатора Андрокл, некий колофонский купец, один афинянин, один охотник, индус — укротитель слонов, персидский царь Дарий, разбитый Александром Македонским при Иссе, и т. п.

Завершается рассказ риторическим упреком, адресованным не герою повествования, а всему человеческому роду: «О исполненные пороков люди, у вас вечно трапезы, вечно звон посуды и хождение в гости; а в опасностях вы предаете ближнего и только кричите о дружбе!» (III, 46); «О благородные и достойные уважения законы, которыми бесстыдно пренебрегают порочные люди!» (I, 13).

Моралистическое сопровождение рассказа о животных естественно ведет к мысли о том, что книга «О природе животных» и в содержательном, и в формальном отношении связана с баснями. На это должны указывать и моралистические концовки. С. В. Полякова считает, что «анималистическая тематика по аналогии с басней соблазняет к обнаженной морали» [Элиан, 1963, с. 133—134]. Говоря о том, что собственно естественнонаучных задач Элиан перед собой не ставит, исследовательница замечает: «Элиан ищет только интересные примеры из жизни животных, которые можно было бы с моральной точки зрения сопоставить с примерами из людской жизни. Это сближает сборник „О природе животных“ с басней, где главную роль играют моралистические тенденции и уподобление животного человеку» [Элиан, 1963, с. 129].

Близость эта, однако, чисто внешняя. Прежде всего повествование в басне строится на откровенной условности как ее героев, так и сюжетов. Случаи, о которых рассказывает Элиан, напротив, воспринимаются как реальные. Строго говоря, рассказы Элиана — не художественные произведения в современном смысле этого слова, так как автор их намеренно отвергает лю-

бой вымысел. И если Элиан говорит, что у слона два сердца и что есть на свете люди с песьими головами, он в это верит.

Таким образом, античные басни и рассказы Элиана строятся на совершенно разном материале. У них и разное содержание. Мораль, с которой имеет дело басня, — практический житейский смысл, окрашенный к тому же в комические тона (так что басня, по выражению М. М. Бахтина, относится к области «серьезно-смехового»). Рассказы Элиана лишены всякого комического оттенка и имеют философское звучание. Их мораль много сложнее и зависит от таких философских истин, которых басня не знает. Басенные сюжеты восходят к фольклорным сказкам и апологам, и за ними не стоят непосредственные жизненные наблюдения. Энциклопедическая устремленность поздних античных авторов, в том числе и Элиана, заставляет их обращаться к самым разнообразным источникам. В отличие от басен, здесь много естественнонаучных наблюдений. Используется не только греко-римский, но и накопленный ближневосточной литературой (литературой в широком смысле слова) опыт. Но как раз к басням Элиан почти не обращается: это ведь небылицы. В «Пестрых рассказах» Элиан берет басенный сюжет Эзопа, но и он преподнесен как свидетельство особой проницательности животного: свинья визжит, когда ее трогают, потому что угадывает грозящую ей опасность — ведь у нее нет ничего, кроме мяса (TM J1733) (Эзоп, № 85). Однако тут же следует мораль, свойственная не естественнонаучному рассказу, а басне: так же страшатся и тираны за свою жизнь [Элиан, 1963, X, 5]. Из повествовательной традиции прошлого Элиана привлекают лишь рассказы о дальних странах и их животном мире — рассказы, которые полны этнографической фантастики. Впрочем, и этот материал используется Элианом весьма умеренно.

Многие рассказы Элиана ведут не к басням, не к стоящим за ними апологам, а к другим фольклорным жанрам — преданиям и бытовым рассказам о животных. Мы уже упоминали знаменитую сказку о льве Андрокла (AT 156) [Элиан, 1963, VII, 48], сюжет которой может оформляться и как бывальщина, и как животная новеллистическая сказка. В изложении Элиана это предание, за которым стоит реальное происшествие. Впечатление достоверности происшедшего создается с помощью реалий и авторских ремарок. Андрокл бежал, «совершив, точно не могу сказать какой, проступок». Он попадает в Ливию и держится в стороне от городов — «их местоположение он, говорят, определял по звездам». Слова «оказывается», «как говорят», «конечно» не только указывают на реальность случившегося с Андроклом, но и на устное происхождение этой истории, из которой, как это и бывает при устной передаче, выпали отдельные детали («не могу точно сказать»). Когда же история Андрокла

становится достоянием фольклорной традиции, детали, привязывающие рассказ к определенным лицам и более или менее определенному времени, вообще выпадают.

Но не новеллистические рассказы занимают главное место у Элиана, а истории, построенные на выделении основных признаков животных, определяющих их природу, «характер». И в этом Элиан и в самом деле открывал новые пути в повествовательной традиции о животных. Некоторые его рассказы ушли в фольклор. Но еще существеннее связь сочинения «О природе животных» с литературой: предложенному моралистическому толкованию свойств животных суждено было большое будущее. Менялись времена, менялись моральные нормы, но сам принцип такого истолкования оказался живучим. В средние века мы встречаемся с ним в многочисленных физиологах и бестиариях — той повествовательной традиции, которая получила в русском литературоведении название «физиологической саги».

Физиолог стал классической книгой о животных эпохи средневековья. Первоначально он состоял из 49 рассказов, толкующих о «собствах и страстях животных». Возник физиолог в античной еще Александрии во II—III вв. и был переведен впоследствии на латинский и языки христианских народов Ближнего Востока (сирийский, эфиопский, армянский). Почти через тысячелетие появились переводы физиолога на европейские языки. По определению Ф. Лаухерта, «физиолог есть популярно-теологическое произведение, которое в аллегорически-символической форме излагало важные места христианского вероучения и, описывая действительные и мнимые свойства животных, предлагало образцы и поучительные примеры как для подражания, так и для назидания» [Лаухерт—Мочульский, 52].

В отличие от Элиана и ранних энциклопедических сочинений средневековья (Исидора Севильского, например), физиологическая сага толкует не о всем знакомых животных, а преимущественно о диковинных зверях и существах, живущих в экзотических странах. Многие из них рождены не природой, а фольклорно-литературной традицией. «Источники физиологической саги следует искать у античных писателей, в памятниках египетской старины, в библейских представлениях, в отзвуках талмудических преданий и т. п.» [Карнеев, с. 159]. Рядом с нильскими крокодилами оказываются одиссеевы сирены и «инокентавры», феникс и единорог. В физиологе-естествословнике можно прочесть, что у ехидны облик человеческий до пупа, а далее — крокодилий хвост. Поэтому размножаться ехиднам нелегко [Александров, с. 17].

Отличительные особенности физиологической саги не только в том, что она предпочитает зверей диковинных, — изменились, по сравнению с Элианом, повествовательные принципы. Элиан

искал для примеров интересные случаи из жизни животных. В физиологах же речь идет не о происшествиях, а о нормальных явлениях естественной жизни, о том, что свойственно природе. Роль удивительного выпадает на долю не случая, а явления: удивительны сами персонажи мирового зверинца, а не то, что с ними случилось. Поэтому рассказы физиологов лишены обыкновенно фабулы — они описательны, но не событийны. Инокентавр как чудо природы нуждается не в занимательном повествовании, а в «физиологическом очерке».

Материал, включенный в физиологическую сагу, был занимательным чтением, хотя он, конечно, воспринимался как достоверный. Такая достоверность подтверждается, между прочим, обилием практических рекомендаций, как поймать того или иного зверя. Но поскольку звери физиологической саги необычны, то столь же необычны и способы их поимки. Так, для того чтобы изловить единорога, предлагается следующее средство. Нужно подыскать девицу. Единорог тут же припадает к ее груди и начинает ее сосать. Так он легко делается добычей: девица уводит его во дворец [Карнеев, гл. 22].

Физиологическая сага гораздо теснее связана с древней этнографической фантастикой, чем сочинения позднеантичных философов: в ней коллекционируются невиданные и редкие звери, камни и деревья, а в знакомых зверях отыскиваются незнакомые черты. Кроме привычных для европейца ежа и лисицы, коршуна и куропатки появляются малоизвестные средневековому читателю пантера и тигр, а то и совсем диковинные птицы и звери невиданных стран: арабский онагр, египетский ихневмон, индийский слон, эфиопский страус. Благодаря такому набору животных физиологическая сага мало соотносится с европейской фольклорной традицией и не находит практически соответствия в сказках. Лишь, может быть, рассказ о лисице, притворяющейся мертвой и ловящей птиц, садящихся ее поклевать [Мочульский, с. 98; Александров, с. 27—28], известен европейской сказке (AT 56A). Зато легко обнаруживаются соответствия физиологических рассказов с повествовательной традицией поздней античности.

С позднеантичной литературой физиологическую сагу сближает символическое толкование животного мира. За животными скрывается вселенский смысл, природа незримыми нитями связана с человеческой жизнью. Но если все сущее в природе полно глубокого тайного смысла, то природа оказывается для человека великой учительницей, духовной наставницей. Надо только этот смысл открыть. Его открывал и Элиан. Однако наблюдения античного автора не имели всеобщего значения: это частные занятия частного человека. Моралистическая трактовка средневековых авторов обращена к каждому христианину, так как связана с истолкованием истин вероучения и предосте-

регает верующих от козней лукавого. Д. С. Лихачев замечает: «Вся вселенная, с точки зрения средневекового мировоззрения, представляет собою грандиозное „училище благочестия", в котором каждое живое существо является носителем какого-либо скрытого назидательного смысла. Животные символизировали собою человеческие страсти, ереси, вечные истины... Вот почему в средние века получают чрезвычайное развитие зоологические сказания различных „физиологов" (сборников „естественнонаучных" рассказов), звериный орнамент, животные сюжеты архитектурных „прилепов" и т. д.» [Лихачев, 1970, с. 85]. Поэтому «естественнонаучную» литературу средневековья, которой принадлежат физиологи, можно считать таковой с большой долей условности. Любой физиологический рассказ помимо буквального имеет еще несколько смыслов: аллегорический, назидательный, мистический, т. е. толкуется как миф, а не как природоведческая информация.

Физиологический рассказ распадается на две части: информацию о чудном звере и поучение. Это поучение ничуть не напоминает басенную мораль, поскольку присоединяется к рассказу чисто внешне и представляет одну из христианских истин. Говоря о «Шестодневе» Василия Великого, где многие рассказы близки физиологической саге, С. С. Аверинцев отмечает: «Мораль откровенно предпочитается конкретному образу: если льстецы — это сразу и полипы, и змеи, и волки, это означает, что каждый образ сам по себе может быть заменен на другой и лишен всякой необходимости» [Аверинцев, с. 169]. Порою связь физиологической информации о звере с последующим нравоучением оказывается не только произвольной, но и совершенно неожиданной для самого автора сочинения, так что он смущается и вынужден оправдываться: «Говорят, что филин любит более ночь, чем день. И наш Господь Иисус Христос возлюбил нас, пребывших во тьме и живущих во тьме смертней... Но мне скажут: филин (сам по себе) нечистый в законе, как же может быть сравниваем с Христом? Я укажу на слова Апостола, который сказал: „тот, кто не знал греха, взял грех на себя и смирился"» [Мочульский, с. 89].

Но это скорее исключение. В целом же моралистические истолкования физиологических рассказов, при всей их произвольности и неожиданности, дают достаточный простор благочестивым размышлениям, внося в физиологическую сагу с ее стабильным повествовательным материалом свободный, «лирический» элемент. Так, о крокодиле сообщается, что это животное нечистое. Он плачет, когда пожирает человека. Злейший враг крокодила — енидра (гидра). Обмазавшись калом, она влезает к нему в пасть и выедает крокодилу внутренности. Борьба гидры с крокодилом символизирует борьбу бога с дьяволом [Александров, с. 42]. Символом двоедушия оказывается мраво-

лев — полулев, полумуравей, обреченный на гибель, так как не может есть ни постного, ни скоромного: это противоречит природе либо льва, либо муравья [Александров, с. 32; Мочульский, с. 102]. А двумя путями ходить невозможно, и нельзя служить одновременно богу и мамоне.

О ките физиолог сообщает следующее. Кит велик, как остров. Моряки высаживаются на нем и, готовя пищу, разводят костер. Кит, возбужденный огнем, опускается в глубину и тянет корабль в пучину. Когда кит голоден, он открывает пасть и издает приятный запах. Привлеченные этим маленькие рыбки заплывают к нему в глотку. И этот рассказ сопровождается символическим толкованием. Моряки — это неверующие, не знающие о дьявольских кознях люди. Они полагаются на дьявола и увлекаемы за это в ад. Маленькие же рыбки — это маловерные, разрушаемые дьявольскими соблазнами люди [Мочульский, с. 100; Александров, с. 29 — с иным несколько истолкованием, направленным против блудниц, источающих мед из уст, но низводящих в ад]. Любое животное может оказаться носителем тайного смысла, за любым камнем или растением открывается бездна, и это наполняло средневекового читателя пиететом и ужасом.

Судьба физиологической саги оттеняет общие тенденции средневекового литературного развития: религиозно-назидательное начало уходит в тень, уступая место светскому. Это светское начало реализовалось в развернутом повествовании, где животные связывались не только с вечными сущностями, но и с реальной жизнью, представляли самоценный интерес — как диковинки природы. Об этом свидетельствует превращение позднеантичного физиолога в средневековый бестиарий, в котором скупое прозаическое повествование заменяется стихотворным рассказом (Филипп Танский, Гийом ле Клерк). «К нравоучениям физиолога бестиарии прибавляют трогательные истории собаки, обнаружившей убийцу своего хозяина, обманувшейся тигрицы, принявшей свое отражение в зеркале за похищенного тигренка, горлицы, неутешно оплакивающей своего супруга» [Муратова, с. 22]. Так бестиарий приобретал повествовательную занимательность.

Бестиарии становятся более занимательным чтением не только потому, что в них появляются трогательные истории, но главным образом за счет включения новых рассказов, где звери один чудеснее другого (если в физиологах было 49 глав, то в бестиарии их обыкновенно больше ста). Это, например, бонакон — рогатый зверь с густой шерстью, обитающий в Азии. Поймать его невозможно, потому что преследуемый бонакон выпускает содержимое своего желудка с такой силой, что воспламеняет позади себя кусты и деревья. Это мантикора — фантастическое существо с телом льва, хвостом скорпиона и голо-

вой человека, питающееся человеческим мясом [Муратова, с. 122, 125].

Наконец, в XIII в. появляется бестиарий нового типа, принадлежащий не только «естественнонаучной», традиции, но и куртуазной литературе, — бестиарий любви Ришара де Фурниваля [Маккулох, гл. 3]. Это значит, что многосмысленность физиологической саги становится чистой условностью, поскольку за характеристиками животных вставали любовные отношения (хотя и не лишенные мистицизма: любовь земная неотделима от мистической любви к мадонне). И тогда образ единорога лишается «горнего» смысла (история единорога — это история Христа) и «единорог превращается в неизменного спутника и верного слугу прекрасной дамы, в один из самых романтических образов позднесредневековой светской символики» [Муратова, с. 83]. Так заканчивается развитие физиологической саги, если не считать того, что жизнь ее продолжалась в народном искусстве — лубках, гравюрах.

Физиологическая сага возникала на основе «животной мифологии» и сама ее формировала. Рядом с физиологами и бестиариями идут другие подобные сочинения, взаимодействуя между собою и совокупно формируя эту мифологию. Это шестодневы, восходящие к толкованиям Василия Кесарийского на раздел Ветхого завета о шести днях творения, в которых «занимательные рассказы о животных, то достоверные, то фантастические, должны служить поощряющими примерами добродетелей и отпугивающими примерами пороков» [Аверинцев, с. 168]. Баснословные сведения о животном мире содержались в Палее и Луцидарии, не уступавших в популярности физиологам. Будучи первоначально схоластически-богословским диалогом об устройстве мира, Луцидарий превратился постепенно в своеобразную энциклопедию. Эту эволюцию популярного средневекового памятника Н. С. Тихонравов характеризует следующим образом: «Мало-помалу богословская сторона памятника сокращалась и в форму диалога уложились общие сведения о мире, людях, животных, странах и вообще о том, на что требовала ответа любознательность грамотного человека. Народное предание и народные книги подали ей руку помощи, и из отрывочных известий средневековых повестей, гадательных книг, бестиариев и космографий сложился Луцидарий» [Тихонравов, с. 37].

Важную роль в создании животной мифологии сыграл не только литературный текст — физиологи и особенно бестиарии были богато иллюстрированы. Не известные натуре бонакон и мантикора, ял и левкрота оставались диковинками, но многие звери физиологов и бестиариев становились не менее реальными для европейского сознания, чем еж и заяц. Это и вещая птица харадрия, отвращающаяся от того, кому суждено уме-

реть, но поглощающая болезнь у того, кто выздоровеет, а затем сжигающая эту хворь в солнечном тепле, это и пестрый и красивый зверь пандир (пантера), который обычно молчит, но, встав от сна, издает глас, от которого исходит ароматное благоухание, саламандра, птицы феникс, алконост и сирин, страшный василиск — чудовищный гибрид петуха и змеи. Встреча с василиском смертельна для человека. В печально известном сочинении «Молот ведьм» страшная сила василиска получает, по законам физиологической саги, «естественнонаучное» объяснение: «Причина тому, что василиск своим взглядом убивает человека, заключается в том, что взгляд и воображение возбуждают в нем ядовитые вещества, которые из его глаз передаются окружающему воздуху, а оттуда проникают через вдыхание в человека. От этого он околдовывается и умирает» [Шпренгер, Институрис, с. 104]. Представления о таких зверях и птицах уходят в давние времена (рассказ о фениксе встречается уже у Геродота), а происхождение некоторых животных — следствие курьезов. Так, алконост — это гальциона, «морская птица», и появление ее в русских физиологах (точнее, в русской естественнонаучной литературе, т. к. в физиологи она не попала) — плод древней орфографической ошибки: «алкѵонъ есть»— «алконостъ» [Пыпин, 1902, с. 242]. Алконоста русский читатель знал по Шестодневу Василия Великого: алкион обитает на морских берегах, кладет яйца на песке, насиживает их зимой, и на это время устанавливается тихая погода. «Шестоднев Василия Великого поясняет это сказание в том смысле, что если господь печется о ничтожной птице, то насколько более заботится он о человеке, сотворенном по образу и подобию божию» [Карнеев, с. 389]. Но физиологические звери стали частью средневекового сознания, с ними связывались многие представления и о нашем, и о потустороннем мире (алконост — райская птица, феникс — символ воскресения Христова, а василиск символизирует антихриста).

Средневековая животная мифология, частью которой является физиологическая сага, представляет собою вещь более сложную, нежели совокупность образов литературного происхождения. Задаваясь вопросом о том, что знал древнерусский читатель о животных, О. П. Лихачева отвечает на него следующим образом: «Эти сведения он черпал из реальной жизни, из фольклора и в значительной степени из книг, при этом книжные сведения (вернее, закрепленные в памятниках письменности литературные образы), по-видимому, преобладали в его сознании» [Лихачева, с. 101] [31]. Но дело, видимо, не в особой, повышенной «книжности» древнерусского читателя. Книжные сведения о зверях соответствовали средневековому мировосприятию, не оторвавшемуся от архаического, мифологического в своей основе сознания.

Свидетельства средневековой животной мифологии легко обнаруживаются в памятниках искусства: архитектуре, скульптуре, прикладном искусстве, литературе. Львы, сирины и прочие фантастические звери и птицы прочно входили в сознание человека, так как жили не только в фольклоре, но смотрели на него (если говорить о Руси) с крестьянских изб, с подзоров речных судов, с оконных наличников, украшали глиняную посуду. Средневековый человек обитал не только в естественной, но и в «искусственной» природной среде. Ф. И. Буслаев связывает романский стиль с тем, что мы называем средневековой животной мифологией. Полагая, что стиль этот соответствует «грубым нравам эпохи и младенчеству художественной техники», Буслаев характеризует его следующим образом: «Человек был одержим темными силами природы, находился у них в плену. Для пущего ужаса самые чудовища изображались в непрестанной борьбе: они терзают друг друга и пожирают. Этот стиль, самыми очертаниями выражавший наглядно полную зависимость человека от тяжелых уз внешней природы, обозначился даже в письменности, которая в заставках и заглавных буквах изображала человеческие фигуры, перевитые как бы цепями, сделанными из змеиных хвостов и звериных хоботов. Иногда человеческие фигуры, в самых напряженных позах, отчаянно дерутся с чудовищами, запуская им меч в гортань или изнемогая в этой сверхъестественной борьбе» [Буслаев, с. 458]. Романский стиль уступает место готике, которая выражает «высвобождение человеческой личности из-под гнета природы». Ф. И. Буслаев справедливо обратил внимание на власть архаических представлений о животных над человеком в романском искусстве, но едва ли справедливо поставил ей пределы готикой: власть эта не ушла вместе с романской эпохой — в искусстве XII—XIII вв. звериные мотивы не менее популярны, чем на заре средневековья, и звери в искусстве этого времени не менее «мифологичны», чем прежде. Лев в «Романе о Лисе» глуповат и доверчив. Лев в скульптуре того же времени предстает грозным апокалиптическим зверем, челюсти которого подобны пасти ада, и такой лев терзает грешников, выступая, следовательно, в роли служителя князя тьмы.

Достаточно примеров средневековой животной мифологии — за пределами физиологической саги — содержит и литература. В начале «Божественной комедии» повествуется о том, как Данте, заблудившись в сказочном лесу, встречает пантеру (рысь), льва и волчицу. С одной стороны, это привычные для средневекового сознания морально-религиозные аллегории. С другой стороны, не вызывает сомнения их эмоциональное наполнение: чувственно-конкретная персонификация абстрактных понятий не могла не вызывать ощущение страха и ужаса. Солидаризуемся с И. Н. Голенищевым-Кутузовым: «Три зверя,

преградившие путь Данте в начале поэмы, обычно толкуются как сладострастие, обман, но также как олигархия (пантера), как гордость, насилие или тирания (лев), как стяжательство или мирская власть римской церкви (волчица); однако в душе не посвященного в историю Италии читателя сразу же, еще без осознания многомыслия образов, рождается страх, смущение и растерянность перед некими враждебными силами» [Голенищев-Кутузов, с. 251]. Как видно, И. Н. Голенищев-Кутузов не исключает эту силу эмоционального воздействия на современного читателя. Что же говорить тогда о читателе средневековом?

Более сложное чувство вызывает диковинный зверь из «Сказания о зачатии Москвы и Крутицкой епископии»: его появление кодифицирует княжеские намерения, придавая им особую убедительность. Великий князь Даниил Иванович поехал искать место, где ему создать град престольный княжению своему. С ним был грек Василий, мудрый и ведающий, чему вперед быть. И въехали они в остров темный и непроходимый, а в нем болото великое и топкое. И посреди этого болота увидел великий князь Даниил Иванович зверя превеликого и пречудного, троеглавого, пестрого и красного. И вопросил он Василия грека: что есть видение сего пречудного зверя? И сказал ему Василий грек: «Великий княже! На сем месте созиждется град превеликий и распространится царство треугольное, и в нем умножатся различных орд люди, и это преобразует зверь сей троеглавый; различные же на нем цвета — то есть: от всех стран учнут в нем жить люди» [Повести о начале Москвы, с. 245—246]. Здесь, посреди болота, и заложил князь Даниил Москву. И дело не только в том, что знамение при основании города — традиционный прием древнерусской литературы (и вообще древней литературы). Явление пречудного зверя — факт средневековой животной мифологии, иначе бы «прообраз» лишился убедительности.

Физиологическая сага, стало быть, связана не только с фольклором и литературой, а с особой сферой средневекового сознания — «животной мифологией». За многими сюжетами физиологов и бестиариев угадываются мифы и предания. Но фольклоризм физиологической саги не сводится к воспроизведению этих сюжетов: перед нами «фольклорное», мифологическое сознание, где за животными открывается множество представлений, в том числе и олицетворенные духовные сущности. И когда эта сфера сознания начинает размываться и разрушаться (а происходило это, видимо, на протяжении всего средневековья), вместе с нею разрушаются и основания физиологической саги. Выход для нее в культуру нового времени был закрыт: за чудесными зверями, камнями и растениями была увидена лишь наивная христианская символика, а естественнона-

учное содержание физиологической саги не удовлетворяло требованиям становящегося естествознания.

Физиологическая сага привела нас не к фольклору, т. е. не к искусству, а к мифологическому сознанию. И тут отчетливо выявилась специфика искусства, его жизненное назначение. Животные в физиологических сочинениях полны тайны и ужаса, они реальны и одновременно воплощают надличные, мистические силы. В сказке как произведении искусства природный хаос преодолен, для ужаса не осталось места, поскольку стихийные силы природы побеждены смехом, улыбкой. В апологе и басне тоже ничего не осталось от реальной зависимости человека от животного мира: в поведении животных усмотрены моральные принципы человеческого общества — реальность преодолена. Пусть такое преодоление иллюзорно, но оно помогало человеку жить. И животному эпосу в этой духовной победе принадлежит почетное место.

