

ГЛАВА ВТОРАЯ

ИСТОКИ ЖАНРА

2.1. Русский народный анекдот. Образы. Характер циклизации

На исходе античности грамматиками Гиероклом и Филагрием был обработан и составлен сборник анекдотов *Филогелос*, который в последующие столетия не раз дополнялся, менялся, терял одни и приобретал другие тексты, тоже достаточно старинные, но Гиероклом и Филагрием в состав своего сборника не включенные. Фактически в орбиту *Филогелоса* постепенно втягивалось большинство наиболее популярных сюжетов.

Не случайно Н. Ф. Сумцов отмечал в *Разысканиях в области анекдотической литературы*, что "древность этих анекдотов, приписанных Гиероклу, выходит далеко за V век: имя Гиерокла привлекло к себе древние странствующие анекдоты" (Сумцов 1898: 7). Наблюдение исследователя не просто фиксирует специфику сборника Гиерокла и Филагрия, но и выражает общую закономерность: анекдот, прежде чем стать фактом литературы, прошел через многовековое фольклорное бытование. Это подтверждается не только составом сборника Гиерокла, но и *Фацециями* Поджио Браччолини, особенностями итальянской новеллистики эпохи Возрождения – прежде всего *Декамероном* Дж. Боккаччо –, *Фацетиями* Генриха Бебеля, книгами о бароне Мюнхгаузене Э. Распе и Г. Бюргера и многими другими произведениями, основанными на художественной обработке "древних странствующих анекдотов".

Проследим и осмыслим этот процесс на материале русской культуры XVIII – первых десятилетий XIX веков, покажем, как русский народный анекдот перерабатывался, переводился на язык литературного творчества. Особенно важно для нас то, как органично и естественно включались, точнее даже, вращались богатейшие фольклорные традиции в мир послепетровской культуры. При этом было бы целесообразно вычленить в европеизированном дворянском быту определенный реликтовый слой, включающий в себя различные формы национального балагурства, демонстрирующий живучесть типа русского "дурака", вокруг которого организована целая сфера народных анекдотов.

Между шутовством А. В. Суворова и поведением фольклорного "дурака" ни в коей мере нельзя ставить знак равенства, хотя они, безусловно, связаны. Шутовская маска Суворова не статична, как в народном анекдоте, она движется, строясь на постоянном комбинировании с элементами других и во многом типологически противоположных масок, с поведенческими нормами европеизированной дворянской культуры.

Шутовство – это только один стиливый элемент в образе жизни Суворова, и элемент достаточно контрастный по отношению к остальному:

... Сидя один раз с ним (А. В. Суворовым – *Е. К.*) наедине, накануне его отъезда в Вену, разговаривал о войне и о тогдашнем положении Европы. Граф Александр Васильевич начал сперва вычитать ошибки цесарских начальников, потом сообщать свои собственные виды и намерения. Слова текли как река, мысли все были чрезвычайного человека: так его говорящего и подобное красноречие я слышал в первый раз. Но посреди речи, когда я (Ф. В. Ростопчин – *Е. К.*) был весь превращен

в слух и внимание, он сам вдруг из Цицерона и Юлия Кесаря обратился в птицу и запел громко петухом. Не укротя первого движения, я вскочил и спросил его с огорчением: "Как это возможно!" А он, взяв меня за руку, смеючись сказал: "Поживи с мое, закричишь курицей" (Русское чтение 1845: 227).

Любопытно, что и сам Ф. В. Ростопчин, с чьих слов был записан этот анекдот, и в жизни и в творчестве во многом ориентировался на фольклорный тип "дурака" (шута).

Здесь стоит упомянуть прежде всего автобиографию Ф. В. Ростопчина (Ростопчин 1853: 305–312). Это тонкое, изысканное произведение, буквально нашпигованное легкими, острыми каламбурами, несет на себе несомненную печать парижской салонной культуры. Но в то же время в ростопчинской автобиографии налицо моменты явного шутовства, русского балагурства, т. е. те черты, которые, наряду с европейским блеском и утонченностью, определяли личность Ф. В. Ростопчина как культурно-исторический тип (об этом – разговор особый).

Явная соотнесенность поведения и ряда особенностей творческого мышления со стихией шутовства отнюдь не свидетельствует, однако, что Ф. В. Ростопчин был шутом. Можно лишь говорить, что в его сложной, но органичной ролевой маске был особый реликтовый штрих, правда, достаточно значимый.

