

УДК 398:82.0

DOI: 10.28995/2658-5294-2024-7-1-108-131

Фольклор как проявление коллективного творчества

Петр Г. Богатырев, Роман О. Якобсон

Для цитирования: Богатырев П.Г., Якобсон Р.О. Фольклор как проявление коллективного творчества / публ. М.Л. Лурье // Фольклор: структура, типология, семиотика. 2024. Т. 7. № 1. С. 108–131. DOI: 10.28995/2658-5294-2024-7-1-108-131

Folklore as a manifestation of collective creation

Petr G. Bogatyrev, Roman O. Jakobson

For citation: Bogatyrev, P.G. and Jakobson, R.O. (2024), "Folklore as a manifestation of collective creation", *Folklore: Structure, Typology, Semiotics*, vol. 7, no. 1, pp. 108–131, DOI: 10.28995/2658-5294-2024-7-1-108-131

Наивно-реалистический уклон, особенно характерный для теоретического мышления второй половины XIX в., новейшими течениями научной мысли уже изжит, тем не менее экспансия наивного реализма продолжалась и даже нередко росла еще в начале века нынешнего – в тех областях гуманитарного знания, где исследователи, поглощенные разработкой сырого материала и частными конкретными задачами, были мало склонны к ревизии философских предпосылок и потому неизбежно отставали в своих теоретических принципах.

Пусть в настоящий момент философское мирозерцание наивного реализма глубоко чуждо деятелям науки, но в различных областях науки о культуре в качестве контрабандного балласта, в качестве тормозящего развитие науки пережитка продолжают

жить многие формулировки, явившиеся непосредственным выводом из тех философских основ, на которых строилась господствующая наука второй половины XIX века (т. е. из философии наивного реализма, позитивизма, «ползучего эмпиризма»).

Одним из типичных продуктов наивного реализма был ходкий тезис «младограмматиков», что единственно реальным языком является язык индивидуальный. В своем эпиграмматическом заострении этот тезис гласил, что в конечном счете подлинная реальность это только язык данного лица в данный момент, все остальное – теоретическая, научная абстракция. Может быть, ничто не чуждо современным устремлениям языковедения до такой степени, как этот тезис, послуживший одним из краеугольных камней младограмматики.

Рядом с индивидуальным, партикулярным актом – parole, по терминологии Ф. де Соссюра, современная лингвистика знает lanque, т. е. *l'ensemble des conventions adoptées dans une collectivité donnée pour assurer l'intelligence de la parole* (система условностей, принятых в данном коллективе, дабы обеспечить понимание индивидуального речевого акта). В эту традиционную внеличную систему тот или иной говорящий может вносить личные изменения, но эти явления можно интерпретировать лишь как индивидуальные отклонения от lanque, только на фоне последнего. Они становятся фактами lanque лишь тогда, когда коллектив, являющийся носителем данного lanque, дает им свою санкцию, принимает их как общеобязательные. В этом лежит различие между языковыми изменениями, с одной стороны, и с другой стороны – индивидуальными *lapsus*'ами, продуктами личной речевой прихоти (скажем, эстетических побуждений) или же сильного аффекта говорящего индивидуума. Если нас интересует вопрос зачатия того или иного языкового новшества, то мы можем учесть случаи, когда языковые изменения происходят в силу своего рода социализации, обобщения индивидуальных *lapsus*'ов или индивидуальных – аффективных либо эстетических – деформаций речи. Возможно и иное происхождение языкового изменения, а именно – данное языковое изменение является неизбежным закономерным последствием предшествующих изменений языка и осуществляется непосредственно в lanque (ср. номогенез биологов). Но каковы бы ни были эти предпосылки языкового изменения, о рождении языкового новшества как такого мы можем говорить лишь с того момента, когда оно дано как социальный факт, когда оно присвоено говорящим коллективом.

Если мы из лингвистической области перейдем в область фольклора, мы обнаружим здесь параллельные явления. Фольклорное произведение только тогда начинает существовать как

такое, когда оно принято известным коллективом, и только то в нем существует, что этим коллективом принято.

Предположим, что имело место личное сочинительство отдельного члена коллектива. Если устное произведение, порожденное этим сочинительством, для коллектива по тем или иным причинам неприемлемо, если оно остается не усвоено прочими членами коллектива, то оно осуждено на гибель. Только случайная запись собирателя может спасти его, переводя это произведение из области устной словесности в область письменности.

Французский поэт 60-х годов прошлого столетия Lautréamont – один из характерных “poètes maudits”, т. е. поэтов отвергнутых, замолчанных, не получивших признания современников. Он издал книжку, но она совершенно не была замечена и не разошлась. 24-х лет он умирает. Читатели его не знают, критика игнорирует. Проходят десятилетия. Возникает так называемое сюрреалистическое литературное течение, которому поэзия Лотреамона в некоторых отношениях созвучна, и вот Лотреамона реабилитируют, издадут, возводят в мэтры. Он начинает оказывать влияние. Что было бы с Лотреамоном, если бы он был «автором» произведений устной словесности? Эти произведения бесследно погибли бы с его смертью.

Мы взяли крайний случай – неприемлемы целые произведения. Но могут отвергаться или не восприниматься отдельные черты, отдельные формальные особенности, отдельные мотивы. Среда исправляет в этих случаях произведение, и опять-таки все то, что средой отвергнуто, просто не существует как фольклорный факт, все это осуждено на изъятие из обращения, на смерть.

Гончаровская Марфинька, прежде чем читать роман, прочитывает развязку. Предположим, что в известную эпоху так поступает массовый читатель. Массовый читатель известной эпохи может пропускать при чтении все описания природы, оценивая их как обременительный, скучный балласт. Как бы ни деформировался роман читателем, как бы ни противоречил он по своей композиции требованиям очередной литературной школы и как бы ущерблено ни воспринимался таковою, он не тронут, он сохраняет потенциальное бытие; придет новая эпоха и, возможно, реабилитирует отвергавшиеся дотоле элементы. Но перенесем эти факты в плоскость фольклора: предположим, коллектив требует, чтобы развязка была дана наперед, и вот всякое происходящее через эту среду фольклорное повествование неизбежно усваивает композицию типа толстовской «Смерти Ивана Ильича», где рассказ начинается с развязки; если коллективу неудобны пейзажи, они вычеркиваются из фольклорного репертуара и т. д. Словом, в фольклоре

сохраняются лишь формы, для данного коллектива функционально оправданные. При этом сама функция формы может, разумеется, меняться. Но как только форма вовсе утрачивает функцию, она в фольклоре отмирает, тогда как в литературном произведении она продолжает потенциально существовать.