ПРИМЕЧАНИЯ

Глава 1

[1] «Образ зверя, воссозданный в рисунке, в объемном скульптурном изображении или же самим человеком, переодетым зверем и играющим зверя, дает своим реальным сходством с изображенным объектом уверенность в существующей между ними связи. Тем самым искусство становится для первобытного человека орудием магического воздействия на зверя; изображение зверя и магическое воздействие на него становятся для первобытного охотника одной из существенных сторон всего процесса охоты» [Гущин, с. 85]. Выводы А. С. Гущина частично разделяет А. П. Окладников, связывающий палеолитические изображения с магией умерщвления и воспроизводства животных [Окладников, с. 65—72]. По С. Н. Замятнину, изображения животных — это составная часть игровых тренировочных действий, связанных с подготовкой к коллективной облавной охоте. «То, что древнейшая изобразительная деятельность связана именно с хозяйственной деятельностью, самым ярким образом подтверждается тем обстоятельством, что подавляющее большинство дошедших до нас изображений представляет собой изображения хозяйственно используемых животных, животных, имевших наибольшее значение в повседневной хозяйственной деятельности палеолитического человека» [Замятнин, с. 52]. Еще категоричнее заявляет об этом А. Ф. Анисимов: «Образы животных, заполнившие стены позднепалеолитических пещер, должны были изображать возможную добычу охотников. Совершавшиеся в тайниках пещер обряды имели в виду превратить магическим путем эту возможную добычу в реальность, в желаемое» [Анисимов, 1967, с. 26]. Анализируя наскальные изображения Кобыстана (Азербайджан), А. А. Формозов делает акцент не на самих изображениях, а именно на обрядовой стороне, с ними связанной: «Первые изображения созданы несомненно еще охотниками. По палеолитической традиции они выбирали не открытые камни, а пещеры. Перед охотой совершались магические обряды, в частности ритуальные танцы, как совершались они и во французских пещерах Трех братьев, Монтеспан, Тейят» [Формозов, с. 59]. Стремление установить прямую связь между художественным творчеством и «грубой, кочевой жизнью охотника» можно найти и в более ранних работах (см., например, [Гроссе, с. 288—289]).

[2] В конце этой статьи об охотничьей пантомиме как источнике животного эпоса говорится более настойчиво: «В дальнейшем своем развитии это синкретическое словесно-музыкальное произведение, имеющее функцию религиозно-магического обряда, дало ряд различных фольклорных жанров; где возобладал чисто-повествовательный элемент, там явилась „сказка“, причем память о ее магически-религиозной роли в прошлом не была забыта, как не забыта и связь ее с охотой. Недаром же у всех почти народов мира существует „животный эпос“, всегда носящий очень примитивные черты» [Зеленин, с. 239—240].

[3] Восходящая еще к С. Рейнаку теория магического значения памятников первобытного искусства подверглась в последние десятилетия критике французских ученых (А. Леруа-Гуран). В палеолитических композициях они усматривают отражение не магических церемоний, а мифологических представлений. А. П. Окладников настаивает на связи этих изображений с магическими обрядами, но связи опосредованной, так как «загадочные монстры палеолитических рисунков представляют собой... не просто замаскированных реальных людей, а мифические существа смешанной породы» [Окладников, с. 82].

[4] Здесь же А. Д. Столяр отмечает, что «ни в одной культуре творчество не отразило разные отрасли общественного хозяйства строго пропорционально их потребительскому значению. Более того, в определенных условиях даже основные занятия населения почти не оставили в изобразительном искусстве прямых следов (так, изобразительные памятники игнорируют собирательство верхнего палеолита и последующего времени, а также — в очень значительной степени — скотоводство скифов Причерноморья и ранних кочевников Алтая; они же изображают рыбу в верхнем палеолите, когда человек впервые знакомился с этим новым продуктом питания, но почти совсем забывают о ней в культуре лесного неолита, преимущественно „рыбной" по самому базису, и т. п.)» [Столяр, с. 62].

[5] Указывая, как и А. Д. Столяр, на то, что собирательство совершенно не отразилось в первобытном искусстве, А. А. Формозов подтверждает мысль о неадекватности искусства и жизненной практики следующими примерами: «В пантеоне классического морского народа — финикийцев — не было морских божеств. Зато для Финикии очень обычны изображения быков. Импрессионисты, голодные, непризнанные, осмеянные, ни разу не передали в своем творчестве эту трагедию. Их полотна говорят о радости жизни, воспевают красоту природы и человека. Очевидно, и древнейшие памятники искусства вовсе не были прямым откликом на хозяйственные потребности обитателей карельских или трипольских стоянок» [Формозов, с. 17].

[6] Еще в конце прошлого столетия Э. Гроссе признавал, что «самое важное и благодетельное влияние, которое оказывает искусство на жизнь народов, состоит в закреплении и расширении общественных связей» [Гроссе, с. 290]. Эта мысль свойственна и современной советской научно-популярной литературе [Еремеев, с. 98—99; Шерстобитов, с. 89—92]. В. Б. Мириманов, говоря о полифункциональности первобытного искусства, отмечает как одну из основных его роль в перестройке психического аппарата и преобразовании духовного мира человека [Мириманов, с. 12, 42].

[7] Пользуемся выражением А. Ф. Еремеева, справедливо замечавшего: «Создаются теории, стремящиеся объяснить, что же именно познавалось и утверждалось посредством искусства в жизни людей, в их деятельности — в частности, в охоте. Нередко при этом происходит слишком буквальное прочтение сюжетов, а это, на наш взгляд, значительно сужает и обедняет содержание произведений искусства» [Еремеев, с. 227].

[8] Солидаризируемся с тезисом С. Ю. Неклюдова: «Художественные структуры, по отношению к которым какие-либо мифологические модели представляются архетипическими, несводимы к ним непосредственно — ни в синхронии, ни в диахронии» [Неклюдов, с. 65].

[9] А. П. Окладников, несколько преувеличивавший, на наш взгляд, практицизм палеолитического искусства, тем не менее со всей определенностью утверждал, что «почвой, на которой выросло искусство палеолита, была уже богатая и сложная мифология, сложившаяся в условиях длительного развития своеобразного общинно-родового уклада жизни палеолитических охотников. В основе ее лежали представления о взаимоотношениях мира зверей и людей, то, что получило название тотемизма, а также истоки культа предков, то есть верования и обряды, связанные с первобытной общиной, с заботами о ее процветании и продолжении рода» [Окладников, с. 83].

[10] «Он служит не только символическим способом выражения принципа организации и целей человеческих групп, но также средством выражения общности жизни, разделяемой человеком и природой, и их взаимной зависимости» [Элькин, с. 182]. К. Леви-Строс видит в тотемизме, помимо прочего, и своеобразную «первобытную логику», позволяющую классифицировать социальные и природные явления [Леви-Строс, 1962, гл. 2].

[11] Противопоставление мифологии и художественной деятельности, свойственное некоторым ученым, и прежде всего А. Ф. Анисимову, встретило справедливые возражения в советском искусствознании (см., например, [Каган, с. 179]).

[12] А. П. Окладников замечает, что «все известное нам сейчас о людях

верхнего палеолита в Европе и Сибири свидетельствует, что они в ряде отношений стояли выше отсталых племен Австралии, Африки и Океании, оттесненных более сильными племенами в малопригодные для жизни человека места земного шара, а затем изолированных от прямых контактов с населением других областей и потому, скорее всего, не развивавшихся, а деградировавших» [Окладников, с. 113].

[13] Признавая, что в современном этнографическом материале можно найти отголоски древних представлений, археолог А. А. Формозов приходит все же к неутешительному выводу: «Искать в современном народном творчестве или в фольклоре мотивы палеолитического, мезолитического или ранненеолитического искусства, думается, безнадежно» [Формозов, с. 230]. С другой стороны, З. П. Соколова, надеясь проникнуть в тайны первобытного мышления, полагается исключительно на материал этнографический: «Археологические памятники придется исключить из того материала, на который мы будем опираться. Они сами требуют истолкования и не проливают свет на загадки первобытных верований; истолкования их лишь отражают точку зрения того или иного исследователя» [Соколова, с. 14]. Поразительный пример взаимного недоверия!

[14] С. А. Токарев пишет о персонажах австралийских тотемических мифов: «Разобрать их природу порою трудно: они носят в мифах имена животных-тотемов, но по ходу рассказа обычно трудно бывает понять, имеются ли в виду соответствующие животные или люди под их именами» [Токарев, 1956, с. 246]. Как отмечает В. Чернецов, в мифах манси «бывают случаи, когда грань между человеком и животным настолько неясна, что сам рассказчик не может определить, о ком идет речь — о животном или человеке» [Чернецов, с. 15].

[15] Таково мнение А. Ф. Анисимова, опирающегося в данном случае на единичные факты, не составляющие системы: «Связанные генетически с процессом становления родового строя (дуально-экзогамной формой группового брака, естественно перерастающей в ранний материнский род), образы тотемических первопредков должны были изначально выражать лишь эту древнюю матриархальную структуру общества — существовать в религиозных представлениях и в мифологии в форме женских предков, единственно возможных при матрилинейном счете родства и матрилокальном характере поселений раннеродовых общин» [Анисимов, 1967, с. 56].

[16] Ср. также начало «волшебной» сказки о волшебном роге: «Есть в саванне такая птица — Джяве. У нее большие глаза — она первая сообщает людям об окончании ночи. Когда-то в старину Джяве была человеком. Это был молодой мужчина, еще неженатый. Мать Джяве была носорогом, которые в ту пору также были людьми» [Коль-Ларсен, 1962, с. 78].

[17] Глава «Логика тотемических классификаций» [Леви-Строс, 1962]. О «классификаторском тотемизме» у австралийцев пишет и А. Элькин, имея в виду также мифы: «Тотемизм — это метод классификации явлений природы путем их включения в те социальные и культурные группы, на которые разделяется человечество, согласно убеждению аборигенов, что жизнь природы и человека составляет одно целое» [Элькин, с. 151].

Работа К. Леви-Строса вносит существенные уточнения в построения А. Ф. Лосева, давшего следующую характеристику человеческого сознания собирательско-охотничьего периода: «Каждая вещь для такого сознания может превращаться в любую другую вещь, и каждая вещь может иметь свойства и особенности любой другой вещи. Другими словами, всеобщее, универсальное оборотничество есть логический метод такого мышления. Здесь отражалась та нерасчлененность первобытного коллектива, та безусловная и всесторонняя зависимость индивидуума от его родовой общины» [Лосев, 1957, с. 12—13]. В принципе верная, эта характеристика как раз преувеличивает свободу ассоциаций и признает ее безграничной, что опровергается структурным анализом известных мифологических систем (см., к примеру [Мелетинский, 1979]).

[18] Отметим, что типичные для культурного героя деяния тотемные пред-

ки все-таки совершают. Так, у племени аранда тотем серых кенгуру добывает огонь из тела убитого им кенгуру. Тотемный предок «ящериц» придает людям современный облик, устанавливает фратрии, брачные классы и обычаи. Несколько преувеличивает А. М. Золотарев и обезличенность тотемных предков. Но в главном ученый прав: космогония у австралийцев еще не сложилась.

[19] «Грань между ипостасью демиурга и ипостасью культурного героя очень зыбкая, так как природные и культурные объекты слабо дифференцированы между собой (например, небесный огонь солнца и домашний огонь очага)» [Мелетинский, 1979, с. 184].

[20] Шорский миф живет, однако, самостоятельно и не входит в цикл деяний культурного героя-демиурга. Столь же самостоятелен и другой миф о творении, распространенный от Балкан до Тихого океана: птица ныряет за землей на дно. По мнению А. М. Золотарева, он возник где-то в Азии, среди монголоидных племен, придя на запад в эпоху великого переселения народов [Золотарев, с 268—269, 272—280] (см. также [Природа и человек, с. 17—18], где Л. В. Хомич ставит мифы о создании земли из кома глины в зависимость от библейского мифа о сотворении мира). Миф о нырянии за землей в мировую пучину обстоятельно изложен в книге М. Лич, где есть и подробная библиография [Лич].

[21] См. анализ образа Цагна в исследовании Е. С. Котляр [Котляр, 1975, с. 22—28]. Как великий маг-виринун выступает в австралийском фольклоре Ван-ворон [Лангло-Паркер, с. 75—80].

[22] Анализируя цикл Ворона, Е. М. Мелетинский приходит к выводу, что «Ворон моделирует племенной социум в „ранние времена", и в качестве племенного первопредка, культурного героя и первого шамана он специфически связан с мифическим временем первотворения...» [Мелетинский, 1979, с. 94].

[23] Мотив этот широко распространен в архаическом фольклоре. Кроме северного фольклора [Меновщиков, 1974, с. 126] см., например, сказку о том, как Цагн проникает внутрь слонихи, чтобы спасти проглоченного ею своего ребенка-газель [Котляр, 1975, приложение, № 6]. Остался он и в современной животной сказке: мотив проникновения шакала во внутренности слона популярен в Индии (AT 68).

[24] «Древнейшие мифические герои (тотемические предки, культурные герои, демиурги) часто действуют хитростью и коварством просто в силу того, что ум в первобытном сознании не отделен от хитрости и колдовства, весьма архаичны и своеобразны сами моральные критерии» [Мелетинский, 1972, с. 178].

[25] В другом контексте, в связи с историей религии, это подчеркнуто С. А. Токаревым, справедливо исключившим суеверный страх и узкопрактический интерес из оснований тотемизма: «Если бы речь шла о суеверном отношении к какому-нибудь хищному и опасному зверю — тигру, льву, медведю и т. д., то истоки этого суеверного отношения можно было бы искать в его собственных свойствах и в имеющем вполне реальные корни страхе людей перед опасным хищником... Но тотемы австралийцев — это по большей части безобидные животные, неопасные птицы, насекомые либо даже растения. Многие из них притом не представляют для человека интереса и как предмет охоты. В собственных свойствах этих животных (или растений) нет ничего, что могло бы вызвать суеверное отношение к ним человека — суеверный страх, почтение и т. п.» [Токарев, 1964, с. 60].

[26] Заметим, что представления охотников о росомахе вовсе не соответствуют той «портретной характеристике», которую дает этому зверю Анисимов. Росомаха, по мнению сибирских охотников,— «самый худой зверь»: ворует съестные припасы, ничем не брезгует. Она прожорлива и смела. Охотники отнюдь не считают росомах недальновидными — их упорно преследуют и убивают [Акимушкин, 1971, с. 166—167].

[27] Того же мнения М. И. Стеблин-Каменский: «Миф — это не жанр, не определенная форма, а содержание, как бы независимое от формы, в которой оно выражено. Миф — это произведение, исконная форма которого никогда не может быть установлена» [Стеблин-Каменский, 1976, с. 87].

[28] Б. Н. Путилов указывает на следующие особенности повествования в архаических мифах: «дискретность (разорванность, недостаточная связность, резкость переходов), сюжетная незавершенность (в противоположность непременной завершенности сказок или эпических сказаний), развертывание сюжетов без более или менее очевидных мотивировок, отсюда — налет загадочности, необъяснимости» [Маринд-аним, с. 17].

[29] См., например, отнесенные, на наш взгляд, очень условно к сказкам о животных десакрализованные мифы бушменов хадзапи: «Как леопард женился на обезьяне», «Как павиан боролся со львом», «Борьба за источник», «Медоед и дигериго», «Вещие вороны» [Коль-Ларсен, 1962]. Это еще мифы, так как основная цель рассказывания — этиологическая: объясняются причины вражды между павианами и львами, между медоедами и птицами дигериго. Сохраняются здесь и точные географические и этнографические детали (так, слоны после ссоры с павианами оставляют за ними право жить у реки Яйды).

[30] Для Анджело де Губернатиса все сказки о животных были отголоском мифов о грозе и облаках [Губернатис]. Это вызвало, как известно, скептическое замечание А. Н. Веселовского: «Я не могу себя уверить, чтобы все проделки нашей Лисы Патрикеевны когда-либо имели место в облаках, а не в курятнике» [Веселовский, 1938, с. 103]. Традиции мифологической школы XIX в. не угасли и в наши дни. Л. Шельхорн утверждает, например, что известная гриммовская сказка о беге наперегонки ежа и зайца символизирует звездную ночь: «Цветущая гречиха, поющие жаворонки, жужжащие пчелы, желтое жнивье, празднично одетые прихожане — все это компоненты одной грандиозной картины — панорамы звездного неба» [Шельхорн, с. 12].

[31] Признавая убедительность концепции А. М. Золотарева, трудно согласиться с ученым в деталях. Так, недоказанным остается утверждение, что «основополагающим» мифом был миф о двух братьях-близнецах, которые ввели дуальное разделение. Здесь А. М. Золотарев не очень последователен, поскольку допускает существование еще более древних мифологических мотивов («например, объяснение особенностей животных, их раскраски, повадок, строения отдельных органов и т. д.» — с. 293), не уточняя, как же были оформлены эти мотивы. С другой стороны, А. М. Золотарев то считает зооморфный облик братьев-устроителей моментом второстепенным, не универсальным, то признает, что «в древнейших мифах Северной Евразии и Северной Америки устроители мира мыслились в тотемной, птичьей форме и именно птица ныряла за землею на дно» (с. 279).

[32] «Система „действие — противодействие“ есть простейшая повествовательная структура, состоящая из двух мотивов-эпизодов» [Мелетинский, 1979, с. 125].

[33] Ср. другую, сходную по структуре австралийскую «сказку» о вороне и аисте. Аист приглашает ворона в гости есть рыбу. По дороге ворон наедается меду. Заметив в его волосах пчелу, аист говорит, что ворону рыбу есть нельзя: рыба, испугавшись пчелы, не попадет в сети. Затем ворон приглашает аиста поесть лебединых яиц. Увидев в его волосах зеленых муравьев, ворон говорит, что аисту нельзя есть лебединые яйца. Дружба врозь, и поэтому аиста и ворона никогда не увидишь вместе [Маршалл, с. 26—33].

[34] См. еще примеры подобной моральной антитезы. Крыса, предложив летучей собаке подружиться, попросила у нее на время крылья. Собака была, разумеется, обманута: крылья ей не вернули. С тех пор собака живет на земле, а крыса называется летучей собакой. В другом случае попугай гибнет из-за коварства летучей собаки [Океания, № 159, 89].

[35] О. Ю. Чудинова замечает, что в австралийских мифах животные персонажи не наделяются свойствами соответствующих реальных животных (добавим от себя — вопреки живучим представлениям о первобытном «наивном реализме» и острой наблюдательности дикаря) и — далее — «животные персонажи мифов не обладают набором стереотипных черт, что часто встречается в фольклоре других народов» [Чудинова, с. 41].

[36] Отсюда обманчивое представление о равнодушии мифа к морали: «В изложении содержания и завершениях сюжетов чаще всего нет ни одоб-

рения, ни осуждения действий персонажей. В этом смысле большинство австралийских мифов как бы морально индифферентно» [Чудинова, с. 42].

[37] Так именно поступил У. Ля Барр, обнаружив в мифологических сказках южноамериканского племени аймара многочисленные обманы, соединенные с жестокостью: «Судя по их народной литературе, мир, в котором живут аймара,— это мир, полный вражды, ужасного несчастья, насилия и предательства» [Ля Барр, с. 141]. Найдя для этого социальные и природные основания (социально-экономическое угнетение, дурной климат), Ля Барр заключил, что мифы аймара точно отражают характер их создателей — свирепый, подозрительный, недоброжелательный, коварный. Между тем проделки лисы или воробья в мифах аймара ничуть не более коварны и жестоки, чем в мифах и сказках других народов, живущих в ином климате, в иных социальных условиях.

[38] Есть, впрочем, и исключения. В сказке-быличке индейцев умотина женщина рождает змея и прячет его от других своих сыновей. Но юноши подкараулили и убили его. Следует неожиданная этиология: из каждого куска разрубленного змеиного тела вырастает стебель кукурузы. С тех пор умотина знают кукурузу [Зиберт, III, № 35]. В сказке йоруба девушка, родственники которой погубили ее мужа-рыбу и накормили ее этой рыбой, бросилась в воду и превратилась в русалку — совсем в «европейском» духе [Фуджа, с. 24].

[39] Любопытные образцы «промежуточных» сказок встречаются в африканском фольклоре. Так, в сказках камба девушка оказывается женой бабуина. Ее муж убит. Далее в сказке наслаиваются и волшебно-сказочные элементы (оживление бабуина), и чисто мифологические, с этиологией (образование озера) [Лионго Фумо, с. 245; см. там же, с. 247].

[40] Самое развернутое, значительно осложненное повествование встретилось нам у кхмеров. Девушка выдана замуж за удава — духа священного дерева, бывшего в одном из прежних существований ее мужем. Удав — чудесный супруг, ночью являющийся в облике прекрасного юноши,— приносит богатство принявшей его семье. Попытка завистливых соседей обогатиться, выдав свою дочь за удава, ни к чему хорошему не приводит: удав проглотил невесту. В кхмерском варианте этого сюжета причудливо переплетаются мотивы былички, волшебной сказки, мифа, преломленные к тому же сквозь призму буддизма [Кхмеры, I, № 10].

[41] См., например, уйгурские сказки о Туглук-батыре и Айнил-дингилбаше [Кабиров, с. 125, 303]. См. также русские сказки: от брака девушки с медведем рождается богатырь Ивашко-медведко. И совсем другое: Иванко-медведко — это простак, даже дурак, буквально выполняющий приказание заколоть ту овцу, которая на него посмотрит (смотрят все), но успешно справляющийся с чертями [Афанасьев, № 141, 152].

[42] Считать, что мораль сказки — доброта за доброту — является специфически восточной, а стало быть, и сюжет этот восточного происхождения [Фанк, Уогнэлл, с. 55], нет оснований.

[43] Подробный анализ сюжета со всеми его редакциями сделан К. Ранке [ЕМ I, с. 501—508].

[44] Об отсутствии границ между мифом и сказкой в первобытном фольклоре пишет Е. М. Мелетинский: «...синкретизм мифа и сказки в действительности остался непреодоленным в рамках архаического фольклора культурно-отсталых народностей. И мы имеем дело не только с колебаниями в распределении по „жанрам", но и с тем, что многие „тексты" представляют собой и миф, и сказку, совмещают частично функции и того, и другого, например одновременно объясняют детали космогенеза и санкционируют какой-то ритуал, демонстрируют последствия нарушения табу, развлекают комическими выходками мифологического плута, восхищают настойчивостью и могуществом героя, вызывая известное „сопереживание" его судьбе и т. д.» [Мелетинский, 1970, с. 148]. В то же время исследователи дружно говорят о том, что уже в рамках первобытного фольклора сказка о животных выделяется достаточно четко. Е. М. Мелетинский обозначил ее внутри палеоазиатского цик-

ла Ворона. Е. С. Котляр писала о том, что в фольклоре народов Африки, живущих южнее Сахары, животная сказка «выступает как вполне развитой, оформившийся и сложившийся жанр, со своим характером и кругом сюжетов, типом главного героя и т. п.» [Котляр, 1972, с. 411].

[45] У народности бете (Берег Слоновой Кости) мифы о сотворении мира связаны с пауком Заколо, у народности ваяо (озеро Ньяса) в мифе о сотворении мира первую чету создал хамелеон, а у кручи паук выступает в роли «носителя солнца и луны» [Оля, с. 40, 55, 92; см. также: Судан, с. 315, 318; Фробениус, XI, с. 119, № 21; с. 215, № 31].

[46] См. соответствующие разделы в сборнике Г. Пермякова [Пермяков, 1972], а также богатый материал в книге П. Радина, которым частично воспользовался Г. Пермяков [Радин, 1956].

[47] См., к примеру [Жуков, Котляр, № 77; Вернер, с. 280—286]. Е. С. Котляр допускает, что здесь отражено представление либо о «мировом древе» (наиболее распространенная космогоническая модель), либо о мифологическом «дереве предков» [Котляр, 1975, с. 128]. В конголезском фольклоре сюжет модифицирован так: звери залезают на дерево, принадлежащее черепахе, и отказываются слезть с него. Черепаха произносит заклинание — дерево растет и поднимает зверей до неба [Конго, с. 106, 115]. Мифологическая связь черепахи с деревом оказывается в африканском фольклоре вообще очень устойчивой. В сказке народности фанг черепаха во время голода объясняет зверям, как называется ореховое дерево и как следует есть орехи. Простофиля-антилопа, напротив, забывает данные черепахой наставления [Тессманн, с. 71]. Несколько модернизирован этот сюжет на острове Маврикий: у короля высох бассейн, он отправляет разных животных (лошадь, корову, зайца) к бабушке-паучихе узнать, что нужно сделать, чтобы появилась вода. Надо вырубить деревья. Все, однако, забывают, что это за деревья,— кроме черепахи [Маврикий, № 10]. И здесь сказка не вполне отделилась от мифа о культурном деянии черепахи. Сюжет закрепился и в латиноамериканском фольклоре. Тут та же ситуация голода, в которой животные могут есть плоды с дерева лишь в том случае, если известно его название. Бог сообщает его разным зверям, но старая ведьма сбивает их с толку. Лишь черепаха не забыла название плода [Бразилия, с. 113].

[48] Заметим, что в принципе насыщенность сказки историко-географическими реалиями не может быть свидетельством ее архаичности: подобное можно встретить и в сказках типологически более поздних. И. Левин отметил странную в этом отношении близость аварских сказок к африканским и предположил: «Здесь такая локализация сказочных сюжетов является, вероятно, данью рассказчиков фольклористам и их теориям, все глубже проникающим в сознание людей, формируя современный фольклор согласно концепциям фольклористики прошлого» [Атаев, с. 8]. В этом остроумном объяснении несколько преувеличен, на наш взгляд, чисто субъективный фактор. «Вторичная детализация» может быть моментом национального самосознания. Во всяком случае, этот вопрос нуждается в специальном исследовании.