В личности и в образе жизни Ф. В. Ростопчина функциональная нагрузка шутовства была весьма существенной, но, исходя лишь из него, фактически невозможно объяснить тот культурный тип, к которому принадлежал Ф. В. Ростопчин. Тут большим подспорьем может явиться кооперирование генетического и феноменологического подходов, но только этим не обойтись.

Необходимо еще уяснить вопрос о соотношении народной культуры с культурой официально признанной. Первая для второй внеэтикетна, она как бы не существует, не осознается как особая система, проявляясь зачастую спонтанно и даже в определенном смысле незаконно, но зато предельно естественно и достоверно, ибо коренится в глубинном национальном опыте. В этой связи весьма показательно следующее.

П. А. Вяземский писал, что личность Д. И. Фонвизина нуждается в оправдании, имея в виду шутовские выходки знаменитого комедиографа в великосветских гостиных и при дворе. Однако Д. И. Фонвизин нуждался в оправдании, если исходить из норм европеизированной дворянской культуры (точнее, из идеальной модели такой культуры), но при учете национального фольклорного опыта здесь все правомерно. И опыт этот так или иначе проявлялся, просто будучи не всегда четко, планомерно выделенным и санкционированным.

Наивное лукавство, природная сметка, мудрость, рядящаяся в дурацкие одежды, буйство, баловство, шутовство, "валяние дурака", освобождающие иерархию привычных связей, обнажающие мир от условностей, ограничений, запретов и нередко имеющие необыкновенно острый социальный прицел, – все это создавало совершенно особую окрашенность фольклорного текста.

На протяжении столетий вырабатывалась своя, национальная концепция смешного; из поколения в поколение переходили на Руси не признаваемые официально, но чрезвычайно популярные народные анекдоты. Не будь всего этого, трансплантация готовых жанровых форм европейского салонного общения и, в частности, искусства анекдота так и осталась бы чем-то внешним, поверхностным, пересаженным в чужую

почву и заглохшим в ней. Но произошло, как известно, иначе.

Культура устного занимательного рассказа, достопамятного исторического случая, острого, неожиданного парадокса, максимы, усвоенная через блистательное творчество Шамфора, Ривароля и других общепризнанных законодателей парижских салонов, только потому и привилась, что она стала живым, полноценным фактом русской жизни, стала "своей". И в самом деле, трудно объяснить самобытные, оригинальные, яркие, вобравшие в себя множество черточек отечественного быта устные рассказы Пушкина, Вяземского, Дельвига, Грибоедова, Жуковского, Гоголя, Тютчева и других только тем обстоятельством, что они испытали воздействие европейских норм искусства общения, своего рода салонной выучкой. Реально все было гораздо сложнее.

Когда Россия, европеизируясь, усвоила и характерный жанр салонной культуры – анекдот (т. е. анекдот историко-биографический, литературный), он столкнулся с русской национальной традицией, с переходящими из эпохи в эпоху фольклорными текстами. При этом и с той и с другой стороны что-то было утеряно, но были найдены и общие точки соприкосновения.

Существенно и то, что репертуар народных анекдотов, их традиционные темы и образы фактически не были отброшены. Они спонтанно, органично подружились к литературному анекдоту, переплелись с ним и в таком преображенном виде вошли в мир новой – послепетровской – дворянской культуры. Такова общая линия развития, которая привела в конце XVIII – начале XIX веков к подлинному творческому расцвету анекдота: он выдвинулся в литературный ряд, стал фактом культуры.

Обратимся теперь непосредственно к истокам, попытавшись уяснить природу русского народного анекдота, его специфику, место в системе фольклорных жанров.

Среди восьми выпусков *Народных русских сказок* А. Н. Афанасьева есть и раздел анекдотов (Афанасьев 1940: 299–333). В указателе сказочных сюжетов Н. П. Андреева, составленном по системе финского фольклориста А. Аарне, анекдот просто примыкает к сказке, опять-таки будучи представленным в виде дополнительного раздела (Андреев 1929: 79–113). И наконец, появившееся не так давно издание *Сравнительный указатель сюжетов. Восточнославянская сказка* имеет следующую структуру: 1) Сказки о животных; 2) Собственно сказки; 3) Анекдоты. Существенно, что последний раздел включает в себя более тысячи номеров (Сравнительный указатель 1979: 273–392). Итак, практикой фольклористской работы анекдот принято механически присоединять к сказке.