Еще историко-литературный пример: так называемые «вечные спутники» – писатели, которые на протяжении веков интерпретируются различными течениями – каждым по-своему, по-новому. Иные особенности этих писателей, современникам чуждые, непонятные, ненужные, нежелательные, получают в дальнейшем высокую оценку, внезапно актуализуются, т. е. становятся продуктивным литературным фактом. Также и это возможно только в плоскости литературы. Что было бы, например, в условиях устной словесности с отважным и «несвоевременным» языковым творчеством Лескова, которое стало продуктивным фактом лишь несколько десятилетий спустя – в литературной деятельности Ремизова и плеяды новейших прозаиков? Лесковская среда очистила бы его произведения от их причудливых стилистических особенностей. Словом, самое понятие литературной преемственности глубоко отлично от преемственности фольклорной. В области фольклора значительно ограниченной возможностью реактуализации художественных фактов. Если носители известной фольклорной традиции умерли, воскрешение традиции больше невозможно, тогда как литературные факторы воскресают и снова становятся продуктивными после вековой, порою многовековой, летаргии¹.

Из вышеизложенного явствует: существование фольклорного произведения предполагает наличие группы, подхватывающей, санкционирующей произведение. Говоря о фольклоре, следует иметь постоянно в виду предварительную цензуру коллектива. Мы сознательно подчеркиваем – предварительную, ибо, когда мы рассматриваем фольклорный факт, дело идет не о предбытийных моментах его биографии, не о зачатии, не об «утробной жизни», а о рождении фольклорного факта как такового и о его дальнейшей судьбе.

Фольклористы зачастую отстаивают тезис о том, что между устной словесностью и литературой принципиальной разницы нет, и что как в том, так и в другом случае перед нами несом-

¹ Отметим мимоходом, что не только преемственность, но и сосуществование в одной среде стилей, как различных целевых устремлений, более ограничено в области фольклора, т. е. многообразие стилей в фольклоре большей частью соответствует многообразию жанров. Перебой стилей без перебора жанров – явление, фольклору мало свойственное.

ненные продукты индивидуального творчества. Происхождение этого тезиса коренится именно в наивном реализме: коллективное творчество не дано в наглядном опыте, поэтому необходимо предполагать индивидуального творца, инициатора. Типичный «младограмматик» и в языковедении, и в фольклористике, В.Ф. Миллер так и пишет по поводу фольклорных сюжетов: «Кем они были измышлены? Коллективным творчеством массы? Но ведь и это фикция, так как человеческий опыт такого творчества никогда не наблюдал»². Здесь несомненно сказывается влияние нашего бытового окружения: для нас не устное творчество, а письменность – ходовая и наиболее знакомая форма, и вот привычные представления эгоцентрически вчитываются также в область фольклора. Поясним. Автор закрепил свое произведение на бумаге – это момент рождения литературного произведения, и по аналогии исследователь готов интерпретировать как момент рождения устного произведения тот момент, когда оно впервые объективируется, т. е. впервые кем-то произнесено; между тем в действительности произведение становится фольклорным лишь с момента принятия его коллективом.

У защитников этого тезиса об индивидуальном характере фольклорного творчества есть тенденция подставить на место коллективного понятие безличного, анонимного. Так например, в фундаментальном курсе русской устной словесности читаем: «Ясно, что и в обрядовой песне, если мы не знаем, кто был создателем обряда, кто был создателем первой песни, то это не противоречит индивидуальному творчеству, а только говорит за то, что обряд так древен, что мы не можем указать ни автора, ни условий возникновения старейшей, теснейшим образом связанной с обрядом песни, и что создался он в среде, где личность автора не представляла интереса, почему память о ней и не сохранилась. Таким образом идея “коллективного” творчества здесь ни при чем»³. Предположим, что зародышем того или иного обряда был индивидуальный акт, но от этого акта до обряда так же далеко, как от индивидуальной деформации речи до языкового изменения. Обряда вне санкции коллектива быть, разумеется, не может. Точно так же утверждение известного болгарского ученого И.Д. Шишманова, что «даже самая маленькая пословица – плод

² [Миллер В.Ф.] Очерки русской народной словесности. I. М., 1897. С. 24.

³ Проф. Сперанский М.Н. Русская устная словесность. [Русская устная словесность: Введение в историю устной русской словесности. Устная поэзия повествовательного характера: Пособие к лекциям на Высш. женских курсах в Москве.] М., 1917. С. 163.

личного, а не коллективного творчества»⁴ – типичное *contradictio in adjecto*. Ведь «войти в пословицу» это именно значит «потерять автора», ведь именно в социализации состоит специфическое отличие пословицы от личного афоризма.

Сказанное о происхождении обряда и пословицы применимо и к эволюции таковых. К сожалению, усвоенное лингвистикой различие между изменениями языковой нормы и индивидуальным отклонением от нормы, различие, имеющее не одно лишь количественное, а принципиальное, качественное значение, еще в значительной степени чуждо фольклористике.

Одним из существенных признаков различия между фольклором и литературой является самое понятие бытия художественного произведения. В области фольклора – между художественным произведением, с одной стороны, и его объективацией, т. е. так называемыми вариантами этого произведения в исполнении отдельных лиц, с другой стороны, отношение аналогично отношению между *langue* и *parole*. Подобно *langue*, фольклорное произведение внелично и существует только потенциально, это только комплекс известных норм и импульсов, это канва актуальной традиции, которую исполнители расцвечивают узором индивидуального творчества, так же как поступают производители *parole* по отношению к *langue*⁵. Поскольку эти индивидуальные новшества в языке (или в фольклоре) отвечают запросам коллектива, поскольку они антиципируют закономерную эволюцию *langue* (или фольклорную эволюцию), постольку они социализируются, становятся фактом *langue* (resp. элементом фольклорного произведения).

Литературное произведение объективировано, оно конкретно существует помимо чтеца, и каждый следующий чтец обращается непосредственно к произведению. Это не путь фольклорного произведения от исполнителя к исполнителю, а путь от вещи к исполнителю. Интерпретация предшествующих исполнителей может учитываться, но это лишь один из составных элементов восприятия вещи, а не единственный источник, как в фольклоре. Роль исполнителя фольклорных произведений не может быть

⁴ [Šiřmanov I.D. Проблемы болгарской этнографии в связи с этнографиями общеславянскими //] Sbornik I sjezdu slovanských geografů a etnografů v Praze, 1924. [Praha, 1926.] С. 378.

⁵ Следует иметь в виду, пишет М. Мурко, что рапсоды не воспроизводят готового текста так, как это делаем мы, а постоянно создают его до известной степени заново ([Murko M.] Bericht über eine Bereisung von Nordwestbosnien und der angrenzenden Gebiete von Kroatien und Dalmatien behufs Erforschung der Volksepik der bosn[ischen] Mohammedaner. [Wien, 1913.] S. 22).