[49] Ср. характеристику африканских сказок, содержащих объяснение признаков животных, которую дает Е. С. Котляр: «В сказках такого типа этиологизм выступает как доминирующий структурный принцип. Вместе с этим этиологизм может быть присущ африканской сказке и как формальный, стилистический элемент. В этом случае сюжет развивается самостоятельно, он не подчинен раскрытию этиологической концовки сказки и этиологический финал не вытекает непосредственно из развития данного сюжета» [Котляр, 1970, с. 179—180].

[50] В монографии «Миф и сказка Африки» исследовательница рассматривает эту сказку как волшебную, относя ее к «архаической мифологизированной форме классической волшебной сказки» [Котляр, 1975, с. 146]. Это, на наш взгляд, неосновательно: сказка о пауке и кролике — животная, но с включением волшебного элемента. Подобный синкретизм — обычное для архаического фольклора явление.

[51] Дополнительный свет на «моральный синкретизм» мифологического

персонажа проливают наблюдения Е. М. Мелетинского, подчеркивающего примат поступка героя над его «характеристикой»: «Положительные или отрицательные оценки героев, та или иная мотивация их поступков не только в ритуале, но и в мифе вторичны по отношению к самим действиям, составляющим синтагматическую структуру. Положительную или отрицательную оценку получают не персонажи, а поступки. Поэтому роли персонажей в ценностно-этическом плане все время перераспределяются в ходе повествования, развитию действия с современной точки зрения как бы недостает убедительных мотивировок» [Мелетинский, 1976, с. 237].

Суждение Е. М. Мелетинского кажется нам более точным, нежели объяснение «моральной неустойчивости» трикстеров с точки зрения «житейского релятивизма», предложенное Г. Л. Пермяковым: «Но факты и ситуации, встречающиеся в жизни, могут быть и бывают самыми разными, они могут наблюдаться в разной связи друг с другом, могут оцениваться с разных сторон и уже по одному этому могут выглядеть в каждом из своих жизненных контекстов (а при отражении в фольклоре — в каждом из своих фольклорных контекстов) по-разному: то хорошими, то плохими; то нужными, то ненужными; то умными, то глупыми — одним словом, разными» [Пермяков, 1972, с. 24].

[52] Это постоянство характеристик отмечалось многими исследователями африканского фольклора. Так, А. Вернер писала, что «лев и слон символизируют тупую жестокую силу, но при том гиена представляет наихудший персонаж; черепаха в конце концов побеждает всех (даже зайца) спокойной упорной решимостью, но она иногда проявляет весьма непривлекательные стороны своего характера» [Вернер, с. 25—26]. Того же мнения Альта Джеблоу, отмечающая, что «характеристики животных, фигурирующих в многочисленных сюжетах, обычно постоянны. Трикстеры: Паук, Кролик или Черепаха — всегда коварны и озорны; йура, гиена у хауса, или леопард — всегда жадны и бесчестны; слон всегда глуп и доверчив» [Джеблоу, с. 32].

[53] В других вариантах слон проигрывает петуху, не перестающему клевать [Лаптухин, с. 19; Анпеткова-Шарова, № 14].

[54] Упомянутая ангольская сказка записана от студента Ленинградского университета. Последняя русская публикация амхарских сказок сплошь снабжена моралистическими поучениями, завершающими сказки. Это привело Е. С. Котляр к выводу о дидактизме амхарского фольклора в целом [Ганкин, с. 285—286]. Но территорию Эфиопии заселяют народности, крайне неоднородные в стадиальном отношении, и уже по одному этому морализация не может быть универсальным признаком подлинных амхарских сказок. Сплошная морализация текстов в этом случае — знак литературной редактуры сказок.

[55] Кроме названных сказок, где сюжет выступает в контаминации со «Спасением в шкуре», см. также [Восток, 1962, с. 29; Жуков, Котляр, № 81; Харузина, с. 44; Тессманн, с. 48; Фробениус, VIII, № 98].

[56] Паук показывает крокодилу одно и то же яйцо [Жуков, Котляр, № 68; Судан, с. 214]; в той же роли выступает черепаха или заяц [Жуков, Котляр, № 77; Судан, с. 295; Фробениус, VIII, № 98]; заяц показывает львице одного и того же львенка [Коль-Ларсен, 1962, с. 100; Ольдерогге, с. 35]; то же делает Ухлаканьяна [Снегирев, с. 35=Лионго Фумо, с. 361=Жуков, Котляр, № 239].

[57] Трюк «отрезанная голова» очень популярен в Африке и негритянском фольклоре Нового Света [Ольдерогге, с. 92; Лионго Фумо, с. 260; Конго, с. 212; Пермяков, 1972, с. 348; Боткин, Уизерс, с. 86].

[58] См. также другие примеры с превосходством гиены над такими классическими трикстерами, как шакал, заяц и паук [Судан, с. 163; Пермяков, 1972, с. 113; Химмельхебер, 1960, с. 104].

[59] Е. П. Лебедева считает сказки о добывании пищи, которые она выделяет в особую группу (на что нет веских оснований, так как эта тема охватывает большинство архаических сказок), наиболее древними: «Главную тему, пронизывающую почти все произведения этой группы, составляет голая, без каких-либо прикрас борьба за пищу для поддержания каждодневного существования. Героем сказки оказывается тот, кто удачливо, путем обмана до-

бывает обильную пищу» [Лебедева, с. 188]. У. Ля Барр отмечает, что в мифах и сказках индейцев аймара наиболее настойчивый мотив — мучительный недостаток пищи [Ля Барр, с. 139]. Е. М. Мелетинский дает такую характеристику сказкам Воронова цикла: «Главная тема этих сказок — поиски пищи прожорливым Вороном и те трюки, которые Ворон и другие люди-звери проделывают друг с другом в поисках пищи, в борьбе за существование» [Мелетинский, 1979, с. 30].

[60] Ср. также [Химмельхебер, 1960, с. 120], где в цепочку попадают звери, пришедшие к человеку возделывать земельный участок. Сказка занесена в Бразилию, где в роли трикстера выступает обезьяна [Бразилия, с. 76].

[61] Сказки о состязаниях составили целый раздел (первый во вспомогательной, первой части) сборника Г. Л. Пермякова «Проделки хитрецов» [Пермяков, 1972].

[62] А. Дандис рассматривает ситуацию неудачного подражания как универсальную, находя ее не только в животных (например, волк остался без хвоста), но и в волшебных и в бытовых сказках. Трудно согласиться с американским ученым в том, что неудачное подражание в психоаналитическом аспекте отражает неудовлетворенные инфантильные инстинкты. Волк ведь полез ловить рыбу на хвост, потому что был голоден, да и подражание здесь мнимое: сам-то лис рыбу на хвост не ловил. Да и другие ситуации, с подлинным подражанием, имеют более реальные основания, чем подавленные инстинкты [Дандис, 1962].

[63] Исследовательница ссылается на единственный текст арабской басни. Примеров из африканского фольклора можно привести и больше (см., например, [Лаптухин]), но все они не туземного происхождения, а пришли с Ближнего Востока с мусульманскими и христианскими книгами. Как мы видели, Е. П. Лебедева осторожнее в классификации северного материала, когда она говорит о «сюжетах с мотивами морали». Столь же осторожно говорит об усилении нравоучительной тенденции в африканском фольклоре Е. М. Мелетинский: «Этиологические концовки чаще всего вытесняются нравоучительными. Элементы нравоучительности открывают путь басне, столь популярной в восточных литературах, а отчасти и в Европе. Однако в африканских сказках о животных еще нет застывших масок, соответствующих определенным человеческим характерам, нет чистого аллегоризма и дидактизма» [Мелетинский, 1972, с. 182].

[64] О свертывании басен и сказок в пословицы и развертывании пословиц в басни писал А. А. Потебня [Потебня, лекция 6]. У казахов, башкир, туркмен есть пословица: «Ворона называет своих детей беленькими, а еж — мягонькими» (ср. сходные пословицы других народов [Пермяков, 1968, с. 299]). Казахи и туркмены знают и сказку-аполог, эквивалентную этой пословице [Смирнова, № 101].

[65] В сказке йоруба (AT 175) лягушка заклинательной песенкой заставляет торговцев бросать свои товары, пока ее не поймали с помощью смоляного чучела [Фуджа, с. 120]. Птица Кин-Кин поет заклинательную песню — и расчищенный зверями участок вновь зарастает [Фуджа, с. 72].

Об архаичности песенных вставок, обусловленной тем, что «стихотворный текст более устойчив и неподвижен, чем повествовательный, и поэтому сохраняется в неизменном виде с давних времен», пишет Е. С. Котляр, видя в таких песнях магический смысл [Конго, с. 8].

[66] Кроме большого числа восточнославянских и прибалтийских вариантов (частично учтенных С. Томпсоном) сюжет отмечался в Поволжье [Гаврилов, № 4; Шахматов, с. 258] и у калмыков [Джимбинов, с. 139]. В западноевропейском фольклоре нам известен лишь один вариант этой сказки (не указанный Томпсоном) — датский: у мужа с женой семь овец, короткохвостый жеребец, кошка, собака. Волк всех пожирает, включая людей, пока кошка не раздирает ему брюхо, выпуская проглоченных. Здесь, однако, нет уже никакого пения — сказка от него освободилась [Штребе, № 37=Скандинавия, с. 37].

[67] Е. П. Лебедева делает любопытное предположение: в сюжете о лисе, сталкивающей медведя с обрыва, лиса олицетворяла ранее женщину. Пред-

положение это подкрепляется тем, что в маньчжурском фольклоре «в образе лисы обычно выступала наделенная способностью к волшебству и различным превращениям женщина». (Добавим, что это хорошо знакомо и китайскому, и японскому фольклору.) Предложение лисы медведю спать на утесе связывается Е. П. Лебедевой с мифом о брачном сожительстве женщины и медведя. Но вывод из этих наблюдений следует совершенно неожиданный: поскольку в сказке нет следов тотемизма, этот сюжет древнее тотемических мифов, а значит, и мотив брачного сожительства женщины и медведя тоже древнее тотемических представлений [Лебедева, с. 195].

[68] На генетическую связь бытовых сказок о ворах и сказок о животных, для которых обыкновенны мотивы воровства, указывает Ю. И. Юдин. Причиной их близости он считает «общность той примитивной и наивной психологии героев, которая лежит в основе сходных приемов и сказочных мотивов» [Юдин, с. 87]. Юдин справедливо полагает, что «появление имущественного неравенства и классового расслоения в обществе должно было, по-видимому, дать новый толчок дальнейшему их развитию» [Юдин, с. 89 — речь идет о сказках о ловких ворах]. Конфликты бытовых сказок приобретают четкие социальные оттенки, тогда как животная сказка остается в сфере общечеловеческих отношений и редко становится социально-сатирической.

Глава 2

[1] Впрочем, современные немецкие фольклористы настаивают на том, что сказка не воспринимается как вымысел — в нее верят. Таким образом, невероятность содержания сказки не является будто бы обязательным ее признаком — ни для древности, средних веков или современности, ни для «примитивных» или «культурных» народов [Рерих, с. 149; Ранке, с. 5—6]. Но ссылки на связь сказки с действительностью ничего не объясняют, равно как и рассуждения о том, что слушатель может идентифицировать себя со сказочным героем. И Ранке вынужден признать, что сказочный мир противопоставлен реальному, дистанциирован от него, т. е. что в принципе это мир вымышленный.

[2] Из тех, кто отказывается видеть единство фольклорных сказок о животных, наиболее решительно выступил Ф. Харкорт. Жанра сказок о животных не существует, потому что народные рассказы о животных могут быть сближены с собственно сказками, шванками, легендами, преданиями. Ф. Харкорт предлагает выделять фольклорные жанры с функциональной точки зрения. Так определяются три группы: этиологические, парадигматические и ирреальные рассказы о животных [Харкорт]. Но при таком подходе во многом утрачивается художественная специфика: ведь один и тот же сюжет легко может быть переведен в иную систему восприятия (см. об этом ниже).

[3] Ср. формулировку венгерской фольклористки А. Ковач, приводимую И. Левиным и не вызывающую его возражений: «Сказка считается животной, если в ней животные, подобно людям, мыслят, говорят и поступают, не вызывая этим поведением у людских персонажей рассказа, у рассказчика или у слушателей ощущения чуда» [Левин, 1981, с. 10].

[4] Отмечая, что сказки о животных строятся на одурачивании, В. Я. Пропп пишет: «Эти сказки, собственно, не являются смешными в узком смысле этого слова: они не вызывают громкого смеха. Но они пронизаны очень определенным народным юмором. Слушатель на стороне обманщика не потому, что народ одобряет обман, а потому, что обманутый — глуп, недалек, недогадлив и заслуживает быть обманутым» [Пропп, 1976-2, с. 80].

[5] Любопытно, что В. Я. Пропп, преодолевший инерцию восприятия сюжета волшебной сказки как неделимого целого и неоднократно упрекавший А. Аарне в логической непоследовательности, когда тот классифицировал сюжеты по героям («сказки о чудесном противнике», «сказки о чудесном помощнике»), сам проявляет традиционную непоследовательность в отношении к животным сказкам. Это и признание их жанровой цельности, и не отступающая от Аарне классификация «по героям» — как будто в сказках о живот-

ных невозможны формальные замены, как будто дикие животные не могут выступать одновременно с домашними или птицами. Вот суждение В. Я. Проппа: «Сказки о животных представляют исторически сложившуюся цельную группу, и выделение их со всех точек зрения оправдано. Подразделение их можно произвести по типам животных (о диких животных, о домашних животных, о птицах, рыбах, пресмыкающихся и т. д.)» [Пропп, 1976, с. 48].

[6] Э. В. Померанцева приводит следующий пример: «Сюжет о том, как водяной или русалка попали в сети рыбака, бытует как предание, связанное с определенным озером или рекой, как суеверный меморат о встрече рыбака с нечистой силой, как поэтическая сказка о трагической любви, как анекдот, высмеивающий трусость рыбака, принявшего корягу или дохлого козла за нечистую силу» [Померанцева, 1977, с. 14].

[7] Несоответствие между сказочным и «мифологическим» медведем в карельском фольклоре отмечено У. С. Конккой, видевшей в этом стремление человека освободиться из-под власти векового страха перед медведем путем художественного творчества: «Медведь сказок совсем не похож на того грозного владыку лесов, которому после удачной медвежьей охоты (правда, уже мертвому) оказывались царственные почести» [Конкка, 1963, с. 16].

[8] Мы уже приводили примеры разительного несоответствия поведения животных их природе в архаических сказках. Там заяц поедал птиц. Комментаторы Горация были немало смущены тем обстоятельством, что у римского поэта лиса питается зерном:

Как-то чрез узкую щель прокралась худая лисичка
В закром с зерном, но затем, когда досыта там уж наелась,
С полным брюхом назад пыталась выйти бесплодно.
(Послания, I, 29—31)

Эта «беззаботность по части зоологии», отмеченная М. Л. Гаспаровым [Эзоп, с. 280],— прямое наследие сказки.

[9] Еще раз вспомним о кровожадности сказочного зайца. В мордовской сказке он не уступает медведю и волку, грозясь съесть лису, вышедшую замуж за Кота Иваныча [Мордва, 1883, № 9].

[10] Еще в XIX в. А. А. Котляревский с пафосом восклицал о сказке: «Пусть нам укажут хотя одну, где преступление законов человеческой природы, несправедливость, порок, безнравственность находили оправдание и участие; временно они торжествуют, но лишь затем, чтобы своей гибелью оправдать закон нравственности и укрепить нравственную веру живых в добро и истину» [Котляревский, с. 30]. Таких сказок можно указать сколько угодно: сказки о животных явно не следуют очерченному моральному кодексу.

[11] Мы согласны с В. А. Бахтиной: «Это отзвук общей атмосферы русских аграрных праздников с ряжением и колядованием, с чучелами, которых весело хоронят, и античных карнавальных шествий» [Бахтина, с. 14 — со ссылкой исследовательницы на работы О. М. Фрейденберг и М. М. Бахтина].

[12] См. [Болгария, с. 159; Арнаудов, № 14]. В югославском варианте в подобной ситуации также выступает трикстер второго плана — барсук [Югославия, с. 233]. В испанском варианте еж, вцепившись в лису, спасается от лесного пожара [Боггс, № 69 *].

[13] Для В. Шкловского сказка об озорном пахаре — пример остранения с помощью мотива эротической позы, в которой медведь и другие животные не узнают человека. На комизм ситуации В. Шкловский не обращает внимания [Шкловский, с. 19—20].

[14] В первом издании учебного пособия «Русская народная сказка» (М., 1959) В. П. Аникин придерживался этого мнения: «Сказка про испуганных зверей, сказка о зимовье быка, свиньи, кота и петуха и еще некоторые другие отмечены антагонизмом домашних и диких зверей. Если принять во внимание, что обитатели лесов аллегорически изображали представителей сословной верхушки общества, а домашние животные нераздельно связаны с крестьянским хлевом, двором, то этот антагонизм станет понятным» (с. 81). Критику социологического прочтения животной сказки, приверженцем которого является В. П. Аникин, см. ниже.

[15] В. Я. Пропп, в противоположность В. Бахтиной, настаивал на том, что весь интерес животной сказки не в персонаже, а в комическом сюжете: «Отрицательный персонаж сказки, волк, может вызвать насмешку, но в этом случае она вызвана не образом животного (образ волка не комичен), а сюжетом. Если, например, в сказке о волке и лисе глупый волк, следуя коварным советам лисы, опускает хвост в прорубь, так что хвост примерзает, а когда на него нападают, отрывает свой хвост и убегает без хвоста, то комичен здесь не образ волка, комично действие, комичен сюжет» [Пропп, 1976-2, с. 52].

[16] Это, по-видимому, подразумевал А. И. Никифоров: «Конкретное разнообразие сюжетов отдельных сказок жанра определяется, так сказать, вторичными действиями, обрастающими осевое действие — встречи» [Никифоров, 1928, с. 59].

[17] Факт отмечался неоднократно. Так, в начале XX в. С. В. Савченко писал: «Нам кажется, что рассказы о животных, в силу их простоты и наивности, сделались типичными „nursery tales“, и мужчины ими не интересуются, женщины же знают их по необходимости» [Савченко, с. 166]. Более категорично свидетельствует об этом Э. В. Померанцева: «В настоящее время русские сказки о животных бытуют главным образом как детские „робячьи“ сказки и рассказываются либо женщинами, нянчащими детей, либо самими детьми. Даже сказочники, владеющие большим запасом сказок о животных, обычно по собственной инициативе не рассказывают их взрослым слушателям, расценивая эту группу сказок как специфически „детскую“» [Померанцева, 1965, с. 80—81]. Автор этой работы может сослаться и на собственный скромный экспедиционный опыт. Будучи участником фольклорных экспедиций в Карелии и Архангельской области в 1956—1959 гг., я ни разу не встречался с тем, чтобы сказочники сами предлагали сказки о животных. Просьба рассказать сказку о животных всегда вызывала удивление.

[18] См. об этом в одной из последних работ Э. В. Померанцевой — вступлении к сборнику португальских сказок [Португалия, с. 9].

[19] Вот как категорично и поспешно судит о содержательности этого принципа Н. М. Ведерникова: «Кумулятивное построение действия позволяет показать и логически увязать между собой ряд предметов или лиц (информативная функция). Этот тип композиции способствует и более четкому выражению идейного содержания: утверждение дружбы, силы коллектива („Теремок“, „Репка“) или, напротив, высмеивание общечеловеческих недостатков, например подверженность панике, бестолковость» [Ведерникова, с. 84].

[20] См. примеры сказки о чесоточном воробье [Смирнова, № 110; Киргизы, 1968, с. 201; Узбеки, I, с. 50; Свод Т064].

[21] В этом именно — забавной игре словом, прозвищами и характеристиками — видел смысл сказки «Терем мухи» А. М. Смирнов-Кутачевский [Смирнов-Кутачевский].

[22] «Этиологический» (с явным юмором) мотив — «почему у медведя короткий хвост» — можно найти и в других сюжетах, где он имеет столь же комический характер. Так, в немецкой сказке звери отправляются в корчму, напиваются и наедаются, но расплатиться им нечем. Лиса выпрыгивает из окна, и тут ее подкарауливает хозяйка, ударяющая плутовку ложкой, которой она мешала сливки. С тех пор и по сей день кончик хвоста у лисы сливочного цвета. Медведь же был пойман, и хвост его приколотили к стене. Медведь рванулся — и остался без хвоста. То же было и с зайцем [Хальтрих, № 90].

[23] Н. П. Андреев полагал, что «эта сказка является характерной именно для русского материала» [Андреев, 1936, с. 534]. Л. З. Колмачевский, настаивавший на том, что едва ли не все сюжеты русских сказок заимствованы с запада, считал сказку о коте, петухе и лисе разновидностью «Лисы-исповедницы», но признавал все же, что в этой и подобной ей «множество мелких черт, встречающихся в этих сказках, развилось вполне своеобразно и самостоятельно» [Колмачевский, с. 164].

[24] О том, что сказка о волке и козлятах, «может быть, является своего

рода трансформацией волшебной сказки», писал также Н. П. Андреев [Андреев, 1936, с. 538—539]. Эта близость сюжета AT 123 к волшебным сказкам о проглатывании героя чудовищем побудила Ф. Харкорта объявить его чуждым сказкам о животных [Харкорт, с. 49—50].

[25] Томпсон указывает три варианта — венгерский и два сербских. Отметим еще греческую сказку из классического собрания фон Хана [Хан, № 85]. Есть болгарские варианты этой версии [Арнаудов, № 17].

[26] В сборнике Хана: 715+219E*+170+123A; у Вука Караджича: 123A+ +1+34B+4 [Югославия, 229].

[27] См. также другой текст из Полинезии: у родителей рождается ребенок-рыба, его выпускают в море и вызывают поесть песенкой. Некто безносый, подслушав песенку, вызывает рыбу и убивает ее. Родители убивают безносого [Хамбрух, № 59].

[28] Ср. здесь же сказку каренов, тоже с мифологическими мотивами (девушка вышла замуж за грома) и с мотивом кормления рыбок, умерщвленных старухой-колдуньей [Бирма, 1976, № 157].

[29] С. Томпсон указывает всего один вариант — латышский (см. [Алксните и др., с. 29] — с шутливой этиологией, хорошо соответствующей трикстерскому содержанию этой сказки: человек остригает пьяного льва — с тех пор все львы ходят стриженые). Кроме названных в новейшем указателе восьми русских вариантов этого сюжета (СУ 485B*) добавим также [Дон, с. 211].

[30] Заметим, что уже А. Н. Пыпин отказывался видеть сатиру в животной сказке: «Она неспособна быть сатирой ни вообще на человека, ни на частные условия его быта; в ней вовсе нет того возбужденного и ненормального настроения духа, с каким всегда соединена сатира» [Пыпин, ст. 2, с. 4].

[31] В. Я. Пропп писал: «Народные сказки о животных не преследуют сатирических целей. В тех случаях, когда это все же имеет место, сказка оказывается не народной, а имеет литературное происхождение. Таких сказок в русском фольклоре только две. Это сказка о Ерше Ершовиче и сказка о лисе-исповеднице. Обе эти сказки не фольклорного происхождения. Сказка о Ерше — повесть XVII века, представляющая острую сатиру на тогдашнее московское судопроизводство, а сказка о лисе-исповеднице — сатира на духовенство. Обе они перешли в фольклор из литературы» [Пропп, 1976-2, с. 52].

[32] В. В. Митрофанова, исследовавшая народные сказки о Ерше, пришла к выводу, что все они находятся в зависимости от литературной повести, хотя и восходят к разным редакциям: «Несомненно одно — сказка о Ерше утвердилась в устной традиции не путем однократного знакомства какого-то исполнителя с рукописной „Повестью“ и дальнейшего устного распространения этого пересказа, не благодаря обращению разных сказителей к одному рукописному или печатному источнику, а путем многократных встреч сказителей с рукописными текстами разных редакций» [Митрофанова, с. 175].

[33] Характерно, что В. Бобров, особо чувствительный к проявлениям «чужеродных» для русской сказки элементов, отметил обособленное положение «Лисы-исповедницы» в русском животном эпосе: «Судя по распространенности, эта сказка принадлежит к числу очень древних. Но она выделяется из ряда старинных звериных сказок своим эпизодом об исповедании петуха. Русские звериные сказания вообще чужды всякой религиозности. В наших сказаниях нет ни зверей-христиан, ни зверей-язычников; они не исполняют никаких религиозных обязанностей: не приносят церковного покаяния, не исповедаются, не поступают в монахи, как это делают звери в западном животном эпосе. Поэтому всякое подобное проявление религиозности в русской звериной сказке надо считать позднейшим искажением» [Бобров, с. 73].

[34] В. В. Митрофанова допускает существование каких-то вариантов сказок о Ерше скоморошьего типа, связанных с рукописной традицией, но очень свободно с ней обращавшихся [Митрофанова, с. 175].

[35] По наблюдениям В. В. Митрофановой, все без исключения сказки присоединяют в конце повествования ритмическую прибаутку о поимке Ерша — следовательно, она остается единственно устойчивым сюжетным звеном этой сказки.

[36] В других вариантах рисуется обычно «портрет» вороны: «Вшивая ворона, прелый нос, заплатный хвост, вшивый подоплек» [Акимова, Архангельская, с. 92], «ворона-карга, черно платье, отрепно худоплечье, голубые глаза, суконный язык» [Галкин, Китайник, Куштум, с. 148].