Это во многом обусловило то, что фольклористы-теоретики зачастую отказываются видеть в анекдоте самостоятельный жанр. Например, В. Я. Пропп в статье *Жанровый состав русского фольклора* писал:

Представляют ли анекдоты действительный вид сказочного творчества или нет? Анекдот есть категория чисто формальная. Он не составляет, на наш взгляд, особого вида народного творчества (Пропп 1964: 59).

Скепсис В. Я. Проппа в каком-то смысле можно понять, ведь ни А. Н. Афанасьев, ни составители указателей сказочных сюжетов, выделяя анекдот в особый раздел, ничем не мотивировали такое решение.

Лишь А. И. Никифоров в весьма обширном, монографическом по своему характеру очерке *Сказка, ее бытование и носители* отметил формальные признаки анекдота,

отличающие его от сказки:

он (анекдот – *Е. К.*) всегда краток, сжат, имеет в виду только какое-нибудь одно мелкое частное событие и рассказывается без композиционного стилистического канона, обязательного для сказки (Никифоров 1930: 13).

Приведенное наблюдение носит слишком общий характер, но в контексте русской фольклористской традиции оно имеет принципиальное значение, ведь исследователь определяет анекдот не как промежуточную форму, не как разновидность сказки, а как особый жанр.

Был еще один случай, когда анекдот в русской фольклористике был признан как жанр, правда, опять-таки это было сделано слишком предварительно и эскизно.

Н. П. Андреев и М. К. Азадовский в комментариях к *Народным русским сказкам* А. Н. Афанасьева попытались обосновать положение, что анекдот следует рассматривать отдельно, однако исходили при этом из чисто количественных параметров. Суть их позиции в следующем: раз анекдотов много, значит, это явление особое, заслуживающее самостоятельного изучения.

Несомненно, такую аргументацию ни полной, ни развернутой не назовешь, но она тем не менее была исключительно важна и своевременна: выделяя то обстоятельство, что существует обширный корпус русских народных анекдотов, М. К. Азадовский и Н. П. Андреев тем самым пробивали брешь в игнорировании отечественной фольклористикой богатейшего мира анекдота. При этом был сделан такой чрезвычайно существенный вывод:

Основной анекдотический материал (анекдотические сказки и анекдоты) все же может быть выделен (хотя бы чисто эмпирически). И материал этот представляет чрезвычайный интерес и заслуживает гораздо большего внимания, чем то, какое уделялось ему прежней фольклористикой (Афанасьев 1940: 440).

Сформулировано, конечно, очень осторожно. Строго говоря, подчеркнуто наличие не анекдота как жанра, а некоего "анекдотического материала", да и это было сделано как-то неуверенно ("все же может быть выделен"). И все-таки, несмотря на оговорки, новая тропа была прорублена, но почему-то она так и не была замечена, во всяком случае на нее так никто и не решился ступить. Фольклористы, даже наиболее крупные, глубоко и неординарно мыслящие, продолжали игнорировать этот самобытный и на редкость живучий жанр.

Выше уже говорилось о том, что В. Я. Пропп отказывался видеть в анекдоте особое явление, имеющее свои внутренние законы, свою специфику. С этим выводом стоит сопоставить один весьма показательный пример из практической фольклористики.

Известным исследователем русского народного творчества Дм. Молдавским была составлена, подготовлена и издана антология *Русская сатирическая сказка*. Однако при ближайшем рассмотрении оказывается, что сказок как таковых в этом сборнике практически и нет. В целом антология представляет собой собрание более или менее коротких рассказов без традиционных сказочных зачинов и концовок.

В основе этих рассказов, как правило, лежат ловкие проделки и остроумные ответы плутов, шутов, дураков. Указанные особенности в совокупности своей фактически дают характеристику жанровой природы анекдота. В сюжетном отношении антология так же

непосредственно связана с традиционным международным репертуаром анекдотов. Проведем несколько аналогий.