ни в какой степени отождествлена ни с ролью читателя или чтеца литературных произведений, ни с ролью автора таковых. С точки зрения исполнителя фольклорного произведения, это произведение – внеличная данность (*langue*), которая уже существует помимо этого исполнителя. Это не исключает деформации, введения нового художественного и бытового материала. Для автора литературного произведения таковое не дано а priori, а лишь подлежит личному осуществлению (*parole*). Дан же комплекс действенных в этот момент художественных произведений, и на фоне этих произведений, их формального реквизита новое художественное произведение (путем усвоения одних из этих форм, преобразования других, отталкивания третьих) создается и воспринимается.

Существенное различие между фольклором и литературой в том, что для фольклора специфична установка на *langue*, для литературы установка на *parole*. Как правильно характеризует сферу фольклора Потебня, здесь «сам поэт не находит основания смотреть на свое произведение как на свое, на произведения других того же круга как на чужие»⁶. Роль цензуры коллектива в литературе и в фольклоре различна, как уже отмечалось выше. В фольклоре эта цензура императивна и составляет необходимую предпосылку возникновения художественных ценностей. Литератор более или менее считается с запросами среды, но как бы он ни приспосаблился к ней, здесь нет того неразрывного слияния цензуры и произведения, которое характеризует фольклор. Литературное произведение не предопределено цензурой, не может быть из нее всецело выведено, оно лишь приблизительно предугадывает ее требования – частью верно, частью ошибочно, часть запросов коллектива остается вне учета.

В плоскости экономики близкая параллель отношению литературы к потребителю – так называемое «производство на сбыт», тогда как фольклор ближе к «производству на заказ».

Несоответствие между требованиями среды и литературным произведением может быть авторским промахом, но может быть и преднамеренным умыслом автора, имеющего в виду преобразовать самые требования среды, литературно перевоспитать ее. Такая попытка автора реформировать спрос может быть и безуспешна: цензура не поддается, между ее нормами и произведением возникает антиномия. Мы склонны представлять себе «фольклорных авторов» по образцу и подобию литературного автора, но такое транспонирование ошибочно. В противоположность литературному поэту, фольклорный «поэт», по меткому замечанию Аничкова,

⁶ [Потебня А.А.] Из записок по теории словесности. Харьков, 1905. С. 143.

«никакой новой среды не создает»⁷, ему чужда самая тенденция к перевоспитанию среды: безусловное господство предварительной цензуры, осуждающее всякий конфликт произведения с цензурой на бесплодность, формирует особый тип участников поэтического творчества, навязывает личности отказ от посягательства на преодоление цензуры.

Кульминационным пунктом стремления упразднить границу между историей литературы и фольклористикой был тезис: «фольклор – проявление индивидуального творчества». Мы полагаем, как явствует из вышеизложенного, что этот тезис нуждается в существенной ревизии. Означает ли этот пересмотр реабилитацию романтической концепции, подвергавшейся столь резкой критике со стороны защитников приведенного тезиса?

Несомненно. В данной романтиками характеристике различия между устной поэзией и литературой был ряд верных мыслей, и романтические теоретики были правы, поскольку подчеркивали гуртовой характер устно-поэтического творчества и сопоставляли это творчество с языком. Наряду с этими верными положениями, есть в романтической концепции и ряд утверждений, которые не выдерживают современной научной критики.

Во-первых, романтики переоценивали самобытность, исконность фольклора, и лишь работа последующих поколений ученых показала, какую громадную роль в фольклоре играет то, что в современной немецкой этнографии называют *gesunkenes Kulturgut* (снизившиеся культурные ценности). Может показаться, что, признав то значительное, иногда прямо-таки исключительное место, которое занимает в народном репертуаре это *gesunkenes Kulturgut*, мы тем самым существенно ограничиваем роль коллективного творчества в области фольклора. Это не так. Заимствуемые народной словесностью от господствующих социальных слоев художественные ценности могут сами по себе быть типичными продуктами личной инициативы, индивидуального творчества. Но ведь сам по себе вопрос об источниках фольклорного произведения лежит по существу вне пределов фольклористики. Всякий вопрос о гетерогенных источниках только тогда становится проблемой, поддающейся научной интерпретации, когда эти источники рассматриваются под углом зрения системы, в которую они вошли, т. е. в данном случае под углом зрения фольклорным. Для науки о фольклоре существенно не внефольклорное возникновение и бытие источника, а функция заимствования, отбор и транс-

⁷ [История русской литературы / под ред. прив.-доц. Е.В. Аничкова, проф. А.К. Бороздина и проф. Д.Н. Овсянико-Куликовского. Т. 1–2. М., 1908. Т. 1.] Народная словесность / под ред. Е.В. Аничкова. С. 14.

формация заимствуемого материала. С этой точки зрения знаменитый тезис «das Volk produziert nicht, es reproduziert» (народ не производит, а воспроизводит) теряет свою остроту, ибо мы не вправе проводить непреодолимую грань между продукцией и репродукцией и толковать последнюю как-то свысока. Репродукция не означает пассивного принятия, и в этом смысле нет принципиальной разницы между Мольером, претворяющим старинные пьесы, и между народом, который, по выражению Наумана, *ein Kunstlied zersingt*⁸. Разве преобразование произведения так называемого монументального искусства в так называемый примитив не творческий акт?

Творчество проявляется и в отборе усваиваемых произведений, и в их приспособлении к иным навыкам и требованиям. Законченные литературные формы, при переброске в фольклор, оказываются материалом, подлежащим претворению. На фоне иного художественного окружения, иной традиции, иного отношения к художественным ценностям, произведение интерпретируется по-новому, и даже тот формальный реквизит, который, казалось бы на первый взгляд, сохранен при заимствовании, не может быть отождествлен с соответствующими формами вне фольклора: в этих художественных формах происходит, по выражению Тынянова, переключение функции. С функциональной точки зрения, вне которой понимание художественных фактов невозможно, художественное произведение вне фольклора и то же произведение, усвоенное фольклором, – два существенно различных факта.

История пушкинского стихотворения «Гусар» – характерный пример того, как, попадая из фольклора в литературу и обратно из литературы в фольклор, художественные формы меняют свою функцию⁹. Типичный фольклорный рассказ о встрече простого человека с потусторонним миром (причем в живописании нечистой силы лежит центр тяжести повествования) преобразован Пушкиным в ряд жанровых картинок с психологизацией действующих лиц и психологической мотивировкой их поступков. И главный герой – гусар, и в особенности народные верования окрашены Пушкиным юмористически. Использованная Пушкиным сказка простонародна, в переделке поэта простонародность – прием, она сигнализирована. Бытовой сказ народного сказочника превращается у Пушкина в пикантный материал для стихового оформления.