[37] В более поздней работе вместо термина «побасенка» Г. Л. Пермяков предложил иной — «велеризм» (от имени героя «Посмертных записок Пиквикского клуба» Ч. Диккенса — Сэмуэля Уэллера, на манеру которого изъясняться уже было обращено внимание таких выдающихся паремиологов, как А. А. Потебня и А. Тэйлор) [Пермяков, 1975].

[38] Ю. В. Рождественский, давая высокую оценку книге Г. Л. Пермякова, отмечает в то же время, что в этом исследовании специфика содержания фольклорных жанров оказалась утраченной, что «описать нацело через логико-семиотические инварианты фольклорные единицы более высоких уровней» невозможно, что «каждый фольклорист... естественно замечает фундаментальную общую несводимость одного жанра к другому» [Пермяков, 1970, с. 229].

[39] А. Ф. Лосев признает самостоятельную художественную ценность идеи в аллегории, но резко разделяет идею и иллюстрацию: «В аллегории отвлеченная идея, ее предмет не имеют ничего общего или имеют очень мало общего с обратной стороной изображаемого предмета, так что идейно-образная сторона вещи гораздо содержательнее, пышнее, художественнее, чем эта отвлеченная идея, и может рассматриваться совершенно отдельно от той идеи, к иллюстрации которой она привлечена». Условность иллюстрации предполагает возможность замены ее какими угодно другими иллюстрациями. «Все эти иллюстрации, взятые сами по себе, какой бы художественный смысл они ни имели, в басне как в особом жанре и в аллегории никогда не принимаются всерьез и никогда не имеют самостоятельного значения» [Лосев, 1976, с. 137—138]. Странно, однако, что, не имея самостоятельного значения, сюжетные иллюстрации в баснях и апологах обнаруживают удивительную устойчивость. Кроме того, наблюдения над басенными сюжетами демонстрируют возможность весьма разнообразного их истолкования (см. об этом ниже). Поэтому иллюстрация в аллегории оказывается отнюдь не случайной и в конечном счете не менее важной, чем «предмет», «идея»,— обе стороны равноправны, и ни одна из них приоритета не имеет.

[40] Сюжет восходит к античной басенной традиции (Бабрий, Авиан) и известен еще со II в. до н. э. [Шварцбаум, 1979, гл. 64]. Широкую известность получил он у средневековых баснописцев (Берехия, Паули, Вальдис, Ганс Сакс, Бернат из Люблина). Его фольклорных вариантов немного, причем у Томпсона указаны лишь восточноевропейские сказки. Однако его ареал намного шире (см., например, [Зограф, 1964, с. 45; Португалия, с. 267]).

[41] По наблюдениям С. Томпсона, из 500—600 сюжетов индийской и греческой басни в устную традицию попала лишь десятая часть, но и здесь такие сюжеты встречаются редко [Томпсон, с. 218].

[42] В иной связи (предостерегая от переоценки литературного влияния на фольклор) писал об этом Д. Ортутаи: «Но, хотя с XVI века и вплоть до наших дней Эзоповы басни появлялись во все новых и новых изданиях и даже вошли в школьные учебники, устная сказочная традиция была едва затронута влиянием нравоучительных сказок о животных Эзопова образца» [Ортутаи, с. 22].

[43] Особенности этого сюжета и ему подобных заставили П. А. Гринцера пересмотреть традиционное представление о знаменитых повествовательных сборниках древней Индии как книгах нравоучительных. Относительно сюжета AT 160 Гринцер замечает, что «не содержит никаких рецептов жизненной мудрости известный рассказ „Панчатантры“ о благородных зверях и неблагодарном человеке. Смысл его сводится к общим сетованиям на неблагородство человеческой натуры, а содержание связано с древнейшими тотемистическими представлениями» [Гринцер, с. 27].

[44] Ср. также латышский и американский анекдоты об улитке, три года взбиравшейся на дерево и семь лет переползавшей дорогу [Арайс, с. 204; Боткин, Уизерс, с. 125]. Х. Шварцбаум, ссылаясь на итальянский и испанский

варианты и отмечая близость их польскому Кш 275В, говорит о популярности этого сюжета в еврейском фольклоре, но применительно к людям [Шварцбаум, 1968, с. 156].

[45] Анекдот о неторопливой черепахе, посланной попросить у бога дождя и спрятавшейся за скалой, включен в указатель сказок Центральной Америки (Хансен 288**D) и на этом основании попал в последнее издание каталога Аарне — Томпсона (AT 288C*). Отыскался и украинский его вариант, позволивший отметить наличие сюжета AT 288C* в восточнославянском материале. Недавно анекдот о черепахе записан в Семиречье [Багизбаева, I, с. 201, № 5] — здесь «гуляют» лиса, заяц, черепаха и волк. Варианты анекдотов о попугае также зафиксированы в Центральной Америке (Роуб 237*A—*I).

[46] В польском указателе Ю. Кшижановского под № 233 приведен огромный материал из группы сюжетов «Голоса птиц». Здесь чаще всего шутки, т. е. бессюжетные истории с объяснением крика птиц, но есть и анекдоты. Лучшие польские варианты сюжетов типа Кш 233 — у Густавича [Густавич].

[47] Л. Г. Бараг, записавший эту сказку на русском языке, в статье о взаимодействии русской и нерусских сказочных традиций замечает, что сказочница слышала ее на чувашском языке и что в русском фольклоре эта сказка соответствий не имеет [Современный русский фольклор, с. 172—173]. Возможно, что для русского материала этот сюжет и в самом деле случаен, тогда как чувашский его вариант известен [Данилов, с. 110].

[48] Следует, однако, оговориться, что варианты из Поволжья не представляют одну лишь восточную версию сюжета AT 295. Здесь активно взаимодействовали местная и русская сказочные традиции, а потому много вариантов, зависимых от русского сказочного материала. Так, Э. В. Померанцева указывает на совпадения чувашских сказок о пузыре, лапте и соломинке с русскими во всех подробностях [Отражение, с. 108].

[49] Томпсон ссылается на ее латышские варианты. См. также литовский вариант [Королева-лебедь, с. 399]. Известна она и на Кавказе [Бгажба, с. 93].

[50] В. Винерт не учитывает комического характера этого сюжета, относя его к этиологическим сказкам [Винерт, с. 35].

[51] О сочетании смешного и зловещего как одном из основных признаков гротеска писал В. Кайзер. Это делает мир совершенно отличным от нашего. Здесь неодушевленные вещи не отделены более от мира растений, животных и людей, здесь перестают действовать законы статики, симметрии и пропорции [Кайзер, с. 21]. О том, что гротеск выводит за рамки реально возможного мира, писал и В. Я. Пропп [Пропп, 1976-2, с. 70].

[52] Именно на этом основании Ф. Харкорт остерегается называть подобные рассказы о животных легендами, считая, что по существу своему они не выходят за рамки этиологических объяснений [Харкорт, с. 29—31]. Едва ли с этим можно согласиться: ведь происходящее в животной легенде — это своего рода чудо. А чудеса и в легендах о святых имеют этиологические последствия: к известным святым местам ходят потому, что некогда там произошло чудо, и результаты его сказываются по сей день (больные исцеляются, слепые прозревают и т. п.).

[53] Басня о Зевсе и черепахе вошла в новоевропейский фольклор — разумеется, в преображенном виде и значительно утеряв свою легендарную окраску и лишившись древнегреческих реалий. Такова латышская сказка (о легенде здесь вряд ли уже можно говорить) об улитке, заменившей древнегреческую черепаху. Нет здесь, конечно, и Зевса — вместо него некий король зверей, к которому улитка не пришла на пир, за что и была наказана [Анцелане, с. 80].

[54] Легенда распространена в Восточной Европе: от тяжести птиц гибнет то единорог, то богатырский лебедь — птица Стратиль [Гнатюк, Легенды, № 33; Романов, IV, № 2].

[55] В русском варианте мамонт отказался войти в ковчег, надеясь и без этого выплыть. Во время потопа он отяжелел и пошел ко дну [Герасимов, № 39]. Ср. любопытную литературную транспозицию этой темы с оригиналь-

ной «этиологией» («помнит земля») в раннем стихотворении Н. Тихонова «Сибирь»:

Захлебывались, плыли молча — Ковчежьи бревна
Мамонты, оседая, — Раздались на Ноев глас:
И голосом волчьим — «Гибните, божии овны,
Закричала одна, седая. — Гибните, некуда взять вас».

[56] Мотив посылки птиц из ковчега обстоятельно изучен А. Б. Рут [Рут].

[57] Ю. Кшижановский указывает более десяти польских вариантов этого сюжета. У белорусов бога хотела напугать женщина, за что она превращена в медведицу (с новой этиологией: поэтому у медведицы соски не на брюхе, как у зверей, а на груди) [Добровольский, I, № 56]. Впрочем, достаточно много подобных рассказов в белорусском фольклоре и о мужчинах [Романов, IV, № 17; доп. № 23]. Если же подобный проступок совершает девица, Христос превращает ее в кукушку [Федеровский, I, с. 631; Чубинский, с. 60; Сярковский, № 17]. В украинском варианте человек, пожелавший напугать Христа, превращен в обезьяну [Гнатюк, Легенды, № 86]. См. также материал у О. Дэнхардта [Дэнхардт, II, с. 99—101].

[58] О. Дэнхардт указывает несколько вариантов, в которых за такой проступок женщина превращена в дятла [Дэнхардт, II, с. 123]. Сюжет распространен в германском фольклоре и включен в указатель Аарне — Томпсона — тип 751А (см. также [Ранке, 1966, № 57], где в комментариях указаны даже китайские параллели).

[59] Кроме русских [Афанасьев, Легенды] и украинских [Драгоманов, № 16; Чубинский, с. 52, 48, 49], а также польских (Кш 2503 — 11 вариантов) см. варианты из Югославии, Болгарии, Австрии, Франции, Португалии, Мальты, США у Дэнхардта [Дэнхардт, II, с. 13—16]. В финских легендах наказана еще корова, отказавшаяся помочь богу [Аарне, № 59, 62].

[60] В той же ситуации часто оказывается и Христос [Смульский, с. 279; Сярковский, № 3]. См. также венгерский вариант с конем, отказавшимся подвезти Иисуса и Петра, и ослом, сделавшим это [Дэг, № 21].

[61] Латышский вариант — с богом и камбалой [Анцелане, с. 40]. Ср. наказание рака тем, что у него глаза сзади, за непристойный ответ богу в польских и латышских легендах: ТМ А2231.1.3 [Сярковский, № 29, 30; Анцелане, с. 40].

[62] В латышском фольклоре этот сюжет связывается не только с каней [Погодин, с. 439], но и с иволгой, лунем и даже осиной, у которой дрожат листья [Анцелане, с. 40, 94; Арайс, с. 292; Алксните и др., с. 92]. Сказка-легенда об иволге, отлынивавшей от работы, известна и в Литве [Литовские, с. 28]. Сюжет о коршуне, просившем у бога воды, достиг Поволжья, где был видоизменен: коршун в первые дни после сотворения мира нашел родник, но ворона успела доложить богу о роднике раньше и приписала заслугу его открытия себе. Коршун несправедливо наказан тем, что ему суждено пить лишь дождевую воду. Здесь сюжет также связан с приметой: коршун кричит к дождю [Чуваши, с. 265]. Впрочем, на обмане и приписывании чужих заслуг (тоже трикстерская проделка!) строится и белорусский текст: сорока измазалась в грязи и говорит богу, что она чистила море, а каня бездельничала, и бог сгоряча наказал невиновную каню [Романов, IV, с. 166, № 18].

[63] Еврейскую версию в Польше указывает Ю. Кшижановский; со ссылкой на «старого жида» записал эту сказку В. Г. Кравченко [Кравченко, № 83]. Литературную обработку сюжета см. в польском романе из еврейской жизни Кл. Юноши-Шанявского [Юноша, с. 22—24]. На еврейскую версию в стихах Иегуди Леви бен Сефа указывает Шахер [Шахер, с. 402]. См. также замечания Х. Шварцбаума [Шварцбаум, 1968, с. 313].

[64] См. испанскую басню Хайма Хуана Фалько из Валенсии (XVI в.), указанную Р. Келером [Келер, I, с. 42—45].

[65] Библиографию сказки см. у Больте-Поливки (ВР III 290), где указаны варианты из Германии, Италии, Сербии, Болгарии, Чехословакии, Украины, Литвы. См. также вариант из Мексики (Роуб, № 828 — осел и собака) и

сказки народов СССР [Фридрих, № 61; Дзагуров, № 103; Остроумов, с. 169; Смирнова, № 86].

[66] В. Юнгман выводит сюжет AT 221 из архаического периода классической древности [Юнгман, AT 221]. Х. Шварцбаум указывает на шумерскую басню, в которой крапивник урезонивает хвастающегося слона, полагая, что басня эта может быть связана с сюжетом о проделке королька [Шварцбаум, 1979, с. 234].

[67] Весь обширный материал, включенный в указатель Аарне — Томпсона под № 169*, взят из латышского фольклора (хотя, конечно, соответствия ему можно найти и в фольклоре других народов). См. также AT 171B* — различные рассказы о медведе.

[68] Согласно данным С. Томпсона, сюжет распространен довольно широко: указываются его ирландские (см. также [О'Салливан, Кристиансен, тип 179]), канадские, польские (Кш 169) и индийские (Томпсон, Робертс, тип 179) варианты. См. также [СУ 179; Катанов, с. 89; Балтер, с. 107 (на сибирский вариант указывает и В. Андерсон: Таушер, с. 177); Карапетян, 1975, с. 101]. Популярности сюжета содействовала, вне сомнения, и литературная традиция: сюжет обрабатывался баснописцами и моралистами десятки раз — от Эзопа до Л. Н. Толстого.

[69] Как указывают С. Томпсон и У. Робертс, сюжет 156 в Индии выступает в конфабуляциях с сюжетами 306A, 314, 325, 406B; 554, 562 и лишь один раз — с сюжетом животной сказки AT 155 (Томпсон, Робертс, AT 156). В фольклоре Израиля сюжет AT 156 тоже вступает в контаминации с волшебными (AT 513) сказками [Ной, 1976, AT 156].

Глава 3

[1] Обстоятельный обзор теорий басни сделан И. Левиным во Введении к «Своду таджикского фольклора» [Левин, 1981]. См. также собрание основных работ о басне в антологии, составленной П. Хасубеком [Исследование басни].

[2] Те, кто пренебрегает традицией, решают проблему выбора животных для басенных персонажей с помощью суждений из области эстетики и теории литературы. М. Л. Гаспаров считает фигуры животных наиболее удобными для типизации: «Ведь пример, взятый из жизни людей, может показаться применимым только к этим людям, а пример, в котором действуют лишенные человеческой индивидуальности животные, естественно оказывается применим ко всему роду человеческому» [Гаспаров, с. 8]. Л. С. Выготский говорит не о типизации, а об «эстетической дистанции», которая создается перенесением действия в животный мир: «...причина употребления животных в басне заключается в том, что они представляют собой наиболее удобные условные фигуры, которые создают сразу же совершенно нужную и необходимую для эстетического впечатления изоляцию от действительности» [Выготский, с. 134].

[3] И. Левин справедливо подчеркивает смелость и правомерность суждений Я. Гримма о басне: «Под впечатлением своих теорий Я. Гримм пришел к смелому отрицанию предполагаемого всеми его предшественниками ведущего п о у ч и т е л ь н о г о начала как исконного элемента басни. И в этом Я. Гримм оказался прав даже после того, как теории, при помощи которых он пришел к этому выводу, оказались несостоятельными» [Левин, 1981, с. 25].

[4] Вновь можно сослаться на Жуковского, поскольку представления о развитии басни за последние без малого два века не претерпели у нас существенных изменений: «Басня... может быть, естественно, или п р о з а и ч е с к а я, в которой вымысел без всяких украшений, ограниченный одним простым рассказом, служит только призрачным покровом нравственной истины; или с т и х о т в о р н а я, в которой вымысел украшен всеми богатствами поэзии, в которой главный предмет стихотворца: запечатлевая в уме нравственную истину, нравиться воображению и трогать чувства» [Жуковский, с. 406].

[5] И. Левин, указывая на единство сюжетного фонда басен и сказок о животных, не видит смысла в различении этих жанров: это синонимы, по

крайней мере в Азии. «Если вопрос о том, является ли конкретный рассказ о животных „сказкой" или „басней", вообще научно правомерен и если подобное различение, внедренное в фольклористику, оправдано самим фольклором, то оно, вероятно, не повсеместно и не всегда было одинаково четко выражено...» [Левин, 1981, с. 15]. В том, что это различие не всегда было четко выражено, нет сомнения, но это не отменяет основополагающей разницы между сказкой и басней, которую мы сейчас обсуждаем. Ближе нам точка зрения Б. Перри, выступившего против смешения животной сказки и Эзоповой басни. Принимая во внимание и общность сюжетного фонда, и случаи растворения басни в устном животном эпосе, Б. Перри видит в то же время существенные, конститутивные отличия басни как литературного произведения от сказки как произведения, принадлежащего устной традиции [Перри, с. 21].

[6] Несовпадение морали и басенного повествования отмечал уже А. Н. Пыпин, заметивший, что в восточной басне «объем содержания почти всегда превосходит нравоучительную тему, поставленную вначале» [Пыпин, ст. 2, с. 5]. На материале басен Крылова это блестяще показал Л. С. Выготский [Выготский]. Собственно, каждый, кто внимательно присматривался к басне, не ограничиваясь общими суждениями, приходил к выводу о том, что сюжет басни не является моральной иллюстрацией (см. также [Штернбергер]).

[7] Здесь многое уже зависит от того, кто берется за истолкование басенной морали. И. Левин остроумно подытоживает: «Крузиус признал басенный стиль и мораль плебейскими, стоя на точке зрения античного патриция. Тиле считал басню по идее демократически-крестьянской, находясь на позициях горожанина-либерала. Широкауэр, Отт и Штернбергер увидели в басенной морали ее мещанский, непривлекательный характер, рассуждая, конечно, как критически мыслящие интеллигенты нашего времени» [Левин, 1981, с. 34]. Сам Левин справедливо полагает, что нет никаких оснований считать басню орудием борьбы угнетенных против угнетателей.

[8] Еще раз напомним, что из 500—600 басен, известных в древнегреческой и древнеиндийской литературных традициях, записано от сказочников около 50 их вариантов и большинство из них встречается редко [Томпсон, с. 218].

[9] К. Додерер объясняет отсутствие сострадания к судьбе басенных персонажей их марионеточным характером: у басенных персонажей-марионеток нет души, и они не умирают — словно куклы [Додерер, с. 81].

[10] Аналогичная ситуация в древней Индии: на глиняных печатях III тысячелетия до н. э. много изображений животных, зовущих к сопоставлению их с сюжетами джатак. Однако П. А. Гринцер отказывается от таких сопоставлений, считая их очень шаткими: «Установить прямые параллели между изображениями на печатях и рассказами „обрамленной повести" или поздним фольклором в настоящее время почти невозможно» [Гринцер, с. 63].

[11] Х. Шварцбаум приводит рассказ о двух странных существах, у одного из которых много голов и один хвост, а у другого — одна голова и много хвостов. Во время бури одноголовый спасается в пещере, а существо со многими головами гибнет, т. к. головы ссорятся между собой [Шварцбаум, 1968, с. 352]. Рассказ этот живет самостоятельной жизнью [Бедкер, № 1029; Мальсагов, № 86], и его нельзя считать параллелью к эзоповой басне о мышах, прицепивших золотые рожки как отличительные знаки вожаков, поскольку эзопова басня совершенно на иную тему.

[12] Это стало общим местом в изысканиях «индианистов» XIX — начала XX в. Так, к примеру, считал Э. Коскен (см. обсуждение его точки зрения А. Н. Веселовским [Веселовский, 1938, с. 219]). П. А. Гринцер склонен, по-видимому, объяснять этими верованиями богатство и устойчивость сюжетов животной сказки в Индии: «Такое перенесение обычаев людей на животных объясняется отнюдь не потребностями аллегорического повествования, а мировоззрением древних индийцев, в основе которого лежало представление о единстве животного и человеческого миров. Эти представления были свойственны в глубокой древности и другим народам, и следы их сохранились в европейской сказке или басне. Между тем в Индии такие представления и ве-

рования закрепились в учении о переселении душ — метампсихозе» [Гринцер, с. 49].

[13] Это признавал и глава «индианистов» Т. Бенфей: «Оказывается, что в общем большинство животных басен заимствовано с запада и это в большей или меньшей степени преобразованные так называемые Эзоповы басни; тем не менее некоторые из них несут отпечаток индийского происхождения, равно как и вообще преобладающая часть индийских басен... свобода, с которою воспринималось заимствованное, и многие другие соображения говорят за то, что индусы уже до того, как познакомились с греками и унаследовали Эзоповы басни о животных, создали собственные произведения в той же самой манере — и притом, очевидно, в большом количестве» [Бенфей, I, с. XXI].

[14] П. А. Гринцер пишет об этом: «Для „Панчатантры", „Шукасаптати", „Двадцати пяти рассказов Веталы" и других сборников в первую очередь характерно слияние фантастики и жизненной правды, мифологических и жанровых картин, сказки о животных и бытового анекдота. Поэтому любой термин европейской поэтики будет слишком узок и неточен, если им пытаться охарактеризовать отдельные рассказы „обрамленной повести"» [Гринцер, с. 39].

[15] Мы уже отмечали, какие последствия имеет моралистическое прочтение басни. «Панчатантра» также прочитывалась подобным образом. Ф. Гейсслер, заметив, что слабые здесь побеждают сильных бесчестными средствами, признал «Панчатантру» по существу своему аморальной, учебной книгой жульничества и мошенничества [Гейсслер, с. 659]. О том, как формировалась «мораль» в фольклорных рассказах, включенных в назидательные книги, и как «незамысловатый рассказ» превращается в назидательную историю, писал П. А. Гринцер [Гринцер, с. 88—89].

[16] Этот популярнейший сюжет, известный не только в книгах, но и в устной традиции народов Азии и Африки, не нашел места в каталоге Аарне — Томпсона (см., однако, ТМ J2357). Он включен в японский указатель Х. Икеды под номером 225А (не совпадающим с АТ 225А).

[17] М. Л. Гаспаров выделяет «устный период» в истории басни, отводя ей роль подспорья в аргументации,— период, которому к тому же предшествовала предыстория, когда «басня еще не выделилась из примера». Образцом «устной басни» оказывается Гесиодова притча о соловье и ястребе («Труды и дни», 202—212) [Гаспаров, с. 13—14]. С точки зрения М. Л. Гаспарова, устная басня была прикреплена к конкретным фактам действительности, а потому служила лишь средством для достижения внехудожественных целей и ее центр тяжести лежал вне ее самой; «литературная же басня свободна от такой прикрепленности, она самоцельна, ее центр тяжести лежит внутри ее самой, она представляет собой замкнутую художественную структуру» [Гаспаров, с. 11]. Устная басня была, помимо того, не просто подспорьем в аргументации — она приняла участие в острой социальной борьбе, где «оказалась естественным оружием угнетенного демоса, выступившего против знати». Политическая борьба придала «безмятежной» животной сказке моралистическую тенденциозность. После того как борьба аристократии и демоса закончилась победой демоса, боевой пафос басенной морали потускнел. «Доморощенный практицизм басенной морали не мог более никого удовлетворить», поскольку «в центре общего внимания оказалось метафизическое обоснование нравственного идеала». Однако басня была еще, кажется, достоянием «высокой» литературы, потому что в эпоху эллинизма ей предстояло опуститься «в литературу учебную, предназначенную для детей, и в литературу популярную, обращенную к необразованной низовой публике». «Теперь басня окончательно становится монополией школьных учителей и философских проповедников» [Гаспаров, с. 18—19].

Оставляем эту историю античной басни без комментариев: по поводу басни как оружия угнетенных в социальной борьбе мы высказывались.

[18] В живом бытовании этот сюжет зарегистрирован только в Индии, где он так и не приобрел устойчивой формы (Бедкер, № 925—928 — четыре версии, три из которых представлены единственными вариантами), да в Венгрии.

Украинский вариант (СУ 214) — перепечатка публикации из детского журнала в научном (!) издании [Березовский, № 302]. Зато его литературная история очень богата: кроме Эзопа сюжет есть у Бабрия, вошел в византийский сборник басен, в «Римские деяния» [Эстерлей, № 79=Полякова, № 36], в поздние редакции «Романа о Лисе» (Рейнеке-лис, III, 9), встречается у многих баснописцев от Марии Французской до Лафонтена (IV, 5).

[19] См. также комментарий М. Л. Гаспарова, где приводится старинная застольная песня, упоминаемая Афинеем:

И так отвечает краб,
Гадюку клешней схватив:
«Должен быть прямодушным друг
И чуждаться кривых путей» [Эзоп, с. 292].

[20] М. И. Борецкий приходит к выводу о социальной активности Федра на основании анализа частотного словаря лексики Федра, Бабрия и Авиана. У Федра социальная терминология встречается чаще, чем у других античных баснописцев, и отсюда следует вывод: «Творя свой художественный мир, Федр проявляет острый интерес к социальным проблемам. Он стремится сделать басню орудием в борьбе с царящим в мире злом и сосредоточивает основное внимание на понятиях класса „Общество"» [Борецкий, с. 176]. Заключение о Бабрии несколько скудновато: «Греческий баснописец, как бы отказываясь от морализирования, сосредоточивает главное внимание на басенных персонажах (причем охотнее всего на персонажах из мира мифов, фауны и флоры), рисуя их на нейтральном фоне времени, природы и быта» [Борецкий, с. 179].