В армянском фольклоре есть большой, широко разветвленный цикл анекдотов о стране дураков. Как известно, такого рода циклы имели широкое распространение еще со времен античности (сериал о жителях города Абдеры). Более того, существует даже некоторый общий набор сюжетов о стране дураков, который в коррекции с национальным опытом и историческими традициями получает в фольклоре различных народов соответствующую конкретную разработку.

Берем из этого международного репертуара один анекдот (он был записан И. А. Орбели в Моксе – одной из армянских областей Турции):

В одной деревне церковь была далеко от деревни. Сельчане сказали: – Мы зимой ходить в церковь не можем. Не знаете ли, как нам ее приблизить к деревне? – Один человек сказал: – Пусть поп станет на престол, голову через окошко высунет наружу, накинem на нее веревку, будем тянуть, поп будет встряхиваться, а церковь сдвигаться. – Потянули – шея у попа удлинилась, а потом порвали шею, выдернули наружу, видят – голова покатилась. Сказали: – Что это такое, это же не наш поп, у нашего попа было еще и тело! – Сказали: – Понесем, попадью спросим. – Понесли. Попадья катала тесто. Сказали: – Ну-ка, посмотри, это наш поп или нет? – Посмотрела, сказала: – Ей-ей, не знаю; когда наш поп ел, борода у него тряслась; испытаем, дадим ему немного похлебки – ну-ка, будет ли трястись борода? (Орбели 1982: 73).

Вся соль приведенного анекдота, весь его эстетический эффект собран, сконцентрирован в сверхглупом финале. На всем протяжении небольшого текста разного рода несообразности, нелепости постепенно, но неуклонно нарастают, в итоговом же вопросе они дошли до полного абсурда, вылившись в яркий гротеск.

Сходную итоговую формулу и в той же самой сюжетной функции находим в "сказке" *Догада* из антологии Дм. Молдавского. Она, как и анекдот, записанный И. А. Орбели, находит свое художественное оправдание в эффектном конце – феерически глупом ответе:

... А Догадиха на ответ: – Да как обедал, бороденка болталась. А была голова, нет, – не припомню. Мне ведь ни к чему! (Русская сатирическая сказка 1958: 320).

Таким образом, и наличие традиционного анекдотического сюжетного мотива, и самый характер организации текста позволяют сделать вывод: перед нами не сказка, а народный анекдот.

На самое непосредственное соотнесение с международным репертуаром анекдотов о дураках напрашивается еще целый ряд "сказок" из антологии Дм. Молдавского, и дело тут не только в схожести сюжетов, но и в принципиальной общности текстовых структур, в единых законах жанрового построения. В данном случае мы имеем дело не с анекдотическими сюжетами, введенными в сказку (такое вполне возможно), и не со сказочными сюжетами, перешедшими в анекдот (и это вероятно), а непосредственно с самими анекдотами, известными по рукописным и печатным сборникам, что, кстати, еще раз убеждает в абсолютной необходимости различения жанра сказки и жанра анекдота.

Так, под №10 в антологии находится "сказка" *Шут Балакирев*. В ней нет единого сюжета, который характерен для сказки, зато налицо несколько вполне самостоятельных историй,

объединенных вокруг одного персонажа, т. е. это типичный цикл анекдотов (всего их четыре). Под №11 в антологии помещена "сказка" *Шут Балакирь*, представляющая собой сборник анекдотов в миниатюре. Здесь также нет ничего похожего на единый сюжет. Фольклорный текст организован как набор необыкновенно компактных, очень коротких и вполне завершенных рассказиков о проделках шута (всего их 17).

Мы специально выделили из антологии Дм. Молдавского "сказки" о Балакиреве, так как сюжеты их известны по многочисленным сборникам анекдотов. Однако "сказки" о Балакиреве не только тематически, на уровне общих мотивов, но и по своей жанровой природе тесно, непосредственно связаны с миром анекдота.

Вот его основные компоненты: компактность и динамичность текста, всегда завершающегося острым, неожиданным, непредсказуемым финалом; отсутствие типовых сказочных формул и деталей, замедляющих, растягивающих сказочное действие; характеры даны предельно скупо, даже схематично, намечены одним-двумя штрихами (причем, они очень часто переходят из анекдота в анекдот, являясь своего рода структурно организующим ядром, стягивающим к себе целые группы сюжетов); в центре повествования – странное, нелепое происшествие, шутовская проделка или остроумный ответ, необычный случай, "играющий" под реальность, легко и органично вплетающийся в летопись городских слухов и происшествий.