⁸ *Naumann H.* Primitive Gemeinschaftskultur. [Beiträge zur Volkskunde und Mythologie.] Jena, 1921. S. 6.

⁹ См.: *Богатырев П.* Стихотворение Пушкина «Гусар»: его источники и его влияние на народную словесность // Очерки по поэтике Пушкина. Берлин, 1923. [С. 147–193.]

Стихотворение Пушкина вернулось в фольклор, оно вошло в некоторые варианты «Царя Максимилиана». Оно служит здесь, наряду с другими литературными заимствованиями, для уплотнения вводного эпизода, это один из номеров того пестрого дивертисмента, который выполняет герой этого вводного эпизода – гусар. Ухарское бахвальство гусара вполне в духе балаганной эстетики, юмористическая передача чертовщины – также. Но, конечно, между юмором Пушкина, тяготеющим к романтической иронии, и между балаганной буффонадой «Царя Максимилиана», ассимилировавшей себе это стихотворение, общего мало. И в тех вариантах Максимилиана, где стихотворение Пушкина сравнительно мало изменено, оно 1. на фоне окружающих партий, 2. в исполнении народных актеров, 3. воспитанной на фольклоре публикой интерпретируется весьма своеобразно; в других вариантах эта замена функций реализуется непосредственно в форме: разговорный слог пушкинского стихотворения легко преобразуется в фольклорный сказочный стих, а сюжетная схема обнажается от мотивировок, и на нее нанизывается множество типичных балаганных острот и каламбуров.

Как бы ни переплетались в своих исторических судьбах литература и устная словесность, как бы обыденно и интенсивно ни было их взаимовлияние, сколько бы ни оперировал фольклор литературным материалом или, наоборот, литература материалом фольклорным, мы неправомочны в угоду генеалогии стирать принципиальную границу между устной словесностью и литературой.

Другой существенной ошибкой романтической характеристики фольклора является, рядом с тезисом о его самобытности, тезис, что автором фольклора, субъектом коллективного творчества мог быть только народ, не расчлененный на классы, своего рода коллективная личность с единой душой, единым мирозерцанием, коллектив, не знающий индивидуалистических проявлений.

Этот романтический тезис не забыт и ныне. Неразрывно связывают коллективное творчество с «примитивной общиной» Науман и его единомышленники, вообще во многих пунктах своего учения соприкасающиеся с романтиками: «Здесь еще не существует индивидуализма. Мы не остановимся перед сопоставлениями с животным миром: в последнем обнаруживаются самые близкие параллели... Подлинное народное искусство является искусством коллективным, так же как гнезда ласточек, пчелиные соты, раковины улиток представляют собою плод подлинного коллективного искусства»¹⁰. «Все они, говорит Науман о носителях общинной культуры, охвачены одним движением, все они одухотворены

¹⁰ Naumann [H. Op. cit. S.] 150.

одинаковыми намерениями и мыслями»¹¹. В этой концепции таится та же опасность, которая свойственна всякому прямолинейному умозаключению от социального акта к психике коллектива (*mentalité*), например от форм языка к формам мышления (где опасность подобного отождествления была прекрасно вскрыта Антоном Марти). Так и в этнографии: безраздельное господство коллективистского мышления вовсе не является неременной предпосылкой коллективного творчества, хотя такое мышление и представляет собою особенно благоприятную почву для наиболее полной реализации коллективного творчества. Но и культуре, пронизанной индивидуализмом, вовсе не чуждо коллективное творчество. Достаточно вспомнить хотя бы о процветающих в современном интеллигентном обществе анекдотах, легендообразных слухах и сплетнях, о повериях и мифотворчестве, о бытовом этикете, о моде. С другой стороны, русские этнографы, изучавшие деревни Московской губернии, могут многое порассказать о сочетании богатого и живучего фольклорного репертуара с многообразной социальной, экономической, идеологической, даже бытовой раслойкой крестьянства.

Бытование устной словесности находит себе объяснение скорее в функциональном плане, нежели в плоскости генетической психологии. Ср., например, сосуществование устной словесности и литературы в XVI–XVII вв. в тех же русских интеллигентных кругах: одни культурные задачи обслуживались литературой, другие устной словесностью. Но, конечно, в городских условиях доминирует литература над фольклором, производство на сбыт над производством на заказ, консервативной деревне чужда индивидуальная поэзия в роли социального факта, равно как ей чуждо производство на сбыт.

Принятие тезиса о фольклоре, как проявлении коллективного творчества, открывает перед фольклористикой ряд конкретных задач. Анализу фольклорных художественных форм зачастую вредило перенесение методов и понятий, добытых при разработке историко-литературного материала, в область фольклористики, в частности, недостаточно учитывалась громадная разница между литературным текстом и записью фольклорного произведения, которая уже сама по себе неизбежно деформирует его, транспонирует в иной ряд.

Было бы эквивокацией говорить о тождественных формах по отношению к фольклору и литературе. Например, стих – понятие одинакового, на первый взгляд, содержания и в фольклоре, и в литературе, но на деле перед нами глубокое функциональное

¹¹ Ibid. S. 151.

различие. Тонкий исследователь «устного ритмического стиля» (*style oral rythmique*) Марсель Жус считает это различие настолько существенным, что сохраняет термины «стих» и «поэзия» только для литературы, а применительно к устному творчеству пользуется соответственно обозначениями «ритмическая схема» и «устный стиль», дабы избежать вчитывания привычного литературного содержания в эти понятия. Он мастерски вскрывает мнемотехническую функцию этих «ритмических схем»¹². Жус следующим образом интерпретирует устный ритмический стиль «dans un milieu des récitateurs encore spontanés»: «Представим себе язык с двумя-тремя сотнями рифмованных фраз, четырьмя-пятью сотнями типов ритмических схем, которые твердо зафиксированы, переданы без изменений устной традицией: личное изобретательство состояло бы в том, чтобы, пользуясь этими ритмическими схемами как образцами, создавать по их подобию, при помощи фразных клише, другие ритмические схемы сходной формы, того же ритма, той же структуры... и, по мере возможности, того же смысла». Здесь четко охарактеризовано соотношение между традицией и импровизацией, между *langue* и *parole* в устной поэзии. Стих, строфа и более сложные композиционные структуры являются в фольклоре, с одной стороны, мощной опорой традиции, с другой (что с первым тесно связано), действенным средством импровизаторской техники¹³.