[21] Сюжет закрепился в средневековых баснях (см. также [Орбели, 1956, № 52]) и вошел в басни нового времени (Лафонтен, IV, 16). Наибольшую фольклорную известность этот сюжет приобрел далеко от Европы — в Японии (Икеда 75*).

[22] Такой перевод чаще всего встречается в нашем литературоведении (книга И. Паули на русский язык не переведена). Удачнее выглядит другой перевод названия этой книги, предложенный И. Левиным,— «В шутку и всерьез».

[23] Лучше других изучен западноевропейский животный эпос. Точка зрения Я. Гримма: роману о Лисе предшествовала фольклорная животная эпопея — давно оставлена. Относительно природы этого романа высказывались противоположные взгляды: роман о Лисе — произведение фольклорное, традиционное [Сюдр, с. 339; Граф]; роман принадлежит всецело книжной культуре [Фуле, с. 18; Боссюа]. Истина посередине: создатели романа пользовались фольклорными и литературными источниками.

[24] Б. Л. Рифтин указывает, что в основу рассказа из «Исторических записей» лег вариант из китайского сборника буддийских джатак, переведенных в конце III в. н. э. [Корейские предания, с. 26].

[25] Всеобщий характер смеха в «Романе о Лисе» отмечается А. А. Смирновым (хотя исследователь, на наш взгляд, несколько недооценивает силу этой «беззлобной пародии»): «Ряженье людей в звериное обличье или, наоборот, перенесение на животных человеческих чувств и нравов забавляло как комический маскарад, моментами перерастая в веселую и беззлобную пародию на человеческое общество в целом, без подчеркивания каких-либо специфических сословных черт. При этом открывалась возможность дать столь характерное для устремлений городской литературы обнаженное и сниженное изображение человеческой жизни, с обильными нравоописательно-бытовыми элементами, в дидактико-аллегорической форме» [Смирнов, с. 147]. Эта оценка, как нетрудно заметить, много мягче гегелевской.

[26] Смысловое, содержательное значение шутливых рифм в русской демократической поэзии определено В. П. Адриановой-Перетц и Д. С. Лихачевым: «Поговорки и пословицы, с одной стороны, и раешные стихи — с другой, были очень близки по задачам: те и другие позволяли легче переносить трудности жизни, подчеркивая механическую повторяемость явлений, их своеоб-

разную „закономерность", обнаруживая смешное и нестрашное в том, что было способно больно ранить сознание человека» [Демократическая поэзия, с. 13].

[27] Сюжету AT 91 посвящена большая литература (см., в частности, [Кэртли; Шварцбаум, 1968, с. 357—358; Эберхард — ЕМ I 150—154]).

[28] А. Н. Веселовский замечает: «Повесть об Ерше ближе по замыслу к животным поэмам Западной Европы, чем к доморощенной звериной сказке: последняя не дала ей ни одного мотива, с первыми у нее общая сатирическая цель, внушенная там и здесь определенным отношением к явлениям общественной жизни» [Галахов, с. 511]. Вряд ли, однако, верно утверждение, что животная сказка не дала повести ни одного мотива. Осетр в повести жалуется на то, что Ерш заманил его в сеть, а сам выскользнул из нее. Этот сюжет — «Рыбы в верше» (AT 253) — известен восточным славянам, хотя только в украинском материале (два варианта, из которых один недостоверен). Но его могли знать и по басням (Эзоп, № 284 — без мотива коварства).

[29] Д. С. Лихачев так определяет особенности средневековой литературной пародии: «Пародируется сложившаяся, твердо установленная, упорядоченная форма, обладающая собственными, только ей присущими признаками — знаковой системой. В качестве этих знаков берется то, что в историческом источниковедении называется формуляром документа, т. е. формулы, в которых пишется документ, особенно начальные и заключительные, и расположение материала — порядок следования» [Лихачев, Панченко, с. 14].

[30] А. Н. Веселовский указывает на типологическое сходство «Повести о Ерше Ершовиче» с византийской повестью о суде над виноградной лозой [Галахов, с. 508; см.: Византийская литература, с. 410].

[31] На то, что физиологическая сага мало связана с реальностью и «книжна» по своей сути, обращает внимание Д. С. Лихачев: «„Священная история животных" имела мало реальных наблюдений, направляла человеческую мысль в мир абстракций, на поиски „вечных истин"» [Лихачев, 1979, с. 162]. Эта оценка тоже представляется несколько однозначной, потому что уводит в область исключительно интеллектуальной культуры. Точнее, на наш взгляд, замечание А. Я. Гуревича: «Описания животных в „бестиариях" обнаруживают большую наблюдательность их авторов, но одновременно свидетельствуют о том, что средневековый человек не был склонен четко различать между своим непосредственным опытом и фантастическими баснями» [Гуревич, 1972, с. 62]. И все же объяснение этому — не в особых склонностях, а в специфической системе мировосприятия средневекового человека.

БИБЛИОГРАФИЯ

АА — *Андреев Н. П.* Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929.

Аарне — *Aarne A.* Verzeichnis der finnischen Ursprungssagen und ihrer Varianten. Helsingfors, 1912 (FF Communications. № 8).

Абрамова — *Абрамова З. А.* Изображения человека в палеолитическом искусстве Евразии. М.— Л., 1966.

Аварские — Аварские сказки. Сост. М. Саидова и У. Далгат. М., 1965.

Авдеев — *Авдеев А. Д.* Происхождение театра. Элементы театра в первобытнообщинном строе. Л.— М., 1959.

Аверинцев — *Аверинцев С. С.* Поэтика ранневизантийской литературы. М., 1977.

Аврорин, Лебедева — *Аврорин В. А., Лебедева Е. П.* Орочские сказки и мифы. Новосибирск, 1966.

Адрианова-Перетц — *Адрианова-Перетц В. П.* Очерки по истории русской сатирической литературы XVII в. М.— Л., 1937.

Азадовский, 1928 — Сказки из разных мест Сибири. Под ред. М. К. Азадовского. Иркутск, 1928.

Азадовский, 1938 — *Азадовский М. К.* Верхнеленские сказки. Иркутск, 1938.

Айналов — *Айналов Д. В.* Первоначальные шаги европейского искусства.— Сообщения Гос. Академии истории материальной культуры. Л., 1929, 2.

Акимова — Фольклор Саратовской области. Кн. 1. Сост. Т. М. Акимова. Саратов, 1946.

Акимова, Архангельская — Песни, сказки, частушки Саратовского Поволжья. Сост. Т. М. Акимова, В. К. Архангельская. Саратов, 1969.

Акимова, Степанов — Сказки Саратовской области. Сост. Т. М. Акимова, П. Д. Степанов. Саратов, 1937.

Акимушкин — *Акимушкин И.* Мир животных. М., 1971.

Акмин, Борева — Фольклор Кировской области. Под ред. Я. Акмина, М. Боревой. Киров, 1937.

Александров — *Александров А.* Физиолог. Казань, 1893.

Алиева — *Алиева М. М.* Уйгурская сказка. А.-А., 1975.

Алксните и др.— Латышские народные сказки. Сост. А. Алксните, О. Амбайнис, А. Анцелане, К. Арайс, М. Асаре. Рига, 1957.

Амонов — Таджикские сказки. Сост. Р. Амонов. М., 1961.

АМ — *Арайс К., Медне А.* Указатель типов латышских народных сказок. Рига, 1977.

Ангола — Сказки народов Анголы. Послесл., примеч. Г. Анпетковой-Шаровой. М., 1975.

Андреев, 1936 — Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. Т. 1. М.— Л., 1936.

Аникин, 1969 — *Аникин В. П.* Искусство психологического изображения в сказках о животных.— Фольклор как искусство слова. Вып. 2. М., 1969.

Аникин, 1977 — *Аникин В. П.* Русская народная сказка. Пособие для учителя. Изд. 2-е. М., 1977.

Анисимов, 1966 — *Анисимов А. Ф.* Духовная жизнь первобытного общества. М.— Л., 1966.

Анисимов, 1967 — *Анисимов А. Ф.* Этапы развития первобытной религии. М.— Л., 1967.

Анпеткова-Шарова — Сказки мампруси. Собрала и записала Г. Анпеткова-Шарова. Типологический анализ сюжетов И. Левина. М., 1966.

Анцелане — Латышские народные предания. Избранное. Сост. А. Анцелане. Рига, 1962.
Арайс — Латышские народные сказки. Сказки о животных. Сост. К. Арайс. Рига, 1965.
Арнаудов — *Арнаудов М.* Българските народни приказки. Опит за класификация.— Сборник за народни умотворения, наука и книжнина. София, 1905, кн. 21.
АТ — [*Aarne A., Thompson St.*]. The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography. 2-nd Rev. Helsinki, 1961 (FF Communications. № 184).
Атаев — Аварские народные сказки. Сост. Д. М. Атаев. Типологический анализ сюжетов И. Левина. М., 1972.
Афанасьев — Народные русские сказки А. Н. Афанасьева. Т. 1—3. М., 1957.
Афанасьев, 1865 — *Афанасьев А. Н.* Поэтические воззрения славян на природу. Т. 1—3. М., 1865—1869.
Афанасьев, Легенды — *Афанасьев А. Н.* Народные русские легенды. Казань, 1914.
Бабошина — Сказки Чукотки. Записала О. Е. Бабошина. М., 1958.
Багизбаева — *Багизбаева М. М.* Фольклор семиреченских казаков. Ч. 1—2. А.-А., 1977, 1979.
Багрий — Фольклор Азербайджана и прилегающих стран. Под ред. А. В. Багрия. Т. 1—3. Баку, 1930.
Багрий, Зейналлы — Азербайджанские тюркские сказки. Перевод, статьи и комментарии А. Багрия и Х. Зейналлы. М.— Л., 1935.
Балашов — Сказки Терского берега Белого моря. Издание подготовил Д. М. Балашов. Л., 1970.
Бали — Сказки острова Бали. М., 1983.
Балтер — Хакасские народные сказки. Пер. с хакасского и лит. обр. Б. Балтера. Абакан, 1955.
Бальдус — Die Jaguarzwillinge. Mythen und Heilbringergeschichten, Ursprungssagen und Märchen brasilianischer Indianer. Hrsg. von H. Baldus. Eisenach—Kassel, 1958.
Бараг — *Бараг Л. Г.* Восточнославянские сказки, их взаимосвязи и национальное своеобразие.— Эпические жанры устного народного творчества. Уфа, 1969. (Ученые записки Башкирского университета. Вып. 33. Серия филологическая. № 13 [17]).
Бараг, 1969 — Народные сказки, легенды, предания и были, записанные в Башкирии на русском языке в 1960—1966 гг. Подбор текстов, вступит. ст. и примеч. Л. Г. Барага. Уфа, 1969.
Бардаханова — *Бардаханова С. С.* Бурятские сказки о животных. Улан-Удэ, 1974.
Бахтин — *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1965.
Бахтина — *Бахтина В. А.* Эстетическая функция сказочной фантастики. Наблюдения над русской народной сказкой о животных. Саратов, 1972.
Бгажба — Абхазские сказки. Изд. 3-е. Сост., обр. и перевел с абхазского Х. С. Бгажба. Сухуми, 1974.
Бебель — *Бебель Г.* Фацетии. Изд. подготовила Ю. М. Каган. М., 1970.
Бедкер — *Badker L.* Indian Animal Tales: A Preliminary Survey. Helsinki, 1957 (FF Communication. № 170).
Бекташи — *Бекташи и другие.* Турецкие короткие народные рассказы. Сост. и пер. Р. А. Аганин. М., 1972.
Беликов — *Беликов Л. В.* Сказки о животных в фольклоре народностей северо-востока Сибири.— Языки и фольклор народов крайнего Севера. Л., 1969 (Уч. зап. Ленинградского пед. ин-та им. Герцена. Т. 383).
Бенедикт, 1931 — *Benedict R.* Tales of the Cochiti Indians. Wash., 1931 (Smithsonian Institution. Bureau of American Ethnology. Bul. 98).
Бенедикт, 1946 — *Benedict R.* Patterns of Culture. N. Y., 1946.
Бенфей — *Benfey Th.* Pantschatantra. Fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzählungen. Bd. 1—2. Lpz., 1859.

Березовский — Казки про тварин. Сост., вступит. ст. и примеч. И. П. Березовского. Киев, 1976.
Бернат — *Biernat z Lublina.* Wybór pism. Wrocław, 1954.
Бессараба — *Бессараба И.* Материалы для этнографии Седлецкой губернии. СПб., 1903 (Сб. Отделения рус. яз. и словесности Академии наук. Т. 75, № 7).
Бессонов — Башкирские народные сказки. Зап. и пер. А. Г. Бессонова. Ред., введение и примеч. Н. К. Дмитриева. Уфа, 1941.
Бирма, 1976 — Сказки народов Бирмы. Сост. В. Б. Касевич, Ю. М. Осипов. Авт. предисл. Д. В. Деопик. М., 1976.
Бирма, 1977 — Волшебная арфа. Сказки народов Бирмы. М., 1977.
Бисау — Сказки народов Бисау. М., 1971.
Боас — *Boas F.* Kathlamet Texts. Wash., 1901 (Smithsonian Institution. Bureau of American Ethnology. Bul. 26).
Бобров — *Бобров В.* Русские народные сказки о животных. Варшава, 1909.
Боггс — *Boggs R. S.* Index of Spanish Folktales. Helsinki, 1930 (FF Communications. № 90).
Богораз, 1926 — *Богораз-Тан В. Г.* Миф об умирающем и воскресающем звере.— Художественный фольклор. Т. 1. М., 1926.
Богораз, 1935 — *Богораз В. Г.* Основные типы фольклора Северной Евразии и Северной Америки.— Советский фольклор. М.— Л., 1935, № 4.
Болгария — Болгарские народные сказки. М., 1953.
Борецкий — *Борецкий М. И.* Художественный мир басен Федра, Бабрия и Авиана.— Новое в современной классической филологии. М., 1979.
Боровик, Мирер — Фольклор Горьковской области. Сказки. Записали В. Н. Боровик, С. И. Мирер. Горький, 1939.
Боссюа — *Bossuat R.* Le Roman de Renart. P., 1957.
Боткин, Уизерс — Однажды один человек... Сборник американского фольклора. Сост. Б. Боткин, К. Уизерс. М., 1968.
Бразилия — Бразильские сказки и легенды. М., 1962.
Брокельман — *Brockelmann C.* Fabeln und Tiermärchen in der ältern arabischen Literatur.— Islamica. Vol. 11. Lpz., 1926.
Бруннер-Траут — *Brunner-Traut E.* Altägyptische Märchen. Übertragen und bearbeitet von E. Brunner-Traut. Düsseldorf—Köln, 1965.
Буслаев — *Буслаев Ф. И.* Народная поэзия. Исторические очерки. СПб., 1887.
Быстров, Новиков — Ярославский фольклор (дооктябрьский). Сост. Б. Н. Быстров, Н. Е. Новиков. Ярославль, 1938.
Василевич — *Василевич Г. М.* Сборник материалов по эвенкийскому (тунгусскому) фольклору. Л., 1936.
Ватагин — Тувинские народные сказки. Пер., сост. и примеч. Марка Ватагина. М., 1971.
Ведерникова — *Ведерникова Н. М.* Русская народная сказка. М., 1975.
Верещагин, 1886 — *Верещагин Г.* Вотяки Сосновского края.— Записки РГО по отд. этнографии. Т. XIV. Вып. 2. СПб., 1886.
Верещагин, 1889 — *Верещагин Г.* Вотяки Сарапульского уезда Вятской губ.— Записки РГО по отд. этнографии. Т. XIV. Вып. 3. СПб., 1889.
Вернер — *Werner A.* Myths and Legends of the Bantu. L., 1933.
Веселовский — *Веселовский А. Н.* Статьи о сказке. Собр. соч. Т. 16. М.— Л., 1938.
Византийская литература — Памятники византийской литературы IX—XIV веков. М., 1969.
Вийдалепп — *Вийдалепп Р. Я.* Исполнение народных сказок как производственно-магический обряд. М., 1964.
Вильгельм — *Wilhelm R.* Chinesische Volksmärchen. Übersetzt und eingeleitet von R. Wilhelm. Jena, 1914.
Виндт — *Виндт Л.* Басня как литературный жанр.— Поэтика. Л., 1927.
Винерт — *Wienert W.* Die Typen der griechisch-römischen Fabel. Helsinki, 1925 (FF Communications, № 56).
Винников — *Винников И. Н.* Язык и фольклор бухарских арабов. М., 1969.

Вирсаладзе — Грузинские народные предания и легенды. Сост., пер., предисл. и примеч. Е. Б. Вирсаладзе. М., 1973.
Владимирский — Традиционный фольклор Владимирской деревни (в записях 1963—1969 гг.). М., 1972.
Воеводский — *Wojewódzki B.* Strachy na smugu. Bajki opoczyńskie. Zebrał i opracował B. Wojewódzki. Warszawa, 1974.
Вологдина — *Вологдина В. Н.* Фольклор народов акан и эве.— Фольклор и литература народов Африки. М., 1970.
Воскобойников, 1958 — Фольклор эвенков Бурятии. Вступит. ст., сост. и примеч. М. Г. Воскобойникова. Улан-Удэ, 1958.
Воскобойников, 1960 — *Воскобойников М. Г.* Эвенкийский фольклор. Л., 1960.
Воскобойников, Меновщиков, 1951 — Сказки народов Севера. Сост. М. Г. Воскобойников, Г. А. Меновщиков. М.— Л., 1951.
Воскобойников, Меновщиков, 1959 — Сказки народов Севера. Сост. М. Г. Воскобойников, Г. А. Меновщиков. М.— Л., 1959.
Восток — Сказки народов Востока. М.— Л., 1938.
Восток, 1962 — Сказки народов Востока. Сост. И. С. Быстров, Е. М. Пинус, А. З. Розенфельд. М., 1962.
ВР — *Bolte J., Polivka G.* Anmerkungen zu den Kinder- und Hausmärchen der Brüder Grimm. Bd. 1—5. Lpz., 1913—1932.
Всевидящий глаз — Всевидящий глаз. Легенды североамериканских индейцев. М., 1964.
Выготский — *Выготский Л. С.* Психология искусства. М., 1968.
Вюнше — *Wünsche O.* Die Pflanzenfabel in der Weltliteratur. Leipzig — Wien, 1905.
Гаврилов — *Гаврилов Б.* Произведения народной словесности, обряды и поверья вотяков Казанской и Вятской губерний. Казань, 1880.
Галахов — *Галахов А.* История русской словесности, древней и новой. Т. 1. Изд. 2-е. СПб., 1880.
Галкин, Китайник, Куштум — Русские народные сказки Урала. Ред.-сост. П. Галкин, М. Китайник, Н. Куштум. Свердловск, 1959.
Ганкин — Амхарские народные сказки. Пер. с амхарского, предисл. и примеч. Э. Б. Ганкина. Ст. «Об амхарском фольклоре» и типологический анализ сюжетов Е. С. Котляр. М., 1979.
Гаспаров — *Гаспаров М. Л.* Античная литературная басня (Федр и Бабрий). М., 1971.
Гастер — *Gaster M.* Rumanien Bird and Beast Stories. L., 1915.
Гегель — *Гегель.* Эстетика. Т. 2. М., 1969.
Гейсслер — *Geissler F.* Das Pantschatantra, ein altindisches «Fabelbuch».— Wissenschaftliche Annalen zur Verbreitung neuer Forschungsergebnisse. 3. Jg. H. 11, Nov. 1954.
Герасимов — *Герасимов Б.* Сказки, собранные в западных предгорьях Алтая.— Зап. Семипалатинского подотдела Западно-Сибирского Отд. РГО. Семипалатинск, 1913, вып. 7.
Гербер — *Gerber A.* Great Russian Animal Tales. Baltimore, 1891 (Publications of the Modern Language Association of America. VI).
Глаза дракона — Глаза дракона. Легенды и сказки народов Китая. М., 1959.
Глинкин — Польские народные легенды и сказки. Сост. П. Глинкин. М.— Л., 1965.
Глонти — Грузинские народные новеллы. Сост., ред. и примеч. А. Глонти. Тб., 1974.
Гнатюк — Українські народні байки (Звіриний епос). Т. 1—2. Львов, 1916 (Етнографічний збірник. Т. 37—38).
Гнатюк, Легенды — *Гнатюк В.* Гальцько-руські народні легенди. Львов, 1902 (Етнографічний збірник. Т. 12).
Голенищев-Кутузов — *Голенищев-Кутузов И. Н.* Творчество Данте и мировая культура. М., 1971.
Голоса Америки — Голоса Америки. Из народного творчества США (Баллады, легенды, сказки; притчи, песни, стихи). М., 1976.

Гордон — *Gordon E. I.* Animals as Represented in the Sumerian Proverbs and Fables; a Preliminary Study.— Древний мир. Сборник статей. Академику Василию Васильевичу Струве. М., 1962.
Граф — *Graf A.* Die Grundlagen des Reineke Fuchs. Helsinki, 1920 (FF Communications. № 38).
Гримм В.— *Grimm W.* Kleinere Schriften. Bd. 4. Gütersloh, 1887.
Гримм Я.— *Grimm J.* Reinhart Fuchs. B., 1834.
Гриммы — *Гримм, братья.* Сказки. М., 1978.
Гринцер — *Гринцер П. А.* Древнеиндийская проза (Обрамленная повесть). М., 1963.
Гроссе — *Гроссе Э.* Происхождение искусства. М., 1899.
Гуревич, 1972 — *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. М., 1972.
Гуревич, 1981 — *Гуревич А. Я.* Проблемы средневековой народной культуры. М., 1981.
Густавич — *Gustavicz B.* Podania, przesądy, gadki i nazwy ludowe w dziedzinie przyrody.— Zbiór wiadomości do antropologii krajowej. Kraków, 1881, 5.
Гутманн — *Guttmann B.* Volksbuch der Wadschagga. Lpz., 1914.
Гущин — *Гущин А. С.* Происхождение искусства. Л.— М., 1937.
Даль — *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. Т. 1—4. М., 1956.
Дандис — *Dundes A.* From Etic to Emic Units in Structural Study of Folktales.— Journal of American Folklore. 1962, vol. 75.
Данилов — Сказки и предания чуваш. Собрал и перевел Н. Ф. Данилов. Чебоксары, 1963.
Даргинские — Даргинские сказки. Предисл. и примеч. М.-З. Османова. М., 1963.
Дашкевич — *Дашкевич Н. П.* Вопрос о происхождении и развитии эпоса о животных по исследованиям последнего тридцатилетия. Киев, 1904.
Демократическая поэзия — Демократическая поэзия XVII века. Вступит. ст. В. П. Адриановой-Перетц и Д. С. Лихачева. М.— Л., 1962.
Джатаки — Джатаки. Из первой книги «Джатак». Пер. с пали Б. Захарьина. М., 1979.
Джеблоу — *Jablow A.* An Anthology of West African Folklore. L., 1962.
Джекобс — *Jacobs M.* The Content and Style of an Oral Literature. Clackamas Chinook Myths and Tales. N. Y., 1959.
Джимбинов — Калмыцкие сказки. Сост. Б. Джимбинов. М., 1962.
Дзагуров — Осетинские народные сказки. Запись текстов, пер., предисл. и примеч. Г. А. Дзагурова. Автор типологического анализа сюжетов Исидор Левин при участии Уку Мазинга. М., 1973.
Дзиковский — *Dzikowski S.* Klechdy polskie. Warszawa, 1948.
Добровольский — *Добровольский В. И.* Смоленский этнографический сборник. Т. 1—4. СПб., 1891—1903.
Добшинский — *Dobšinský P.* Prostonárodné slovenské povesti. Zv. 1—3. Bratislava, 1973—1974.
Додерер — *Doderer K.* Fabeln. Zürich, 1970.
Долгих — *Долгих Б. О.* Мифологические сказки и исторические предания нганасан. М., 1976.
Долидзе — *Долидзе Н. И.* Грузинские народные сказки (Сто сказок). Тб., 1956.
Дон — Фольклор Дона и Кубани. Кн. 1. Ростов-на-Дону, 1938.
Дорсон — *Dorson R.* American Negro Folktales. Collected with Introduction and Notes by R. M. Dorson. N. Y., 1968.
Драгоманов — *Драгоманов М.* Малорусские народные предания и рассказы. Киев, 1876.
Дульзон — *Дульзон А. П.* Кетские сказки. Томск, 1966.
Дыренкова — *Дыренкова Н. П.* Шорский фольклор. М.— Л., 1940.
Дэг — *Dégh L.* Folktales of Hungary. Chicago, 1965.
Дэнба — Проделки дядюшки Дэнба. Тибетское народное творчество. М., 1962.
Дэнхардт — *Dähnhardt O.* Natursagen. Bd. 1—4. Lpz.— B., 1907—1912.

ЕВ — *Eberhard W., Boratav P. N.* Typen türkischer Volksmärchen. Wiesbaden, 1953.
ЕМ — Enzyklopädie des Märchens. Bd. 1. B.— N. Y., 1975.
Еремеев — *Еремеев А. Ф.* Происхождение искусства. Теоретические очерки. М., 1970.
Ефименко — *Ефименко П. П.* Первобытное общество. Очерки по истории палеолитического времени. Киев, 1953.
Жуков, Котляр — Сказки народов Африки. Сост. А. А. Жуков, Е. С. Котляр. Предисл. Е. С. Котляр. М., 1976.
Жуковский — *Жуковский В. А.* О басне и баснях Крылова.— *Жуковский В. А.* Собр. соч. в 4-х томах. Т. 4. М.— Л., 1960.
Замятнин — *Замятнин С. Н.* Очерки по палеолиту. М.— Л., 1961.
Записки — Записки Красноярского подотдела Восточно-Сибирского отд. РГО по этнографии. Том 1. Вып. 1. Красноярск, 1902; вып. 2. Томск, 1906.
Зеленин — *Зеленин Д. К.* Религиозно-магическая функция фольклорных сказок.— С. Ф. Ольденбургу. К 50-летию научно-общественной деятельности. Л., 1934.
Зеленин, 1914 — *Зеленин Д. К.* Великорусские сказки Пермской губернии. Пг., 1914.
Зеленин, 1915 — *Зеленин Д. К.* Великорусские сказки Вятской губернии. Пг., 1915.
Зиберт — Легенды и сказки индейцев Латинской Америки. Сост. Э. Зиберт. М.— Л., 1962.
Зиновьев — Русские сказки Забайкалья. Подг. текстов, сост., предисл. и примеч. В. П. Зиновьева. Иркутск. 1983.
Зограф, 1964 — Сказки народов Индии. Предисл. и примеч. Г. Зографа. М.— Л., 1964.
Зограф, 1971 — Сказки Центральной Индии. Пер. с английского и сантальского Г. А. Зографа и З. Г. Самойловой. М., 1971.
Зограф, 1976 — Сказки народов Индии. Предисл. и примеч. Г. Зографа. Л., 1976.
Золотарев — *Золотарев А. М.* Родовой строй и первобытная мифология. М., 1964.
Зухба — *Зухба С. Л.* Абхазская народная сказка. Тб., 1970.
Иваницкий — *Иваницкий Н. А.* Песни, сказки, пословицы, поговорки и загадки, собранные Н. А. Иваницким в Вологодской губернии. Вологда, 1960.
Иванов, Топоров, 1966 — *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М., 1965.
Иванов, Топоров, 1974 — *Иванов В. В., Топоров В. Н.* Исследования в области славянских древностей. М., 1974.
Икеда — *Ikeda H.* Type and Motif-index of Japanese Folk-Literature. Helsinki, 1971 (FF Communications, № 209).
Индийская проза — Индийская средневековая повествовательная проза. Сост. и предисл. П. Гринцера. М., 1982.
Индонезия — Индонезийские сказки. Пер. и предисл. В. В. Островского. М., 1956.
Ирландия — Ирландские легенды и сказки. Сост. и предисл. Н. Шерешевской. М., 1960.
Исследование басни — Fabelforschung. Hrsg. von P. Hasubek. Darmstadt, 1983.
Йоллес — *Jolles A.* Einfache Formen. 5. Aufl. Tübingen, 1972.
Кабиров — Уйгурские сказки. Сост. М. Н. Кабиров. А.-А., 1963.
Каган — *Каган М.* Морфология искусства. Л., 1972.
Кайзер — *Kayser W.* The Grotesque in Literature and Art. Bloomington, Indiana, 1963.
Калила и Димна — Калила и Димна. Пер. И. Ю. Крачковский и И. П. Кузьмин. Изд. 2-е. М., 1957.
Камай, Шир-Обердорфер — *Camaj M., Schier-Oberdorffer U.* Albanesische Märchen. Düsseldorf — Köln, 1974.

Капелуш — Bajka ludowa w dawnej Polsce. Wybór i opracowanie H. Kapełuś. Warszawa, 1968.
Каракалпаки — Каракалпакские народные сказки. Нукус, 1959.
Карапетян, 1967 — *Карапетян Г. О.* Армянский фольклор. М., 1967.
Карапетян, 1975 — Забавные и назидательные истории армянского народа. Сост. Г. О. Карапетян. М., 1975.
Карапетян, 1979 — Армянский фольклор. Сост. Г. О. Карапетян. М., 1979.
Карлингер — *Karlinger F.* Inselmärchen des Mittelmeeres. Düsseldorf — Köln, 1960.
Карнаухова — *Карнаухова И. В.* Сказки и предания Северного края. М.— Л., 1934.
Карнеев — *Карнеев А.* Материалы и заметки по литературной истории Физиолога. СПб., 1890.
Катанов — *Катанов Н. Ф.* Хакасский фольклор. Абакан, 1963.
Кауэлл — *Cowell E. B.* The Jataka. Ed. by E. B. Cowell. Vol. 1—6. Cambridge, 1895—1907.
Келер — *Köhler R.* Kleinere Schriften. Bd. 1—3. Weimar, 1898—1900.
Киргизы, 1944 — Киргизские народные сказки (избранные). Лит. обр. Н. А. Мучника. Фрунзе, 1944.
Киргизы, 1968 — Киргизские сказки. Сост., пер. и обр. Д. Брудного и К. Эшмамбетова. М., 1968.
Киргизы, 1977 — Киргизские народные сказки. Сост., пер. и обр. Дм. Брудного и К. Эшмамбетова. Фрунзе, 1977.
Кирюхин — Русский прозаический фольклор в Дагестане и на Северном Кавказе (В записях 1972—1975 гг.). Публикация, вступит. ст. и коммент. В. С. Кирюхина. Махачкала, 1980.
Классическая басня — Классическая басня. Сост., подгот. текста, примеч. М. Л. Гаспарова и И. Ю. Подгаецкой. М., 1981.
Клаустон — *Clouston W. A.* Popular Tales and Fictions, their Migrations and Transformations. Vol. 1—2. Edinbourgh — L., 1887.
Клингер, 1911 — *Клингер В. П.* Животное в античном и современном суеверии. Киев, 1911.
Клингер, 1921 — *Klinger W.* Z motywów wędrownych pochodzenia klasycznego. Serja 1. Poznań, 1921.
Книга Тысячи и одной ночи — Книга Тысячи и одной ночи. Пер. М. А. Салье. Т. 1—8. М., 1958—1959.
Козлов — Сказки народов Северо-Востока. Ред. Н. В. Козлов. Магадан, 1956.
Козловский — *Козловский А. П.* Сказки тунгиро-олекминских эвенков.— *Г. М. Василевич.* Сборник материалов по эвенкийскому (тунгусскому) фольклору. Л., 1936.
Колмачевский — *Колмачевский Л. З.* Животный эпос на Западе и у славян. Казань, 1882.
Коль-Ларсен, 1962 — Волшебный рог. Мифы, легенды и сказки бушменов хадзапи. Собраны Л. Коль-Ларсеном. М., 1962.
Коль-Ларсен, 1963 — Заяц в башмаках. Сказки племени ираку. Собраны Л. Коль-Ларсеном в Восточной Африке. М., 1963.
Коми — Фольклор народа коми. Т. 1. Предания и сказки. Архангельск, 1938.
Комовская — Предания и сказки Горьковской области. Зап. и ред. текстов, вступит. ст. и примеч. Н. Д. Комовской. Горький, 1951.
Конго — Как храбрый Мокеле добыл для людей солнце. Сказки с реки Конго. М., 1973.
Конгресс, 1959 — Internationaler Kongress der Volkserzählforscher in Kiel und Kopenhagen. 1959. Vorträge und Referate. B., 1961.
Конкка, 1959 — Карельские народные сказки. Сост., вступит. ст. и примеч. У. С. Конкки. Петрозаводск, 1959.
Конкка, 1963 — Карельские народные сказки. Издание подготовила У. С. Конкка. М.— Л., 1963.
Конкка, Тупицын — Карельские народные сказки. Южная Карелия. Изд. подгот. У. С. Конкка, А. С. Тупицын. Л., 1967.

Корейские предания — Корейские предания и легенды из средневековых книг. М., 1980.
Коренной — *Коренной П.* Заонежские сказки. Петрозаводск, 1918.
Королева-лебедь — Королева-лебедь. Литовские народные сказки. Вильнюс, 1965.
Котляр — *Котляр Е. С.* О некоторых чертах фольклора Африки южнее Сахары.— Фольклор и литература народов Африки. М., 1970.
Котляр, 1972 — *Котляр Е. С.* Африканская сказка о животных и архаические формы повествовательного фольклора.— Ранние формы искусства. М., 1972.
Котляр, 1975 — *Котляр Е. С.* Миф и сказка Африки. М., 1975.
Котляревский — *Котляревский А. А.* Русская народная сказка.— Соч. Т. 2. СПб., 1889.
Кох-Грюнберг — *Koch-Grünberg Th.* Indianermärchen aus Südamerika. Jena, 1920.
Кравцов — *Кравцов Н. И.* Сказка как фольклорный жанр.— Специфика фольклорных жанров. М., 1973.
Кравченко — *Кравченко В. Г.* Этнографические материалы, собранные В. Г. Кравченко в Волынской и соседних с ней губерниях. Житомир, 1914 (Труды Общества исследователей Волыни. Т. 12).
Кралина — *Кралина Н.* Сто сказок удмуртского народа. Ижевск, 1961.
Крачковский — *Крачковский И. Ю.* Калила и Димна. Введение.— Избр. соч. Т. 2. М.— Л., 1956.
Кребер — *Kroeber A. L.* The Nature of Culture. Chicago, 1965.
Кретов — Народные сказки Воронежской области. Современные записи. Под ред. А. И. Кретова. Воронеж, 1977.
Кречмер — *Kretschmer P.* Neugriechische Märchen. Jena, 1917.
Крил — Светящийся незнакомец. Народные сказки Либерии. М., 1966.
Крон — *Krohn K.* Bär (Wolf) und Fuchs: eine nordische Tiermärchenkette.— Journal de la Société Finno-Ougrienne. Helsingfors, 1889, № 6.
Крылов — *Крылов И. А.* Басни. Изд. подгот. А. П. Могилянский. М.— Л., 1956.
Кудинов — Первый бумеранг. Мифы и легенды Австралии. Зап., пересказ текстов и предисл. В. М. Кудинова. М., 1980.
Куприяниха — Сказки Куприянихи. Зап. сказок, ст. о творчестве Куприянихи и коммент. А. М. Новиковой и И. А. Оссовецкого. Воронеж, 1937.
Курлендер, 1960 — *Courlander H.* The Drum and the Hoe. Life and Lore of the Haitian People. Berkeley — Los Angeles, 1960.
Курлендер, 1971 — Барабан короля. Африканские сказки. Собраны Г. Курлендером. М., 1971.
Кустова — *Кустова М. Г.* Сказки крымских татар. Симферополь, 1941.
Кхмеры—Кхмерские мифы и легенды. М., 1981.
Кш — *Krzyżanowski J.* Polska bajka ludowa w układzie systematycznym. 1—2. Wrocław—Warszawa—Kraków, 1962.
Кшижановский, Жуковска-Биллип — *Krzyżanowski J., Żukowska-Billip K.* Dawna facecja polska (XVI—XVIII w.). Warszawa, 1960.
Кэмпбелл — *Campbell K.* The Seven Sages of Rome. Boston, 1907.
Кэртли — *Kirtley B.* Remarks on the Origin and History of an «Alphabet of Ben Sira» Fable.— Studies in Biblical and Jewish Folklore. Ed. by R. Patai, F. L. Utley, D. Noy. Bloomington, 1960 (Indiana University Folklore Series. № 13).
Лангло-Паркер — Мифы и сказки Австралии. Собраны К. Лангло-Паркер. М., 1965.
Ландтман — *Ландтман Г.* Сказки и мифы папуасов киваи. Из собрания Г. Ландтмана. М., 1977.
Лаптухин — Сказки, притчи, легенды хауса. Предисл. и примеч. В. В. Лаптухина. М., 1964.
Латинская литература — Памятники средневековой латинской литературы X—XII веков. М., 1972.
Латышские, 1958 — Латышские народные сказки. М., 1958.

Лаухерт — *Lauchert F.* Geschichte des Physiologus. Strassburg, 1889.
Лафонтен — Басни Лафонтена (Полное собрание). Под ред. А. И. Введенского. СПб., 1901.
Лебедев, 1958 — Сказки и стихи Афганистана. Сост. К. Лебедев. М., 1958.
Лебедев, 1972 — Афганские сказки и легенды. Сост., предисл. и примеч. К. А. Лебедева. Типологический анализ сюжетов и мотивов А. А. Яскеляйн. М., 1972.
Лебедева — *Лебедева Е. П.* Архаические сюжеты эвенкийской сказки о животных.— Языки и фольклор народов сибирского Севера. М.— Л., 1966.
Леви-Строс, 1962 — *Lévi-Strauss C.* La pensée sauvage. P., 1962.
Леви-Строс, 1970 — *Леви-Стросс К.* Структура мифов.— Вопросы философии. 1970, № 7.
Левин, 1959 — *Левин И. Х.* Русская сказка и немецкая басня.— Уч. зап. Ленинградского пед. ин-та им. Герцена. Л., 1959, т. 210.
Левин, 1966 — *Levin I.* Die keilschriftlichen Belege einer Erzählung. Zur Frühgeschichte von AaTh 537 (=AaTh 222*B+313B). Eine textkritische Erörterung.— Fabula. 1966, 8.
Левин, 1981 — *Левин И.* Введение.— Свод таджикского фольклора. Т. 1. Басни и сказки о животных. М., 1981.
Левин, 1983 — *Левин И.* Арамейский повествовательный репертуар периода поздней античности (Аггада).— Древний Восток. Т. 4. Ереван, 1983.
Левис оф Менар — *Löwis of Menar A.* Finnische und estnische Volksmärchen. Jena, 1927.
Ледербоген — *Lederbogen W.* Kameruner Märchen. B., 1901.
Лидзбарский — *Lidzbarski M.* Geschichten und Lieder aus den neu-aramäischen Handschriften der königlichen Bibliothek zu Berlin. Von M. Lidzbarski. Weimar, 1896.
Лим Чже — *Лим Чже.* Мышь под судом. М., 1964.
Лионго Фумо — Сказание о Лионго Фумо. Сказки народов Африки. М., 1962.
Литовские — Литовские народные сказки. Рига, 1930/31.
Лифшиц — *Лифшиц М.* Мифология древняя и современная. М., 1980.
Лихачев, 1970 — *Лихачев Д. С.* Человек в литературе древней Руси. М., 1970.
Лихачев, 1979 — *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е. М., 1979.
Лихачев, Панченко — *Лихачев Д. С., Панченко А. М.* «Смеховой мир» Древней Руси. Л., 1976.
Лихачева — *Лихачева О. П.* Некоторые замечания об образах животных в древнерусской литературе.— Культурное наследие Древней Руси. Истоки. Становление. Традиции. М., 1976.
Лич — *Leach M.* The Beginning. Creation Myths around the World. N. Y., 1956.
Лосев, 1957 — *Лосев А. Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957.
Лосев, 1976 — *Лосев А. Ф.* Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976.
Лукман — Мудрость Хикара и басни Лукмана. Под ред. и с предисл. И. Ю. Крачковского. Пг., 1920.
Лурье — *Лурье И. М.* Элементы животного эпоса в древнеегипетских изображениях.— Эрмитаж. Труды отдела Востока. Л., 1938, 1.
Люти — *Lüthi M.* Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen. 4 Aufl. München, 1974.
Ля Барр — *La Barre W.* The Aymara: History and Worldview.— The Anthropologist Looks at Myth. Comp. and ed. by M. Jacobs, J. Greenway. Austin — London, 1966.
Маврикий — Сказки острова Маврикий. М., 1974.
Магай — Сказки Магая (Е. И. Сороковикова). Записи М. Азадовского и Л. Элиасова. Л., 1940.
Мадагаскар — Сказки Мадагаскара. М., 1965.
Макконнел — *Макконнел У.* Мифы мункан. М., 1981.

Маккулох — *McCulloch F.* Mediaeval Latin and French Bestiaries. Chapel Hill, 1962 (University of North Carolina. Studies in the romance languages and literature. № 33).
Максимов — *Максимов П.* Горские сказки. М., 1937.
Максимов, Керашев — Адыгейские сказания и сказки. Пер. с адыгейского и лит. обработка П. Максимова и Т. Керашева. Майкоп, 1952.
Мальсагов — Сказки и легенды ингушей и чеченцев. Сост., пер., предисл. и примеч. А. О. Мальсагова. М., 1983.
Манжура — Сказки, пословицы и т. п., записанные в Екатеринославской и Харьковской губерниях И. И. Манжурою.— Сб. Харьковского ист.-фил. об-ва. Харьков, 1890, т. 2, вып. 2.
Маринд-аним — Мифы и предания папуасов маринд-аним. М., 1981.
Мария Французская — Die Fabeln der Marie de France. Hrsg. von K. Warnke. Halle, 1898.
Маршалл — *Маршалл А.* Люди незапамятных времен. М., 1958.
Маскаев — *Маскаев А.* Мордовская народная сказка. Саранск, 1947.
Маскаев, 1966 — Устно-поэтическое творчество мордовского народа. Т. 3, ч. 1. Мокшанские сказки. Сост. А. Маскаев. Саранск, 1966.
Массиньон — *Massignon G.* Folktales of France. Chicago, 1968.
Матвеев — Истребитель колючек. Сказки, легенды и притчи современных ассирийцев. Сост. К. П. Матвеев. М., 1974.
Маунтфорд — *Маунтфорд Ч. П.* Коричневые люди и красные пески. Путешествие по дикой Австралии. М., 1958.
Мегас — Griechische Volksmärchen. Gesammelt und hrsg. von G. A. Megas. Düsseldorf — Köln, 1965.
Мейли — *Meuli K.* Herkunft und Wesen der Fabel — Schweizarisches Archiv für Volkskunde. Basel, 1954, Bd. 50.
Мелетинский, 1958 — *Мелетинский Е. М.* Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М., 1958.
Мелетинский, 1960 — *Мелетинский Е. М.* О генезисе и путях дифференциации эпических жанров.— Русский фольклор. Т. 5. М.— Л., 1960.
Мелетинский, 1970 — *Мелетинский Е. М.* Миф и сказка.— Фольклор и этнография. Л., 1970.
Мелетинский, 1972 — *Мелетинский Е. М.* Первобытные истоки словесного искусства.— Ранние формы искусства. М., 1972.
Мелетинский, 1975 — *Мелетинский Е. М.* Структурно-типологический анализ мифов северо-восточных палеоазиатов (Вороний цикл).— Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895—1970). М., 1975.
Мелетинский, 1976 — *Мелетинский Е. М.* Поэтика мифа. М., 1976.
Мелетинский, 1979 — *Мелетинский Е. М.* Палеоазиатский мифологический эпос. Цикл Ворона. М., 1979.
Мелиг — Buddhistische Märchen. Hrsg. von J. Mehlig. Lpz., 1982.
Меновщиков, 1974 — Сказки и мифы народов Чукотки и Камчатки. Сост. Г. А. Меновщиков. М., 1974.
Минаев — Индийские сказки и легенды, собранные в Камаоне в 1875 году И. П. Минаевым. М., 1966.
Мирер — Ахмет Ахай Озенбашский. Первая книга сказок. Сост. Мирер. М., 1940.
Мириманов — *Мириманов В. Б.* Первобытное и традиционное искусство. Дрезден — Москва, 1973.
Митропольская — Русский фольклор в Литве. Исследования и публикация Н. К. Митропольской. Вильнюс, 1975.
Митрофанова — *Митрофанова В. В.* Народная сказка о Ерше и рукописная повесть об Ерше Ершовиче.— Русский фольклор. Т. 13. Русская народная проза. Л., 1972.
Мифологии — Мифологии древнего мира. М., 1977.
Моде, Рай — *Mode H., Ray A.* Bengalische Märchen. Lpz., 1972.
Мозер-Рат — *Moser-Rath E.* Predigtmärlein der Barockzeit. B., 1964.

Молдавия — Молдавский фольклор. Кишинев, 1976.
Монголия — Монгольские сказки. Сост. Г. Михайлов. М., 1962.
Мордва, 1883 — Образцы мордовской народной словесности. Вып. 2. Сказки и загадки. Казань, 1883.
Мордва, 1971 — Мордовские народные сказки. Саранск, 1971.
Морохин — *Морохин В. Н.* Русская народная сказка в современном бытовании. Горький, 1975.
Мочульский — *Мочульский В.* Происхождение «Физиолога» и его начальные судьбы в литературах Востока и Запада.— Русский филологический вестник. Варшава, 1889, т. 22.
Муратова — Средневековый бестиарий. Автор статьи и комментариев Кс. Муратова. М., 1984.
Назаревич — *Назаревич А.* В мире горской народной сказки. Дагестанские тетради. Махачкала, 1962.
Насыров, Поляков — *Насыров А. К., Поляков П. А.* Сказки казанских татар и сопоставление их со сказками других народов. Казань, 1900.
Неклюдов — *Неклюдов С. Ю.* Душа убивающая и мстящая.— Уч. зап. Тартуского ун-та. Тарту, 1975, вып. 394.
Нецель — *Necel A.* Demony, purtki i stolemy. Baśnie kaszubskie. Warszawa, 1975.
Никифоров, 1928 — *Никифоров А. И.* Русская детская сказка драматического жанра.— Сказочная комиссия в 1927 году. Л., 1928.
Никифоров, 1961 — Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова. М.— Л., 1961.
Никулин — Сказки народов Вьетнама. Сост., вступит. ст. и коммент. Н. И. Никулина. М., 1970.
Нич — *Nitsch K.* Wybór polskich tekstów gwarowych. Warszawa, 1960.
Новиков, 1961 — Русские сказки в записях и публикациях первой половины XIX века. М.— Л., 1961.
Новиков, 1971 — Русские сказки в ранних записях и публикациях (XVI—XVIII века). Вступит. ст., подгот. текста и коммент. Н. И. Новикова. Л., 1971.
Новикова и др.— Песни и сказки Воронежской области. Сб. сост. А. М. Новикова, И. А. Оссовецкий, Ф. И. Мухин, В. А. Тонков. Воронеж, 1940.
Ногайские — Ногайские народные сказки. М., 1979.
Ной, 1963 — *Noy D.* Folktales of Israel. Chicago, 1963.
Ной, 1976 — *Noy D.* The Jewish Animal Tale of Oral Tradition. Haifa, 1976.
Овидий — *Овидий.* Метаморфозы. Пер. С. Шервинского. М., 1977.
Океания — Сказки и мифы Океании. М., 1970.
Окладников — *Окладников А. П.* Утро искусства. Л., 1967.
Ольдерогге — Сказки народов Африки. Сост. Д. А. Ольдерогге. М.— Л., 1959.
Оля — *Оля Б.* Боги Тропической Африки. М., 1976.
Ончуков — *Ончуков Н. Е.* Северные сказки. СПб., 1908.
Орбели, 1956 — *Орбели И.* Басни средневековой Армении. М.— Л., 1956.
Орбели, 1982 — *Орбели И. А.* Фольклор и быт Мокса. М., 1982.
Ортутаи — Венгерские народные сказки. Сост., вступит. ст. и примеч. Д. Ортутаи. Будапешт, 1974.
О'Салливан — *O'Sullivan S.* Folktales of Ireland. Chicago, 1966.
О'Салливан, Кристиансен — *O'Súilleabháin S., Christiansen R. F.* The Types of the Irish Folktale. Helsinki, 1963 (FF Communications. № 188).
Османов — Персидские сказки. Сост. Н. Османов. М., 1958.
Остроумов — *Остроумов Н. П.* Сказки сартов в русском изложении. Таш., 1906.
Отражение — Отражение межэтнических процессов в устной прозе. М., 1979.
Отт — *Ott K. A.* Lessing und La Fontaine.— Germanisch-romanische Monatsschrift, N. F., Bd. 1. Heidelberg, 1959.— Fabelforschung. Darmstadt, 1983.
Ошаров — *Ошаров М. И.* Северные сказки. Новосибирск, 1936.
Памир — Сказки народов Памира. Сост. и коммент. А. Л. Грюнберга и И. М. Стеблин-Каменского. М., 1976.