Типология фольклорных художественных форм должна строиться независимо от типологии форм литературных. Одной из актуальнейших проблем лингвистики является разработка фонологической и морфологической типологии. Уже обнаруживается, что существуют общие структурные законы, которых языки не нарушают; многообразие фонологических и морфологических структур оказывается ограниченным, оно сводится к сравнительно небольшому числу основных типов¹⁴. Это обусловлено тем, что ограничено многообразие форм коллективного творчества. *Parole* допускает большее разнообразие модификацией, чем *langue*.

¹² Jousse M. Études de psychologie linguistique[: Le Style oral rythmique et mnémotechnique chez les Verbo-moteurs // Archives de philosophie. Vol. 2, cahier 4]. Paris, 1925. (Цитата в следующем предложении статьи – перевод фрагмента со стр. 108 указанного издания. – М. Л.).

¹³ Ценные указания на специфические особенности этой импровизаторской техники см. в статье: Gesemann G. Kompositionsschema und heroisch-epische Stilisierung [// Gesemann G.] Studien zur südslavischen Volksepik. Reichenberg, 1926. [S. 65–96.]

¹⁴ Ср.: Jakobson R. Remarques sur l'évolution phonologique du russe. Prague, 1929. II. § 4, 5.

С этими показаниями сравнительного языковедения можно сопоставить, с одной стороны, сюжетное многообразие, характеризующее литературу, с другой стороны, в области фольклора – ограниченный ряд сказочных сюжетов. Ни общностью источников, ни общностью психики и внешних условий эту ограниченность объяснить нельзя. Сходные сюжеты создаются в силу общих законов художественной композиции (тезис Виктора Шкловского)¹⁵. Эти законы, подобно структурным языковым законам, единообразнее и строже в применении к коллективному творчеству, нежели к творчеству индивидуальному.

Очередная задача синхронической фольклористики: характеристика системы художественных форм, составляющих актуальный репертуар определенного коллектива – села, округа, этнической единицы. При этом должно быть учтено соотношение форм в системе, иерархия, различие между формами продуктивными и утратившими продуктивность и т. п. Фольклорным репертуаром разнятся не только группы этнографические и географические, но и группы, характеризующиеся признаком пола (мужской и женский фольклор), возраста (дети, молодежь, старики), профессии (фольклор пастуший, рыбацкий, солдатский, разбойничий и т. д.). Поскольку названные профессиональные группы производят фольклор сами для себя, такие фольклорные циклы могут быть сопоставлены с профессиональными арготами. Однако есть фольклорные репертуары, монополизированные определенной профессиональной группой, но предназначенные для потребителя, к этой группе непричастного. Продукция устной поэзии является в этих случаях одним из профессиональных признаков группы. Так, например, на Украине и в большей части Великороссии духовные стихи исполняются почти исключительно «каликами переходными», нередко организованными в особые артели. Исполнение духовных стихов – один из главных источников их заработка. Между таким примером полного размежевания производителя и потребителя и противоположным крайним случаем – чуть ли не вся община является одновременно и производителем и потребителем (пословицы, анекдоты, частушки, некоторые жанры обрядовых и необрядовых песен) есть ряд промежуточных типов. Из данной среды выделяется группа одаренных лиц, более или менее монополизирующая продукцию определенного фольклорного жанра (напр., сказок); это не профессионалы, поэтическая продукция не является их основным занятием, специальностью, источником заработка; это дилетанты, культивирующие поэзию на досуге.

¹⁵ [Шкловский В.Б.] Связь сюжетосложения с общими приемами стиля [// Шкловский В.Б.] О теории прозы. М., 1925. [С. 24–67.]

Здесь нельзя провести знак полного равенства между производителем и потребителем, но нет здесь и полного размежевания. Граница зыбка. Производитель-дилетант легко превращается в потребителя и обратно: одно лицо совмещает роли сказочника и слушателя¹⁶.

Устно-поэтическое творчество и в условиях размежевания производителей и потребителей остается коллективным, но только коллектив приобретает здесь специфические черты. Это коллектив производителей, и «предварительная цензура» более эмансипирована от потребителя, нежели в условиях тождества между производителем и потребителем, когда цензура служит в равной степени интересам продукции и потребления.

Лишь при одном условии устная словесность выходит по существу за пределы фольклора, перестает быть теоретически коллективным: коллектив профессионалов, хорошо сложен; профессиональная преемственность обеспечена; он относится к определенным поэтическим произведениям с пиететом, и всемерно стремится сохранить их без всяких изменений. Что это более или менее осуществимо, свидетельствует ряд исторических примеров. Так, на протяжении столетий священнослужители передавали ведийские гимны – из уст в уста – «подобно корзинке» (передаваемой из рук в руки), согласно буддистской терминологии. Все усилия были направлены к тому, чтобы тексты не были повреждены, и, за вычетом малосущественных подновлений, это было достигнуто. Там, где роль коллектива сводится к консервированию возведенного в нерушимый канон поэтического произведения, там нет творческой цензуры, нет импровизации, нет больше коллективного творчества.

Параллельно пограничным формам устной словесности, можно отметить и пограничные формы литературы. Напр., оставаясь в рамках литературы, деятельность средневековых анонимных авторов и переписчиков, обладает некоторыми признаками, частично сближающими ее с устной словесностью: переписчик зачастую подходил к воспроизводимому произведению как к материалу, подлежащему переработке. Но сколько бы ни существовало промежуточных явлений, стоящих на грани между индивидуальным и коллективным творчеством,

¹⁶ Ср. интересные наблюдения А. Никифорова: «Казка, як і пісня, на Пінежжі й Заонежжі – є спільне добро і з цього погляду відрізняється від біліни, замови, голосіння, що зберігаються в пам'яті особливих знавців ([Нікіфоров О. Сьогочасна Пінезька казка (деякі проблеми казковознавства в світлі крайового матеріялу) //] Етнографічний Вісник. VIII. 1929. С. 89).

мы все же не последуем примеру пресловутого софиста, ломавшего себе голову над тем, сколько песчинок надо отнять от кучи, чтобы она перестала быть кучей. Между смежными культурными областями обычны пограничные переходные зоны. Это обстоятельство не дает нам права отрицать наличие двух раздельных типов и продуктивность их размежевания.

Если в свое время сближение фольклористики с историей литературы позволило осветить ряд вопросов генетического характера, то размежевание обеих дисциплин и восстановление автономии фольклористики облегчит, надо думать, выяснение функций фольклора и вскрытие его структурных принципов и особенностей.

Приложение 1

Маргиналии Ю.М. Соколова на машинописи статьи Богатырева и Якобсона

*Фрагмент статьи Богатырева и Якобсона,
к которому относится маргиналия*

*Маргиналии
Ю.М. Соколова*

Но как только форма вовсе утрачивает функцию, она в фольклоре отмирает, тогда как в литературном произведении она продолжает потенциально существовать.

**Рудиментарные формы
и в фольклоре живут.**

Словом, самое понятие литературной преемственности глубоко отлично от преемственности фольклорной. В области фольклора значительно ограниченней возможность реактуализации художественных фактов.

(Но все же возможна)

Если носители известной фольклорной традиции умерли, воскрешение традиции больше невозможно, тогда как литературные факторы воскресают и снова становятся продуктивными после вековой, порою многовековой, летаргии.

Это бывает
и в фольклоре

Автор закрепил свое произведение на бумаге – это момент рождения литературного произведения, и по аналогии исследователь готов интерпретировать как момент рождения устного произведения тот момент, когда оно впервые объективируется, т. е. впервые кем-то произнесено; между тем в действительности произведение становится фольклорным лишь с момента принятия его коллективом.

А сказки-
импровизации?

Точно так же утверждение известного болгарского ученого И.Д. Шишманова, что «даже самая маленькая пословица – плод личного, а не коллективного творчества» – типичное *contradictio in adjecto*. Ведь «войти в пословицу» это именно значит «потерять автора», ведь именно в социализации состоит специфическое отличие пословицы от личного афоризма.

Нет — это значит стать
очень популярным.

В области фольклора – между художественным произведением, с одной стороны, и его объективацией, т. е. т. наз. вариантами этого произведения в исполнении отдельных лиц, с другой стороны, отношение аналогично отношению между *langue* и *parole*.

Незаконная аналогия.

Литератор более или менее считается с запросами среды, но как бы он ни приспособлялся к ней, здесь нет того неразрывного слияния цензуры и произведения, которое характеризует фольклор.

Это преувеличено.

В плоскости экономики близкая параллель отношению литературы к потребителю – т. наз. «производство на сбыт», тогда как фольклор ближе к «производству на заказ».

И там и тут есть и сбыт
и заказ.

В противоположность литературному поэту, фольклорный «поэт», по меткому замечанию Аничкова, «никакой новой среды не создает»,

Неверно.

ему чужда самая тенденция к перевоспитанию среды: безусловное господство предварительной цензуры, осуждающее всякий конфликт произведения с цензурой на бесплодность, формирует особый тип участников поэтического творчества, навязывает личности отказ от посягательства на преодоление цензуры.

А моралистические легенды, сатирич<еские> сказки и пр.

Репродукция не означает пассивного принятия, и в этом смысле нет принципиальной разницы между Мольером, претворяющим старинные пьесы, и между народом, который, по выражению Наумана, *ein Kunstlied zersingt*. Разве преобразование произведения так называемого монументального искусства в так называемый примитив не творческий акт?

Это верно, но это противоречит другим положениям статьи.

Но, конечно, в городских условиях доминирует литература над фольклором, производство на сбыт над производством на заказ, консервативной деревне чужда индивидуальная поэзия в роли социального факта, равно как ей чуждо производство на сбыт.

Фольклор не ограничивается только творчеством консервативной деревни.

Анализу фольклорных художественных форм зачастую вредило перенесение методов и понятий, добытых при разработке историко-литературного материала, в область фольклористики, в частности, недостаточно учитывалась громадная разница между литературным текстом и записью фольклорного произведения, которая уже сама по себе неизбежно деформирует его, транспонирует в иной ряд.

Тут резкой грани между фольк<лором> и лит<ературой> нет

Сходные сюжеты создаются в силу общих законов художественной композиции (тезис Виктора Шкловского).

Неверно.

Из данной среды выделяется группа одаренных лиц, более или менее монополизирующая продукцию определенного фольклорного жанра (напр., сказок); это не профессионалы, поэтическая продукция не является их основным занятием, специальностью, источником заработка; это дилетанты, культивирующие поэзию на досуге.

Так и среди поэтов много дилетантов.

Приложение 2

Фотокопии страниц архивного дела

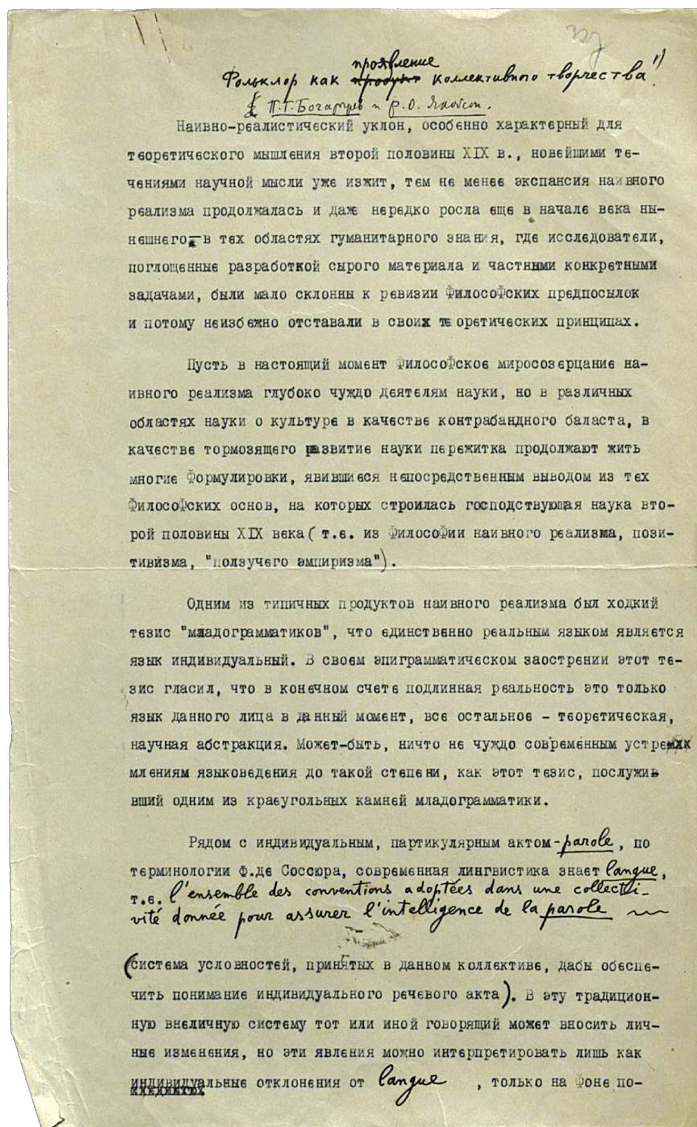


Рис. 1. Машинопись статьи П. Богатырева и Р. Якобсона, стр. 1. 1929 г.
 РГАЛИ. Ф. 483. Оп. 1. Ед. хр. 304. Л. 327