Памятники античной литературы — Памятники поздней античной научно-художественной литературы II—V века. М., 1964.
Пантусов — *Пантусов Н.* Образцы киргизской народной литературы.— Изв. Об-ва археологии, истории, этнографии. Казань, 1909, т. 25.
Панчатантра — Панчатантра. М., 1958.
Парилов — *Парилов И. Г.* Русский фольклор Нарыма. Новосибирск, 1948.
Паули — *Pauli J.* Schimpf und Ernst. Ed. J. Bolte. Bd. 1—2. B., 1924.
Пекарский — *Пекарский Э. К.* Якутская сказка.— С. Ф. Ольденбургу. К пятидесятилетию научно-общественной деятельности. Л., 1934.
Первобытное общество — Первобытное общество. Основные проблемы развития. М., 1975.
Первухин — *Первухин Н. Г.* Эскизы преданий и быта инородцев Глуховского уезда. Эскиз IV. Следы языческой древности в образцах устной народной поэзии. Разд. Вотские сказки. Вятка, 1889.
Пермяков, 1968 — *Пермяков Г. Л.* Избранные пословицы и поговорки народов Востока. М., 1968.
Пермяков, 1970 — *Пермяков Г. Л.* От поговорки до сказки (Заметки по общей теории клише). М., 1970.
Пермяков, 1972 — Проделки хитрецов. Мифы, сказки, басни и анекдоты о прославленных хитрецах, мудрецах и шутниках мирового фольклора. Сост., вступит. ст. и общая ред. текстов Г. Л. Пермякова. М., 1972.
Пермяков, 1975 — *Пермяков Г. Л.* К вопросу о структуре паремиологического фонда.— Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти Владимира Яковлевича Проппа. М., 1975.
Перри — *Perry B. E.* Fable.— Studium Generale. 1959, 12.
Персидские анекдоты — Персидские анекдоты. Пер. М. Ашрафи и др. М., 1963.
Повести древней Индии — Повести, сказки, притчи древней Индии. М., 1964.
Повести о начале Москвы — Повести о начале Москвы. Исслед. и подгот. текстов М. А. Салминой. М.— Л., 1964.
Повесть о царе ал-Мутаввадже — Повесть о царе ал-Мутаввадже, о царице, мудреце Синдбаде, о семи везирах и о рассказе каждого из них. М., 1967.
Погодин — *Погодин А. Л.* Космические легенды балтийских народов.— Живая старина. 1895, вып. 3—4.
Полякова — Средневековые латинские новеллы XIII в. Издание подготовила С. В. Полякова. Л., 1980.
Померанцева, 1956 — *Померанцева Э. В.* Сказки.— Русское народное поэтическое творчество. Под ред. П. Г. Богатырева. М., 1956.
Померанцева, 1963 — *Померанцева Э. В.* Русская народная сказка. М., 1963.
Померанцева, 1965 — *Померанцева Э. В.* Судьбы русской сказки. М., 1965.
Померанцева, 1975 — *Померанцева Э. В.* Соотношение эстетической и информационной функций в разных жанрах устной прозы.— Проблемы фольклора. М., 1975.
Померанцева, 1977 — *Померанцева Э. В.* О русском фольклоре. М., 1977.
Попов — Долганский фольклор. Вступит. ст., тексты и пер. А. А. Попова. М., 1937.
Порожняков — Сказки, басни и легенды белуджей. Сост. А. Е. Порожняков. М., 1974.
Португалия — Сказки и легенды Португалии. Вступит. ст. Э. В. Померанцевой. М., 1980.
Потанин, 1881, 1883 — *Потанин Г. Н.* Очерки северо-западной Монголии. Вып. 2. СПб., 1881. Вып. 4, СПб., 1883.
Потанин, 1912 — *Потанин Г. Н.* Тибетские сказки и предания.— Живая старина. 1912, вып. 2—4.
Потанин, 1972 — Казахский фольклор в собрании Г. Н. Потанина (архивные материалы и публикации). Сост. и коммент. С. А. Каскабасова, Н. С. Смирновой, Е. Д. Турсунова. А.-А., 1972.
Потебня — *Потебня А. А.* Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка. Харьков, 1914.

Прибалтика — Фольклор русского населения Прибалтики. Авторы-составители: А. Ф. Белоусов, Т. С. Макашина, Н. К. Митропольская. М., 1976.
Природа и человек — Природа и человек в религиозных представлениях народов Сибири и Севера (вторая половина XIX — начало XX в.). Л., 1976.
Пропп, 1946 — *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946.
Пропп, 1969 — *Пропп В. Я.* Морфология сказки. Изд. 2-е. М., 1969.
Пропп, 1976 — *Пропп В. Я.* Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1976.
Пропп, 1976-2 — *Пропп В. Я.* Проблемы комизма и смеха. М., 1976.
Пыпин, ст. 1 и 2 — *Пыпин А. Н.* О русских народных сказках.— Отечественные записки. 1856, кн. 4—5.
Пыпин, 1902 — *Пыпин А. Н.* История русской литературы. Т. 1. Древняя письменность. Изд. 2-е. СПб., 1902.
Радин, 1924 — *Radin P.* Wappo Texts. First Series.— University of California. Publications in American Archaeology and Ethnology. Berkley, 1924, vol. 19, № 1.
Радин, 1956 — *Radin P.* The Trickster. A Study in American Indian Mythology. L., 1956.
Разумова, Сенькина — Русские народные сказки Карельского Поморья. Сост. А. П. Разумова, Т. И. Сенькина. Петрозаводск, 1974.
Ранке, 1966 — *Ranke K.* Folktales of Germany. Chicago, 1966.
Ранке — *Ranke K.* Die Welt der Einfachen Formen. Studien zur Motif-, Wort- und Quellenkunde. B.— N. Y., 1978.
Рассказы — Рассказы, освежающие разум и изгоняющие печаль. Л., 1972.
Рассказы попугая — Рассказы попугая. Подгот. Б. Каррыев. Аш., 1963.
Рей — *Rej M.* Figliki. Warszawa, 1974.
Рейнеке-лис — Рейнеке-лис. Поэма XV века. В пер. Льва Гинзбурга. М., 1978.
Рерих — *Röhrich L.* Märchen und Wirklichkeit. Wiesbaden, 1974.
Рифтин — Китайские народные сказки. Сост., предисл. и коммент. Б. Л. Рифтина. М., 1972.
Рождественская — Сказы и сказки Беломорья и Пинежья. Зап. текстов, вступит. ст. и коммент. Н. И. Рождественской. Архангельск, 1941.
Романенко — Сказки, пословицы и песни лужицких сербов. Сост. А. Романенко. М., 1962.
Романов — *Романов Е. Р.* Белорусский сборник. Вып. 1—9. Витебск, 1896—1901.
Ромаскевич — Персидские народные сказки. Подбор, пер., примеч. и вступит. ст. А. А. Ромаскевича. М.— Л., 1934.
Росс — *Ross W.* Die «Ecbasis Captivi» und die Anfänge der Mittelalterlichen Tierdichtung.— Germanisch-romanische Monatsschrift. 1954, Bd. 35.
Роуб — *Robe S. L.* Index of Mexican Folktales. Including Narrative Texts from Mexico, Central America and the Hispanic United States.— Folklore Studies. Berkley — London, 1973, № 26.
Руденко — Курдские народные сказки. Зап. текстов, пер., предисл. и примеч. М. Б. Руденко. М., 1970.
Рудченко — *Рудченко И.* Народные южнорусские сказки. Вып. 1—2. Киев, 1869—1870.
Русская басня — Русская басня XVIII—XIX веков. Сост., подгот. текста и примеч. В. П. Степанова и Н. Л. Степанова. Л., 1977.
Русская повесть — Русская повесть XVII века. М.— Л., 1954.
Рут — *Rooth A. B.* The Raven and the Carcass. An Investigation of a Motif in the Deluge Myth in Europe, Asia and North America. Helsinki, 1962 (FF Communications. № 186).
Рыбкин — Сказки и мифы народов Филиппин. Сост., пер. и примеч. Р. Л. Рыбкина. Предисл. Б. Б. Парникеля. М., 1975.
Савченко — *Савченко С. В.* Русская народная сказка (История собирания и изучения). Киев, 1914.
Сакс — *Сакс Ганс.* Избранное. М.— Л., 1959.

Свод — Свод таджикского фольклора. Т. 1. Басни и сказки о животных. Подгот. И. Левин, Д. Рабиев, М. Явич. М., 1981.
Сев. Двина — Народное творчество Северной Двины. Архангельск, 1966.
Секи — *Seki K.* Folktales of Japan. Chicago, 1963.
Сендзицкий — *Sędzicki F.* Baśnie kaszubskie. Warszawa, 1957.
Сенегал — Самба-храбрец. Сказки и легенды Сенегала. М., 1977.
Сивцев-Омоллоон — Якутские сказки. Сост. Д. Сивцев-Омоллоон. М., 1976.
Сидельников — Казахские сказки. Т. 1—3. Сост. В. М. Сидельников. А.-А., 1958—1964.
Симина — Пинежские сказки. Собр. и зап. Г. Я. Симиной. Архангельск, 1975.
Синайский патерик — Синайский патерик. М., 1967.
Сказки финские — Сказки финские, эстонские и латышские. М.— Пг., 1923.
Сказки народов Китая — Сказки народов Китая. М., 1961.
Скандинавия — Скандинавские сказки. М., 1982.
Смирнов А. А.— *Смирнов А. А.* Городская литература с конца XII в. до Столетней войны.— История французской литературы. Т. 1. М.— Л., 1946.
Смирнов — *Смирнов А. М.* Сборник великорусских сказок Архива Русского географического общества. Вып. 1—2. Пг., 1917.
Смирнов-Кутачевский — *Смирнов-Кутачевский А. М.* Творчество слова в народной сказке.— Художественный фольклор. II—III. М., 1927.
Смирнова — Казахские сказки о животных (Легенды, предания, бытовые рассказы и басни). Сост. С. А. Каскабасов, Е. А. Костюхин, Н. С. Смирнова, Е. Д. Турсунов. А.-А., 1979.
Смит — *Smith R. E.* Type-Index and Motif-Index of the Roman de Renard.— Etnologiska institutionens Smoskriftsserie. Uppsala, 1980, № 28.
Смульский — *Smólski G.* Ze zbioru podań, opowieści i baśni kaszubskich.— Lud. Lwów, 1902, 8.
Снегирев — Сказки зулу. Вступит. ст., пер. и примеч. И. Л. Снегирева. М.— Л., 1937.
Современный русский фольклор — Современный русский фольклор. М., 1966.
Соколова — *Соколова З. П.* Культ животных в религиях. М., 1972.
Стеблева — Проданный сон. Туркменские народные сказки. Сост., вступит. ст., примеч. И. Стеблевой. М., 1969.
Стеблин-Каменский, 1971 — *Стеблин-Каменский М. И.* Мир саги. Л., 1971.
Стеблин-Каменский, 1976 — *Стеблин-Каменский М. И.* Миф. Л., 1976.
Стефанит и Ихнилат — Стефанит и Ихнилат. Средневековая книга басен по русским рукописям XV—XVII веков. Издание подготовили О. П. Лихачева и Я. С. Лурье. Л., 1969.
Столяр — *Столяр А. Д.* О генезисе изобразительной деятельности и ее роли в становлении сознания (к постановке проблемы).— Ранние формы искусства. М., 1972.
СУ — Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка. Сост. Л. Г. Бараг, И. П. Березовский, К. П. Кабашников, Н. В Новиков, Л., 1979.
Судан — Сказки народов Судана. Сост. И. Кацнельсон. М., 1968.
Сухаревы — *Сухарев И. А., Сухарева О. А.* Материалы по таджикскому фольклору. Самарканд, 1934.
Сюдр — *Sudre L.* Les Sources du Roman de Renart. P., 1893.
Сярковский — *Siarkowski W.* Podania i legendy o zwierzętach, drzewach i roślinach.— Zbiór wiadomości do antropologii krajowej. Kraków, 1883, 7.
Сярковский, 1885 — *Siarkowski W.* Materyały do etnografii ludu polskiego z okolic Pinczowa.— Zbiór wiadomości do antropologii krajowej. Kraków, 1885, 9.
Таиланд — Серебряный ключ. Тайские сказки. М., 1963.
Танзаган — Танзаган — отец алтайцев. Алтайские сказки. Записали и пересказали по-русски А. Гарф и П. Кучияк. М., 1978.
Таос-Амруш — *Таос-Амруш М.* Волшебное зерно. Сказки, легенды и песни берберов Кабилии. М., 1974.
Таушер — *Tauscher R.* Volksmärchen aus dem Jeyporeland. B., 1959.

Терещенко — *Терещенко А.* Быт русского народа. Ч. 5. СПб., 1848.
Тессманн — *Tessmann G.* Ajongs Erzählungen: Märchen der Fangneger. Wiedererzählt und hrsg. von G. Tessmann. B., 1921.
Тибет — Himmelsstier und Gletscherlöwe. Mythen, Sagen und Fabeln aus Tibet. In langjährigen völkerhandlichen Forschungen unter den Amdo-Tibetern aufgenommen von M. Hermanns. Eisenach — Kassel, 1955.
Тимме — *Thimme A.* Das Märchen. Lpz., 1909.
Тихонравов — *Тихонравов Н. С.* Луцидариус.— Летописи русской литературы и древности, издаваемые Н. Тихонравовым. Т. 1. М., 1859.
ТМ — *Thompson St.* Motif-Index of Folk Literature. Vol. 1—6. Bloomington, Indiana, 1955—1958.
Токарев, 1956 — *Токарев С. А.* Религия австралийцев.— Народы Австралии и Океании. М., 1956.
Токарев, 1964 — *Токарев С. А.* Ранние формы религии и их развитие. М., 1964.
Толстой — *Толстой Л. Н.* Собр. соч. в 22-х томах. Т. 10. М., 1982.
Томпсон — *Thompson St.* The Folktale. N. Y., 1946.
Томпсон, Балис — *Thompson St., Balys J.* The Oral Tales of India. Bloomington, Indiana, 1958.
Томпсон, Робертс — *Thompson St., Roberts W. R.* Types of India Oral Tales. Helsinki, 1960 (FF Communications, № 180).
Трояков — *Трояков П. А.* Промысловая и магическая функция сказывания сказок у хакасов.— Советская этнография. 1969, № 2.
Тудоровская — *Тудоровская Е. А.* Сказки о животных.— Русское народное поэтическое творчество. Т. 2. Кн. 1. Очерки по истории русского народного поэтического творчества середины XVIII — первой половины XIX века. М.— Л., 1955.
Тумилевич, 1958 — Русские народные сказки казаков-некрасовцев. Собраны Ф. В. Тумилевичем. Ростов-на-Дону, 1958.
Тумилевич, 1961 — *Тумилевич Ф. В.* Сказки и предания казаков-некрасовцев. Ростов-на-Дону, 1961.
Тути-наме — Tuti-Nameh, das Papageienbuch. Nach der türkischen Fassung übersetzt von G. Rosen. Lpz., 1912.
Узбеки — Узбекские народные сказки. Т. 1—2. Сост. М. И. Афзалов, Х. Расулев, З. Хусаинова. Таш., 1963.
Урду — Индийские сказки. Пер. с урду. М., 1956.
Фанк, Уогнэлл — *Funk and Wagnall Co.* Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend. Ed. by M. Leach. N. Y., 1949—1950.
Федеровский — *Federowski M.* Lud białoruski na Rusi litewskiej. T. 1—3. Krakow, 1897—1903.
Федр, Бабрий — *Федр. Бабрий.* Басни. Изд. подготовил М. Л. Гаспаров. М., 1962.
Формозов — *Формозов А. А.* Очерки по первобытному искусству. М., 1969.
Франция — Французские народные сказки. Сост. Е. А. Лопырева. М.— Л., 1959.
Фридрих — *Фридрих И. Д.* Русский фольклор в Латвии. Сказки. Рига, 1980.
Фробениус — *Frobenius L.* Atlantis. Volksdichtung und Volksmärchen Afrikas. Bd. 1—12. Jena, 1921—1928.
Фрэзер — *Frazer J.* Totemism and Exogamy. L., 1912.
Фрэзер, 1980 — *Фрэзер Дж.* Золотая ветвь. Исследование магии и религии. М., 1980.
Фуджа — Четырнадцать сотен каури (Сказки йоруба). Собраны А. Фуджей. М., 1969.
Фуле — *Foulet L.* Le Roman de Renard. P., 1914.
Хайтун — *Хайтун Д. Е.* Тотемизм. Его сущность и происхождение. Сталинабад, 1958.
Халилов — Сказки народов Дагестана. Сост. Х. Халилов. Типологический анализ сюжетов И. Левина. М., 1965.
Хальтрих — *Haltrich J.* Deutsche Volksmärchen aus dem Sachsenlande in Siebenbürgen. 5. Aufl. Hermannstadt, 1924.

Хамбрух, 1916 — *Hambruch P.* Südseemärchen. Jena, 1916.
Хамбрух, 1922 — *Hambruch P.* Malaische Märchen. Jena, 1922.
Хан — *Hahn J. G. von.* Griechische und albanesische Märchen. Bd. 1—2. München—Berlin, 1918.
Хансен — *Hansen T. L.* The Types of the Folktale in Cuba, Puerto Rico, the Dominican Republic, and Spanish South America. Berkley — Los Angeles, 1957.
Харитонов — Книга о судах и судьях. Легенды, сказки, басни и анекдоты разных веков и народов о спорах и тяжбах, о судах и судьях, о хитроумных расследованиях и удивительных приговорах. Сост., вступит. ст. и примеч. М. С. Харитонова. М., 1975.
Харкорт — *Harkort F.* Tiergeschichten in der Volksüberlieferung.— Das Tier in der Dichtung. Hrsg. und eingeleitet von U. Schwab. Heidelberg, 1970.
Харузина — *Харузина В. Н.* Африканские сказки. М., 1919.
Химмельхебер, 1951 — Der gefrorene Pfad. Volksdichtung der Eskimo. Aufgenommen von H. Himmelheber. Eisenach, 1951.
Химмельхебер, 1960 — Аура Поку. Мифы, сказки, легенды, басни, пословицы и загадки народа бауле. Собраны Г. Химмельхебером в этнографической экспедиции на Берег Слоновой Кости. М., 1960.
Хонти — *Honti H.* Verzeichnis der publizierten ungarischen Volksmärchen. Helsinki, 1928 (FF Communications, № 81).
Хуажев — Адыгейские сказания и сказки. Сост. и пер. М. К. Хуажев. Майкоп, 1963.
Хуан Мануэль — *Хуан Мануэль.* Граф Луканор. М.— Л., 1961.
Хуманиора — Humaniora... honoring Archer Taylor. Locust Valley. N. Y., 1961.
Цахер — *Zacher J.* Die zehn Altersstufen des Menschen.— Zeitschrift für deutsche Philologie. 1891, Bd. 23.
Чарновский — *Czarnowski S.* Związki mityczne bajki o Kozie, kózce i wilku.— Dzieła. T. 1. Studia z historii kultury. Warszawa, 1956.
Чернецов — *Чернецов В.* Вогульские сказки. Л., 1935.
Чернышев — *Чернышев В. И.* Сказки и легенды пушкинских мест. М.— Л., 1950.
Чеслинг — *Чеслинг У.* Среди кочевников северной Австралии. М., 1961.
Четкарев — *Четкарев К. А.* Марийские народные сказки. Йошкар-Ола, 1955.
Чубинский — *Чубинский П. П.* Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край. Юго-Западный отдел. Т. 2. СПб., 1878.
Чуваши — Чувашские сказки. М., 1937.
Чудесные родники — Чудесные родники. Сказания, сказки и песни народов Чечено-Ингушской АССР. Грозный, 1963.
Чудинова — *Чудинова О. Ю.* Миф и мораль (по австралийским материалам).— Фольклор и этнография. Связи фольклора с древними представлениями и обрядами. Л., 1977.
Чхун Хян — История о верности Чхун Хян. Средневековые корейские повести. М., 1960.
Шаванн — *Chavannes E.* Cinq cent contes et apologues extraits du Tripitaka chinois. Vol. 1—4. P., 1962.
Шакрыл — Абхазские народные сказки. Сост. К. С. Шакрыл. Авторы типологического анализа сюжетов И. Левин и У. Мазинг. М., 1975.
Шахматов — *Шахматов А. А.* Мордовский этнографический сборник. СПб., 1910.
Шварцбаум, 1968 — *Schwarzbaum H.* Studies in Jewish and World Folklore. B., 1968.
Шварцбаум, 1979 — *Schwarzbaum H.* The Mishle Shu'alim (Fox Fables) of Rabbi Berechiah Ha-Nakdan. A Studie in Comparative Folklore and Fable Lore. Kiron, 1979.
Шейн — *Шейн П. В.* Великорус в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. Материалы, собранные и приведенные в порядок П. В. Шейном. Т. 1. Вып. 1. СПб., 1898.

Шейх-Дильтей — Märchen aus dem Pandschab. Hrsg. von H. Sheikh-Dilthey. Düsseldorf — Köln, 1976.
Шельхорн — *Schellhorn L.* Goldenes Vlies. Tiersymbole des Märchens in neuer Sicht. München—Basel, 1968.
Шерстобитов — *Шерстобитов В. Ф.* У истоков искусства. М., 1971.
Шеффер — *Schaeffer R.* Deutsche Tierfabeln vom zwölften bis zum sechzehnten Jahrhundert. Ausgewählt von R. Schaeffer. B., 1955.
Шиммель — Märchen aus Pakistan. Hrsg. von A. Schimmel. Düsseldorf — Köln, 1980.
Широкауэр — *Schirokauer A.* Die Stellung Äsops in der Literatur des Mittelalters. — Festschrift für W. Stammler. B., 1956.
Шкловский — *Шкловский В. Б.* О теории прозы. М., 1929.
Шпивок — Der Fuchs und die Trauben. Deutsche Tierdichtung des Mittelalters. Hrsg. von W. Spiewok. B., 1973.
Шпрингер, Инститорис — *Шпрингер Я., Инститорис Г.* Молот ведьм. М., 1932.
Штернбергер — *Sternberger D.* Figuren der Fabel. Frankfurt, 1950.
Штребе — *Ströbe K.* Nordische Volksmärchen. T. 1. Dänemark. Schweden. Jena, 1915.
Шукасаптати — Шукасаптати. Семьдесят рассказов попугая. М., 1960.
Щербаков — Польские народные сказки. Сост. А. Щербаков. Л., 1980.
Эбелинг — *Ebeling E.* Die babylonische Fabel. Ihre Bedeutung für die Literaturgeschichte.— Mitteilungen der altorientalischen Gesellschaft. II, 3, 1927.
Эберхард — *Eberhard W.* Typen chinesischen Volksmärchen. Helsinki, 1937 (FF Communications, № 70).
Эзоп — Басни Эзопа. Пер., ст. и коммент. М. Л. Гаспарова. М., 1968.
Элиан — Поздняя греческая проза. Сост., вступит. ст. и примеч. С. Поляковой. М., 1960.
Элиан, 1963 — *Элиан Клавдий.* Пестрые рассказы. Пер., ст. и примеч. С. В. Поляковой. М.— Л., 1963.
Элиасов — Бурятские народные сказки. Сост. Л. Е. Элиасов. Изд. 2-е. Улан-Удэ, 1973.
Элькин — *Элькин А.* Коренное население Австралии. М., 1952.
Эрбен — *Эрбен К. Я.* Сто славянских народных сказок и повестей в подлиннике. Прага, 1865.
Эрвье — *Hervieux L.* Les Fabulistes latins depuis le Siècle d'Auguste jusqu'à du Moyen-âge. Vol. 1—4. P., 1884—1899.
Эстерлей — *Oesterley H.* Gesta Romanorum. B., 1872.
Эфиопия — Золотая земля. Сказки, легенды, пословицы, поговорки Эфиопии. М., 1960.
Югославия — Сказки народов Югославии. Сост. Л. Архипова. М., 1962.
Юдин — *Юдин Ю. И.* Из истории русской бытовой сказки.— Русский фольклор. Т. 15. Социальный протест в народной поэзии. Л., 1975.
Юнгман — *Liungman W.* Die Schwedischen Volksmärchen. Herkunft und Geschichte. B., 1961.
Юноша — *Junosza K.* Żywota i spraw pana Symchy Borucha Kaltkugla księg pięcioro. Warszawa, 1895.
Язовский, 1960 — *Jazowski A.* Powieści ludu orawskiego. Kraków, 1960.
Язовский, 1967 — *Jazowski A.* Opowieści ludu spiskiego. Zebrał i opracował A. Jazowski. Warszawa, 1967.
Язон — Märchen aus Israel. Hrsg. von H. Jason. Düsseldorf — Köln, 1976.
Якуты — Якутские сказки. Т. 1. Якутск, 1964.
Япония — Японские сказки. М., 1956.
Ярмухамедов — Татарские народные сказки. Сост. Х. Х. Ярмухамедов. Казань, 1970.
Ястребов — *Ястребов В. Н.* Материалы по этнографии Ново-Российского края, собранные в Елизаветградском и Александрийском уезде Херсонской губернии.— Летопись Историко-филологического об-ва при Новороссийском университете. Т. 3. Одесса, 1894.
Яшин — *Яшин Д. А.* Удмуртские народные сказки. Ижевск, 1965.

СЮЖЕТЫ И МОТИВЫ, УПОМИНАЕМЫЕ В КНИГЕ

По Указателю Аарне—Томпсона

1. Кража рыбы 23, 80, 86—89, 94
2. Ловля рыбы на хвост 23, 88, 94, 100, 111, 121, 169, 197, 230, 233
3. Лиса вымазывает голову сметаной 88, 94
4. «Битый небитого везет» 84, 88, 94
5. Хватание за ногу 62
6. Лису заставляют заговорить 114
9. Партнер-обманщик 129
10.*. Лиса побуждает медведя ступить на тонкий лед 66
10***. На краю 66, 73, 96, 97, 121, 130, 230, 231
15. Кража масла притворным крестным отцом 83
20. Звери в яме 100, 111
31. Лиса выбирается из ямы по спине волка 188, 191
34A. Собака роняет мясо, бросаясь за отражением 126, 127, 195
36. Лис насилует медведицу 98
37 Лиса-плачея (нянька) 89
38. Лапа в расщелине дерева 204
41. Волк объедается в погребе 191
41*. Лиса в саду 190, 191
43. Ледяная и лубяная хата 91, 169
47D (=AT 117*=AT 119C*). Собака, подражая волку, хочет убить лошадь 68
50. Больной лев 201
56A. Лиса грозится свалить дерево 89, 161, 214
57. Ворона и лисица 95, 118—121, 170, 172, 173, 175, 189
59 Лиса и виноград 123, 189
61. Лиса уговаривает петуха петь с закрытыми глазами 95
61A. Лиса-исповедница 95, 113—115, 138, 207, 233
61B. Кот, петух и лиса 101—104, 233
62*. Запрещение сидеть на деревьях 77. 114
68. Шакал пойман в звериной шкуре 225
68B. Лиса топит кувшин 88
69**. Спасение с помощью поцелуя — цепляется за противника 89, 232
70. Кто трусливее зайца? 100, 121
74A*. Лев и собака 160
75. Мышь и лев (Помощь слабого) 121, 124, 177, 187, 195
75*. Волк тщетно ждет, пока мать выбросит ребенка 190, 194, 241
76. Волк и журавль 189
77. Олень любуется своим отражением в воде 124
85. Мышь, птичка и сосиска 67, 136
91. Обезьяна (кошка), оставившая свое сердце дома 80, 207, 241—242
93. Хозяин, взявшийся за дело 122, 235
100. Волк поет в гостях у собаки 94
101. Собака и волк 88, 93, 94
102. Собака — сапожница волка 94
103. Дикие животные прячутся от незнакомого зверя (кота) 113—114
103C*. Старый осел, прогнанный хозяином, встречает медведя или льва 92
104. Трусливые соперники. Война между дикими и домашними животными 93
105*. Единственная уловка ежа 89
106*. Волк и свинья 138
111A. Волк и ягненок 173, 175

113B. Кот, притворившийся святым 114, 115
116. Медведь на возу 85
118. Лев, напуганный лошадью 101
121. Волки взбираются один на другого, чтобы залезть на дерево 80
122. Волк теряет свою добычу 94, 100, 188, 206
122N*. Осел уговаривает волка проехаться на его спине 80
123. Волк и козлята 72, 79, 101, 103—110, 233, 234
123A. Лиса покупает жеребенка и оставляет его дома 105, 234
125. Волк бежит от волчьей головы 92
125B*, C*, D*. Осел запугивает льва (волка) 92
126A*. Напуганные волки 92
126B*. Волк уносит козла 79
130. Животные на ночлеге (Бременские музыканты) 87, 92, 93, 102, 177
130A. Животные строят себе дом 85, 102
130B. Животные убегают из дому, так как им грозит смерть 87, 102
133*. Козел несет змею через ручей 190
150. Советы лисы 198
152. Человек красит медведя 89
152B*. Озорной пахарь 79, 92, 98
154. «Медвежья еда» 88, 89, 97, 188
155. Неблагодарная змея возвращена в заточение («Старая хлеб-соль забывается») 52, 60, 78, 80, 97, 111, 121, 188, 238
156. Заноза, вытащенная из львиной лапы (Андрокл и лев) 52, 157, 158, 161, 198, 212, 213, 238
156A. Благодарный лев 52, 161
157. Обучение бояться человека («Настоящий человек») 91, 149
157A. Лев ищет человека 91, 92, 177
158. Звери в санях у лисы 86, 94
159. Животные откупаются от человека 52
159A. Животные греются у огня угольщика 89
159B. Вражда льва и человека 52, 156
160. Благодарные звери и неблагодарный человек 52, 79, 125, 126, 179, 198, 235
161A*. Медведь на липовой ноге 22, 53, 85, 90
161B*. Опоенный лев 110
163. Пение волка 72, 101, 230
163A*. Медведь отгоняет мух 85
165B*. Волк наказан женитьбой 131
169A*. Волк не трогает встречного человека 152, 153, 238
170. Лиса съедает своих спутников («За скалочку — гусочку») 89, 90, 94
171B*. Различные рассказы о медведе 238
173. Люди и животные пересматривают срок жизни 146—148, 237, 238
175. Смоляной мальчик и кролик 130, 230
177. Вор и тигр 153
178A. Ллевелин и его собака (Брахман и мангуста) 158, 159
179. Что медведь шептал ему на ухо 153, 154, 238
200. «Собачьи права» 198
201. Тощий пес предпочитает свободу обильной еде и цепи 195
210. Путешествие петуха, курицы, утки, булавки и иголки 107, 136, 137
212. Коза-обманщица 109
214. Осел пытается ласкаться к хозяину, как собака 171, 189, 198, 241
220A. Суд орла над вороной 116
221. Выборы царя птиц 19, 150—152, 238
222A. Летучая мышь в войне птиц и четвероногих 197
222B*. Воробей и мышь 176, 197, 198
224*. Ворона в чужих перьях на свадьбе 143
231. Цапля, переносящая рыб 179
233A. Птицы спасаются, притворившись мертвыми 128, 185
233B. Птицы улетают с сетью 128, 179, 185

236*. Подражание голосам птиц 132, 236
239. Ворона помогает оленю бежать из силков 128
243. Попугай, притворившийся богом 127
243A. Попугай, болтающий о неверности своей хозяйки, убит 127
244. Ворона в чужих перьях 150
247. Каждый любит своих детей больше всего 230
248A. Слон и жаворонок 121
250A. Кривой рот камбалы 143
253. Рыбы в сети 242
254**. Суд над Ершом Ершовичем 113, 115, 201—207, 234
275. Состязание лисы и рака 95, 129
275A. Состязание зайца и черепахи 67, 71, 189
275A*. Состязание ежа и зайца 89, 226
277. Лягушки, просящие царя 189
277A. Лягушка тщетно пытается стать такой же большой, как бык 68, 122
279*. Змея обвивается вокруг краба 190
280. Состязание муравья с вороном 121
280A. Муравей и ленивый сверчок 172, 189
282C*. Блоха и вошь 182
283A*. Паук мертв 116
283B*. Терем мухи 86, 99, 100
285A. Умерший ребенок и хвост змеи 153
285D. Змея (птица) отказывается от примирения 154—156
285A*. Гадюка отравляет пищу ребенка 153
288B*. Чересчур спешащая жаба 131, 235, 236
288C*. Предусмотрительная черепаха 236
289. Летучая мышь, нырок, терновник терпят кораблекрушение 136, 236
291. Ложное перетягивание каната 62, 63
293. Спор живота и членов тела 187
295. Боб, соломинка и уголек 23, 79, 134—136, 236
297B. Война грибов 100, 138
298C*. Дуб и тростник 189
327C. Мальчик и ведьма 101, 102, 104
333. Красная Шапочка 104
425M. Жена ужа 50, 51
751A. Скупая хозяйка, превращенная в дятла 142, 237
910. Мудрые советы 125
1030. Дележ урожая (Вершки и корешки) 53, 84, 85, 90, 91, 129
1074. Бег вперегонки 121, 129
1137. Ослепленный великан (Полифем) 110
1164. Злая жена в яме (Бельфагор) 125
1278*. [по AM] Сойка прячет колос в кочке, примечая место по облачку 130
1430. Муж с женой строят воздушные замки 130
1528. «Соловей под шляпой» 130
1563. «Обеих?» 73
2015. Коза не идет домой 99
2021A. Смерть петушка 99
2025. Колобок 99
2034A*. Былинка не хочет качать воробья 99, 233
2044. Репка 99

По другим указателям сюжетов

AA *485 A, B, C. Борма-ярыжка 110
Бедкер 875 [=TM 2061.4]. Жаба, нашедшая деньги 130
Бедкер 1029. [Два змея — одноголовый с сотней хвостов и стоголовый с одним хвостом] 239
Бедкер 1090. Заяц бросается в огонь 178
Бедкер 1092. Слон бросается с горы 178

ЕВ 21. Улитка и крыса 133, 134, 137, 236
Икеда 176. Гора Кахи-Кахи 89
Икеда 178С. Собака, убитая сгоряча 178
Икеда 225А. Болтливая черепаха 181, 240
Кш 2484. Волк-процентщик 145
Кш 2521. Аист 142
Кш 2537. Коршун-канюк 146, 237
Ной 178*С. Убитая коза 178
Роуб 237*А—*1. Сказки о попугае 236
Су—80**. Лиса и волк не могут схватить ежа 89
СУ—251*. Щука и кот 175
СУ—252А*. Лебедь, щука и рак 173
СУ—2015*. Козел и встречные животные 109
Хансен **67F. Лиса хочет, чтобы у ее лисят были такие же красные лапы, как у гуся 67
Хонти *208. Почему у осла длинные уши 145, 146

По указателю мотивов Томпсона (ТМ)

A13. Животное-демиург 30—32
A13.2.1. Ворон как демиург 29—32
A13.3. Насекомое как демиург 30, 31
A13.3.1. Паук-демиург 55, 56
A522.1.3. Койот как культурный герой 30—32, 120
A522.2.2. Ворон как культурный герой 31, 32, 34
A1415.2. Кража огня животными 30, 31
A1715.2. Люди, превращенные в животных за непочтительность к богу 141—143
A1730. Создание животных как наказание 140, 141
A1811. Создание кошки 142
A1853.1. Мышь создана дьяволом в ковчеге 141
A1861. Сотворение обезьяны 144
A2213.5. Признаки животных как следствие побоев 26
A2214.3. Единорог выброшен из ковчега и тонет 236, 237
A2215.5. Лису ударили мутовкой — отсюда белый хвост 233
A2218. Признаки животных как следствие того, что они обожжены 26
A2219.1. Причина окраски животного в том, что на него что-нибудь пролили 144, 233
A2231.1. Непристойный ответ: почему корова (лошадь) всегда жует 143, 237
A2231.1.3. Непристойный ответ: почему у рака глаза сзади 237
A2231.1.4. Непристойный ответ: панцирь черепахи 140, 236
A2234.1.1. Ворон наказан черным цветом за отказ вернуться в ковчег 141, 144
A2236.1. У кого на свете самая сладкая кровь 146, 148, 149
A2238. Признаки животных: наказание за жадность 140, 142
A2258. Признаки животных как результат ссоры 26, 58
A2284.2. Дрофу убеждают убить своих птенцов — с тех пор она несет лишь два яйца 39, 41
A2286.1.1. Сотворение свиньи не закончено, так как бог спешил на пожар; отсюда у свиньи тупое рыло 150
A2287.1. Иисус послал бесов в свиное стадо — с тех пор у свиней тупые рыла 150
A2581. Почему тигру недостает качеств кошки 107
B12. Василиск 218
B13. Единорог 214, 217
B281.2.2. Свадьба сверчка и мыши 79, 133, 134, 137, 236
B601. Брак человека с животным 45—47, 49
B601.1. Брак с медведем 46, 49, 51
B601.1.1. Медведь крадет женщину и делает ее своей женой 46, 49, 51, 78, 80
B601.9. Брак с тигром 51

B601.15. Брак с ягуаром 47
B604.1. Брак со змеем 50, 51
B610.1. Животное-любовник убито родственниками девушки, выследившими его 50, 51
B611.8. Тапир-любовник 47
D100. Превращение человека в животное 27, 29
D300. Превращение животного в человека 27, 29
D420. Превращение животного в предмет 31, 56, 70, 71
J953.10. Комары просят у быка прощения за то, что сели ему на рог 176
J1733. Почему свиньи визжат 212
J2413.4.1—2. Птица заставляет приятеля поверить, будто у нее отрезана нога (голова) 64, 73, 229
K962. Верблюда уговаривают предложить себя в жертву 185
U11.1. Осел наказан за то, что утащил пучок травы 206
W111.5.4. Ленивая собака просыпается, чтобы поесть 175
W156. Собака на сене 168

SUMMARY

Ye. A. Kostyukhin. *Types and Forms of Beast Epic.* "Beast epic" implies a combination of artistic forms eventually adopted by traditional animal narratives: myths, folk-tales, fables, bestiaries, medieval stories and novels. With the folklore as its source, the tradition extends to the epoch of literature when it ends slightly before the new times begin, but is retained in oral art.

Historically, the genres of beast epic follow in a certain succession to one another. For J. Grimm they emerge from myth into animal tale and fable. Grimm's typology, however, seems to be too narrow: first, what looks consequitive in his view actually overlaps in time; second, alongside Grimm's myth-tale-fable formula, no less sounding are myth-memorat-bestiary or myth-tale-novel.

The genesis of beast epic is usually traced back to the daily round of ancient hunters and shepherds, to their observations of the animal life, and to totemism as the ideology of primitive communities. Any attempts, however, to directly couple the beast themes with real-life situations that confronted primitive hunters and shepherds, hold no water. The advocates of the "hunting theory" relative to the origins of beast epic believe in the magic implication of the ancient types. But the tale types we know—ranging from the aborigines of Australia to Europeans—have no reference to hunting practice, which testifies that beast epic does not aim at reproducing the reality. Already at its earliest stages oral art did not produce beast epic types which sprang immediately from real life situations; the function of the types was not to make a snapshot of reality, but to transform it so that man emerge victorious over the circumstances.

Alongside primitive hunting practice, totemism has also been named as the source of beast epic. However, what modern animal tales seem to have in common with the complex of totemistic consciousness is a mere illusion. Modern beast epic is a later development having nothing to do with totemism. Totemistic roots can be found in only an insignificant part of beast epic; in the mythologies of primitive peoples.

Totemic myths do contain the main elements of beast epic, but do not acquire the form of the latter. There is no clearcut division between men and animals. The world of totemic myths is unsteady, being just in the making. Mythological characters of zooanthropomorphic nature are simultaneously tribal ancestors, demiurges and culture heroes (Mantis of the Bushmen, Raven of the Chukchee). Grave deeds of heroes go hand in hand with tricks and tricksters are simultaneously the fools of the myths. It is from there that beast epic originates, with its main theme being the tricks by animals at the world making, displaying all human habits and traits. Already the earliest of mythologies, however, select animals either of no utilitarian value or producing no ritual horror, or both. True, there was a group of mythological stories, telling about

contacts between men and animals which are believed to have been of practical interest to the hunting people. These stories are much younger than the myths about totemic ancestors, and there is little, if anything, in their themes for the development of beast epic: the marital relations of man and animal are a motif of fairy-tales and tales of unusual encounters of men with beasts offer a life material for the folklore nonfictional narratives.

Animal tales spring up from the decaying archaic mythology. The narrative material begins to cycle around a zoomorphic trickster losing its sacral meaning. This process is apparent in many regions: in Siberia, Chuckotka and Kamchatka, in Africa. While retaining many features of the archaic myth, the animal tales abandon its main requisites: it is no more required of the tales to take place at the time of creation or offer etiological explanations. Instead, they offer a broader opportunity for moralizing, but it is not characters (the tricksters of animal tales continue to be as ambivalent as the mythological characters), but situations that are assessed. We cannot say, however, that moralizing is compulsory. Yet it helps turning animal tales into fables, but of the many tale types only few acquire a fablelike air.

The trickster animal tale is frankly incredible. Here animal behaviour observations give way to deliberate incompatibility between the narrative and the reality. The deeds and traits of the fabulous animals run counter to their nature. Alongside the improbability of situations these odds are one of the main instruments which help build up the comic impression.

The situations related to the tricks of the smart characters also take more specific shape: rivalry in getting food, contest between animals, clumsy imitations. In regions where animal tales are only in cradle, the corpus of their types has not been finalized: many of them are amorphous, finding no place in the narrative tradition and employing magic in trickery. However, these trickster tales, still in the mythology, are the forerunners of mature animal tales known to most Eurasians.

The mature animal tales do not form a single genre either functionally (as was believed by F. Harkort), or compositionally and/or stylistically. The beast epic stories are mostly comic tales about tricky animals, yet these can further be classified as fairy-tales about animals, novellistic tales, apologues, anecdotes, and nonfictional prose about animals intermingled with traditions and legends.

The comic ("classic") tales about animals have lost their links with mythology and mythological semantics in the folklore of Europe and Asia. Everything is funny there—situations and beasts acting in the human-like manner. Neither cruelty, nor death which occur in such tales colour them into tragic tones (F. Harkort), nor treat humans and beasts in a like fashion (K. Ott). The animal tales are neither openly moralizing, nor do they praise good, however this gives no reason to lament about the imperfection of the human nature and to regard the tale characters as scapegoats (M. Jacobs). Moral norms breached by trickster-animals are made up for by the freedom of their actions and deeds.

The compositional archaics of the animal tales undergo transformations after a comic pattern; these involve the cumulative principle of composition, etiological endings, song fragments. No exception here are the animal tales the

compositional schemes of which are coupled with fairy-tales (the wolf and the kids tale: AT 123): this scheme forms a parody of sorts eroded under the influence of the trickster elements.

In Soviet folklore studies animal tales are often treated as an allegoric reflection of social conflicts (V. Anikin et al). There are no tale types, however, with a definite social meaning specifically ascribed to them. Social motifs appear only in few tale types geographically limited and not extending beyond the late Middle Ages. The socio-satirical animal tale is not a genre, but an offspring in the development of trickster tales. Satire generally is alien to animal tales, and rare cases of social satire in oral tradition is the result of literary influence.

In the existing and not so numerous socio-satirical tales a comic impression runs from a parody of social institutions and manipulations with social terms. The topicality of that satire is chronologically limited, and the tale effortlessly liberates itself from satirical accents to become either a trivial trickster tale (AT 61A) or to find its place on the periphery of beast epic, between vernaculars and cock-and-bull stories (AT 254**, AT 283A*).

Apologues, or moralistic animal tales are even a rarer occasion. They are treated alike with proverbs (G. Permyakov). The moral message in an apologue, however, is always very conditional: the conventionality of an animal narrative does not make them less comic, whereas morality cannot be specific, because a narrative ascribes aesthetic significance to most different details (thus, in the raven and fox tale, AT 57, morally condemned is now the raven and now the fox).

Yet, the desire to moralize makes the apologue remarkably different from comic tales: the latter prefer unambiguous situations with definitely opposing characters. The narrative is reduced to almost a proverb, and is brought closer to paremiology. The oral tradition, however, features very little apologues, while apologue literary history is emphatically rich, specifically in the Middle Ages.

To convey a moral lesson, a complex verbal formula may be used—a novellic animal tale of the unusual with a very developed intrigue. Here man appears to be on a par with animals (AT 160, AT 243). Such tales were welcomed in ancient and Medieval literature and borrowed by the folklore tradition therefrom.

Simplification of animal tales serves both didactic and comic ends. That is how animal anecdotes originate, offering grotesque and absurd situations. The action here directly corresponds to human life so that the conventional system of values appears to be comically bankrupt. In this case not only animals, but also various inanimate trifles are used for characters, the most popular theme being that about a trip of friends ending in a failure (The Bean, the Straw and the Coal, AT 295). The grotesque world of animal anecdotes lacks the horrifying and terrifying tone inherent in the grotesque art of the new times (W. Kayser). Here, too, there is much of buffoonery, of word-play developing into ditties and vernaculars (AT 106*, AT 297B).

The folklore beast epic includes "trustworthy", nonfictional prose as well: legends, traditions and life stories about animals. The aesthetic function, though

retained, yields to the informative function: the unusual true stories about animals may be both entertaining and didactic.

Legends about animals are comparable with apologues, though lacking artistic conventionality, because therein superior forces appear on the foreground. Moreover, animal legends are always complemented by etiology: the traits of animals are explained through a god's will either making the animal as it is or transforming a human being into animal as a punishment for misbehaviour. This etiology has an emphatically moralistic message. Animal legends were widely known in the ancient world and lavishly nourished by Christian writings. Legends become more like apologues and comic animal tales when the punished animals are portrayed as fools.

The informative function is not the only function of traditions and life stories about animals. On the one hand, tales of unusual encounters of man and animals or of beast's peculiar behaviour are assumed to be absolutely credible and, therefore, stripped off of artistic conventionality (AT 169A*, AT 285A). On the other hand, such tales become easily didactic or comic and follow after a tale formula (AT 177, AT 179). The traditions telling about the encounters of men with animals provide a basis for popular novellistic tales: of the brahman and the snake (AT 285D), of enmity of lion and man (AT 159B), of Androcles and the Lion (AT 156), of the brahman and the mongoose (AT 178A).

The folklore tradition forms the basis for literary beast epic: fables, satirical novels and stories about animals, physiologues and bestiaries. The fable is usually regarded as a didactic form, and the fable types may be traced back to speech situations, because the fable is believed to be a means of reasoning in conversation. That idea of the fable going back to Lessing cut the fable off any narrative tradition. Meanwhile the fable is part and parcel of the narrative tradition (J. Grimm), and it should be seen not as a primeval artistic model, nor a means for reasoning, but a later genre that has originated in the folktales, including animal ones.

No matter how close together are fables and animal tales, the fable considerably changes the basic categories of oral beast epic. The fabulous animals are, characterologically, more stable. The moral theses of the fables, however, remain to be conventional: the fable is not an adhesive with which a convenient illustration is glued to a certain moral lesson, because an illustration does the opposite for the moral thesis adding to it ambiguity and making it optional. The animal fable is a comic cock-and-bull story and could in no way convey an absolutely serious moral. Therefore a moral thesis outside the narrative is not enough to judge about the idea of the fable and the social position of the fabulists. The fable is capable of becoming didactic, however the most successful were not the moralist fabulists, but the narrative fabulists (La Fontaine, Krylov).

Historically and geographically the fable genre reveals several centres (ancient Oriental, classic, ancient Indian, Medieval Oriental and Medieval European). Each of the fable repertories combines the local folklore tradition with those of ancient fable centres. Beginning from the ancient Indian *jatakas,* lack of coincidence between the moral and the story is easily seen, and this

is inherent in the fables up to nowadays. Already in the *Panchatantra* preference, however, is given not to comic animal tales, but to novellistic tales and apologues. Though remaining no less conventional in conveying moral theses, the fable is capable of being didactic and is enriched by various maxims.

Aesop fables featuring all types of popular beast epic are the fountainhead of the European fable. Central to Aesop fables are apologues which lived through the whole history of the European fable (AT 57, AT 59, AT 277, AT 280A, etc.). European Medieval fabulists, however, use both local folklore and Indian tales. The fables acquire new content suggested by "the autumn of the Middle Ages": the fables show a mistrust in the sinful life and reveal the fabulists' desire to uphold the shaken moral values. Thus the fables of the late Middle Ages implement the unity of comic and didactic inherent in the genre.

Whereas the fable is linked with folklore apologues, trickster tales form the foundation for Medieval satiric animal epic. Medieval satire is aimed at social institutions. Its characters (Reynard the Fox, Yorsh Yershovich) cannot be evaluated unambiguously, not unlike the tricksters of animal tales. The all-penetrating comic of the narrative is implemented in the themes, characters and the style: a play of the ludicrous and incongruous and of the illogical. Making use of folklore tales, Medieval beast satire employs purely literary turns: travestying court logomachy, parodying the Church language formulas, clerical patterns, superfluous literary style.

Like in the folklore tradition, in the literature of late classic times and the Middle Ages the birth is given to real-life beast epic. Writings are created, fabulous from the modern viewpoint, but viewed by their contemporaries as conveying true knowledge. Such writings were a response to not only natural science interests, but to philosophical and moral problems. It is the way the traits of animals are treated in physiologues and bestiaries where nature appears to be the spiritual teacher of man. The physiological saga emerged on the basis of "beast mythology" to become its formational factor. And here is a borderline between the physiologues and animal tales: in the physiologues the beasts are mysterious and horrifying, whereas in the animal tales natural chaos is overcome and horror overpowered by laughter and smile.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От редколлегии 5
Вступление 7

Глава 1. Происхождение и ранние формы животного эпоса 13
1. Проблема генезиса животного эпоса 13
2. Тотемические мифы — древнейшая форма повествования о животных 25
3. Поиски контакта двух миров: мифы-былички 44
4. Закат мифологической эпохи и сложение животной сказки 53

Глава 2. Зрелый животный эпос . . 75
1. Жанровые приметы сказки вообще и сказки о животных в частности 75
2. Классические сказки о животных . . . 82
3. Социальная сатира в сказках о животных 110
4. Моральные уроки аполога и животной новеллистической сказки 117
5. Животные — герои анекдотов и небылиц 129
6. Легенды, предания, былички о животных 139

Глава 3. Литературные формы животного эпоса 163
1. Заметки по теории басни . 163
2. Из истории басенного жанра . 175
3. Животная сатира средних веков 200
4. Мир физиологической саги 209

Примечания 222
Библиография . . 243
Сюжеты и мотивы, упоминаемые в книге 260
Summary 265

Евгений Алексеевич Костюхин

ТИПЫ И ФОРМЫ ЖИВОТНОГО ЭПОСА

Утверждено к печати
редколлегией серии
«Исследования по фольклору
и мифологии Востока»

Редактор *И. Л. Елевич*
Младший редактор *Н. О. Хотинская*
Художник *Л. С. Эрман*
Художественный редактор *Э. Л. Эрман*
Технический редактор *З. С. Теплякова*
Корректор *Л. С. Кузнецова*

ИБ № 15709

Сдано в набор 28.04.86. Подписано к печати 24.09.86. Формат $60\times90^{1}/_{16}$. Бумага типографская № 2. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. п. л. 17. Усл. кр.-отт. 17. Уч.-изд. л. 19,81. Тираж 4600 экз. Изд. № 6064. Зак. № 574. Цена 2 р. 30 к.

Ордена Трудового Красного Знамени
издательство «Наука»
Главная редакция восточной литературы
103031, Москва К-31, ул. Жданова, 12/1

3-я типография издательства «Наука»
107143, Москва Б-143, Открытое шоссе, 28