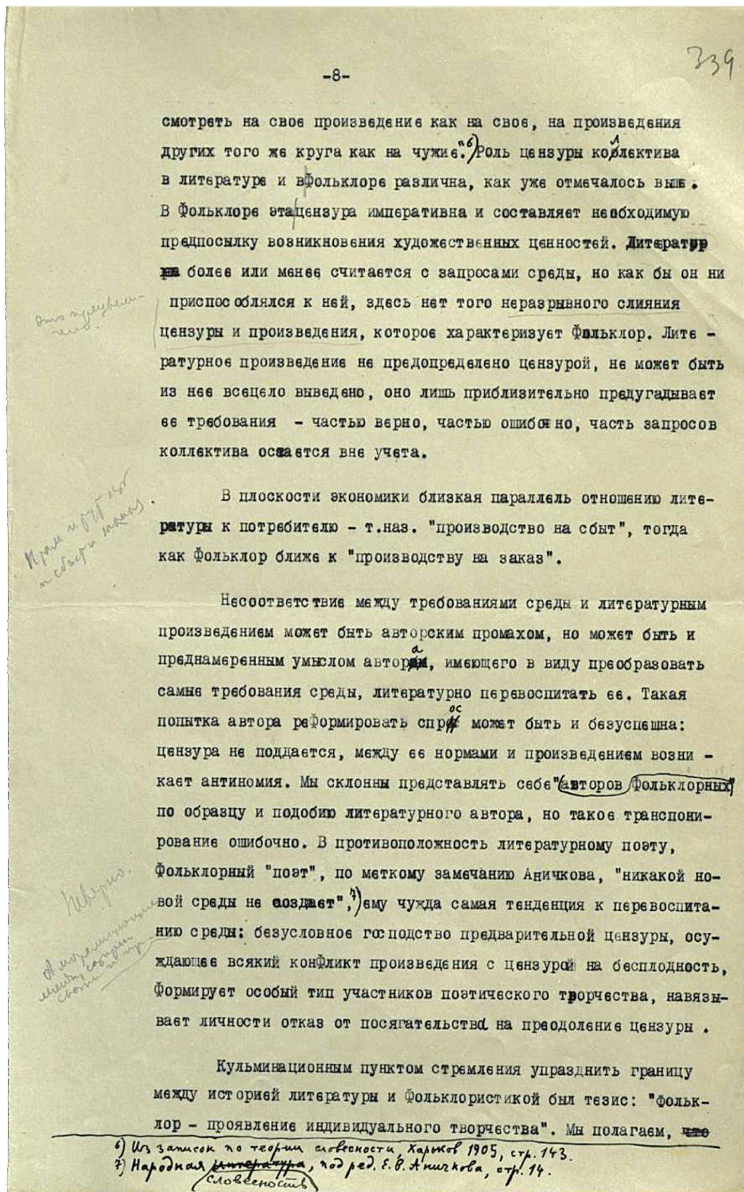


Рис. 2. Машинопись статьи П. Богатырева и Р. Якобсона, стр. 8. 1929 г.
РГАЛИ. Ф. 483. Оп. 1. Ед. хр. 304. Л. 334

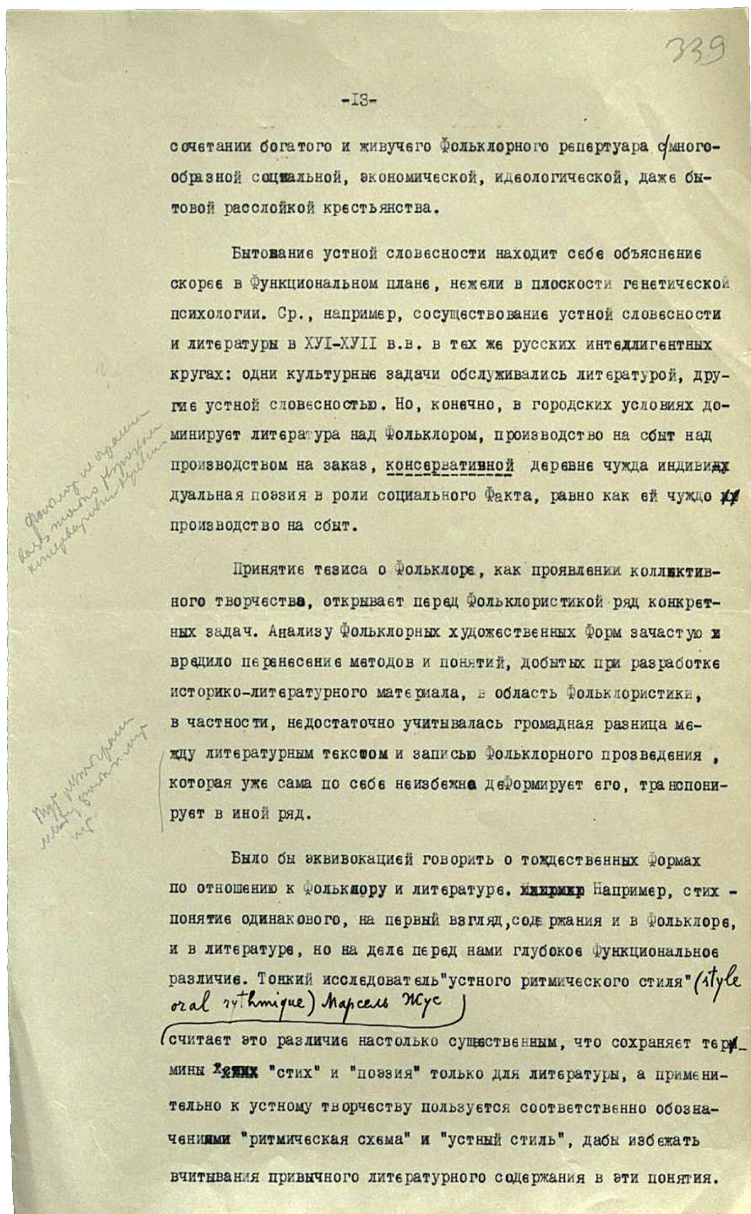


Рис. 3. Машинопись статьи П. Богатырева и Р. Якобсона, стр. 13. 1929 г.
РГАЛИ. Ф. 483. Оп. 1. Ед. хр. 304. Л. 339

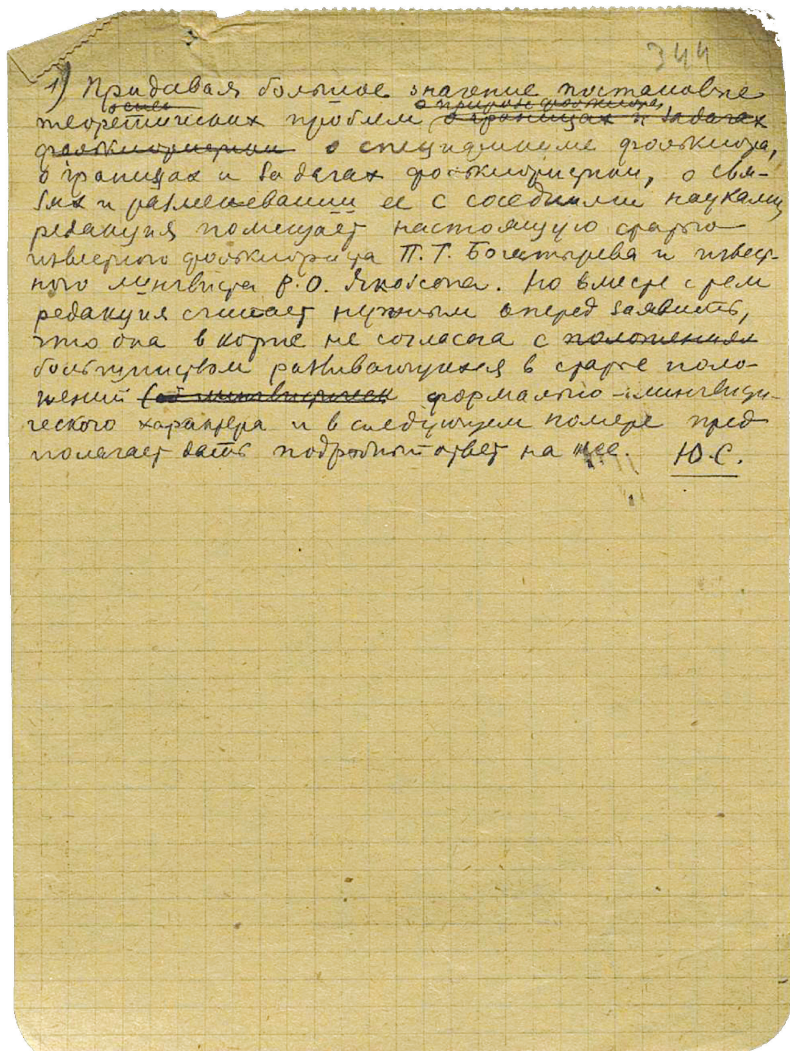


Рис. 4. Редакционное примечание Ю. Соколова к несостоявшейся публикации статьи П. Богатырева и Р. Яковсона. Конец 1929 или 1930 г.
РГАЛИ. Ф. 483. Оп. 1. Ед. хр. 304. Л. 344

СОДЕРЖАНИЕ VI-VII ВЫПУСКА Ж. "ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФОЛЬКЛОР":

- 1.
1. Фольклористические пути В.М. Сокколова /от редакции/. 1/1.
2. В.М. СОКОЛОВ. По следам Рыбинкова и Гильбердинга. Результаты экспедиции ГАХН.
3. В.М. СОКОЛОВ. Лев Толстой и сказитель Пеголенок.
4. В.М. Халезинский. И расгадае чера Максимкиана. *Семейный состав семьи о чере Максимкиана*.
5. В.И. Каленкин. История о двух любовниках.
6. В.В. ДАМИТОВ. Историко-литературное предание о создании не-ми.
7. С.А. ВЛЕКОНСКИЙ. На переживании устно-поэтической традиции в эпоху Пучачевщины.
8. Н.Н. РАБЕНТОРИ. Подземная жизнь и отражение быта русских деревень.
9. И.В. КАРНАУХОВА. Об изучении сказочника, как этнографа.
10. Н.И. МЕРЛИН. Изучение литературных рассказов. /Автобиография/.
11. А.С. СМЕРДОВ.
12. П.А. ВАСИЛЬЕВ. История текстов, описан братьев Гримм.
13. В.Л. РОЗЕНФЕЛД. Убо Стиль торговли буржуазии в русских сказках.
14. Н.И. Кравцов. Народил в фольклоре.
15. Э.В. Голман. Народил в крестьянском фольклоре.
16. А.М. ЖЕЛАНОВИЧ. О сказочном сюжете.
17. Н.А. СИМИН. О рабочем фольклоре.
18. В.А. МЕШАНИНОВА. Пармезин "Иришников". 1/2
19. Н.Б. БИЧУКОВ. Фольклор Ленинграда. 1/2
20. Е.Г. Кагаров. Поэзия городской улицы. 1/12
21. З.Н. КУПРИАНОВА. Песни деревни Подольской.
22. В.И. ЧИЧЕРОВ. Как живет и что рассказывает Ловецкий колхоз. 1/2
23. С.С. ЛЕПЕШ. Фольклор рыбаков. 1/1
24. В.А. САМАРИН. Фольклор Нижегородских колхозов. *Колхозов Нижегородских Заволжских*.
25. Н.И. Митер. Сказы о гражданской войне уральских рабочих. 1/2
26. Н.И. ЗАХАРОВ-ИВАНОВ. Убо Стиль Рамина и его автор.
27. В.В. ЧЕРНЫШЕВ. Об одной песни у М.В. Чернышева.
28. П.Г. Богатырев.
29. Р.О. ЯКОБСОН. Фольклор, как предание коллективного творчества.
30. В.М. СЕДУНОВСКИЙ. Фольклорный кабинет ГИИИ. 1/4
31. В.И. ЧИЧЕРОВ. Фольклорный кабинет ГАХН.
32. В.А. САМАРИН. Деятельность фольклорного кабинета ГАХН с 1928-30 гг. 1/4

Редактор Юрий СОКОЛОВ.

оф. 1110

Якобсон

Рис. 5. Содержание неопубликованного выпуска № 6-7
журнала «Художественный фольклор». 1930 г.
РГАЛИ. Ф. 483. Оп. 1. Ед. хр. 304. Л. 1

Публикация М.Л. Лурье

Информация о публикаторе

Михаил Л. Лурье, кандидат искусствоведения, доцент, Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург, Россия; 199034, Россия, Санкт-Петербург, наб. Макарова, д. 4;

Европейский университет в Санкт-Петербурге, Санкт-Петербург, Россия; 191187, Россия, Санкт-Петербург, Гагаринская ул., д. 6/1А; *mlurie@inbox.ru*

Information about the publisher

Mikhail L. Lurie, Cand. of Sci. (Art Studies), associate professor, Institute of Russian Literature (Pushkinskii Dom), Russian Academy of Sciences, Saint Petersburg, Russia; 4, Makarova Emb., Saint Petersburg, Russia, 199034;

European University at St. Petersburg, Saint Petersburg, Russia; 6/1A, Gagarinskaya St., Saint Petersburg, Russia, 191187; *mlurie@inbox.ru*