Совокупность всех указанных компонентов никак не может относиться к сказке, как правило, повествующей о том, что не способно произойти в реальной жизни. Если анекдот "играет" под действительность, то сказка открыто, упорно, последовательно "играет" под вымысел: анекдот преподносит фантазию как истинное происшествие, сказка же даже истинное происшествие преподносит как фантазию. Налицо две различные жанровые установки. Но, не будучи тождественным сказке, не смыкаясь и не растворяясь в ней, анекдот был связан с ней прочными, многосторонними отношениями.

В сборниках текстов и в указателях сюжетов сказочный материал, так или иначе варьируясь, традиционно распределяется следующим образом: волшебные сказки, сказки о животных, бытовые сказки. Последние часто еще называют новеллистическими или анекдотическими. Именно из бытовой сказки в свое время и выделился анекдот, обретя постепенно права самостоятельного жанра. Как это произошло, – вопрос достаточно сложный, требующий специального изучения. Сейчас выделим только то, что поможет понять природу и характер анекдота, его корни и специфику.

Сказка, в основном, возникла и функционировала в крестьянской среде. М. К. Азадовский в свое время отметил:

Сказка в том виде, как мы ее знаем – есть уже порождение крестьянского быта и крестьянской психологии (Азадовский 1932: 11).

Это положение находит широкое подтверждение в темах, образах, в социальной направленности сказки (не случайно ее подлинный герой – крестьянский сын, в итоге всегда выходящий победителем в поединке с барином, попом, царем) и, конечно же, в форме, принципах организации текста.

Многоступенчатое построение сказки, замедленность, заторможенность ее действия, традиционные сказочные формулы, во многом клишированные зачин и финал, как неоднократно отмечалось исследователями, восходят к магическим земледельческим обрядам. Сказка не носит, конечно, ритуального характера, но следы этой ритуальности,

пусть и потерявшей свой практический, культовый характер, в ней налицо. В частности, Е. М. Мелетинский видит в самой структуре бытовой, анекдотической сказки пародийный отзвук "шаманизма, обрядов и церемоний" (Мелетинский 1958: 237).

Вообще психологически сказка очень точно вписывается в атмосферу и ритм деревенских посиделок, в долгие зимние сельские вечера. Само многоступенчатое построение сказки уже обнаруживает основную ее функцию: заполнять время между работами или в дороге. Напомним наблюдение М. К. Азадовского:

Сказку рассказывали в семье, на посиделках и вечерках, на постоянных дворах, на работах... Знатоками сказки являлись и владельцы "постоялых", ямщики и т.п. (Азадовский 1932: 24).

Точно также и сквозь структуру анекдота явственно просвечивает его социальная природа. Основная сфера распространения анекдота, та среда, в которой он прежде всего создавался и функционировал, наложила на него неизгладимый отпечаток.

Анекдот – жанр городского фольклора; отсюда его динамичная, компактная форма, связанная с ускоренным ритмом городской жизни, прямым следствием которого является отбрасывание деталей, второстепенных эпизодов и побочных характеристик, мгновенное выделение сюжетного нерва происшествия.

Из сказки – причем, сказки бытовой, новеллистической – горожанин взял то, что соответствовало кругу его интересов и темпу его жизни. Иными словами, из нее был вычленен один лишь короткий эпизод, забавный, занимательный, остроумный, лишенный откровенной фантастичности, более того, преподносимый как действительный случай. Этот эпизод в новой социально-эстетической среде вырос в особую и вполне самостоятельную форму. Несколько таких эпизодов, переработанных и переосмысленных, соединяясь, скрепляясь в достаточно свободной последовательности, уже не обязательно в рамках какого-либо одного общего сюжета, давали теперь не сказку, а сериал анекдотов и даже своего рода анекдотический эпос (по такому принципу циклизованы анекдоты о пошехонцах, шильдбургерах, Тиле Эйленшпигеле, Ходже Насреддине и т.п.).

Постепенно и сам сказочный герой, перешедший в анекдот, в соответствии со спецификой нового жанра претерпел ряд существенных изменений. Он как будто так и остается Иванушкой-дурачком из русской и лысым паршивцем из среднеазиатской сказок, но в то же время перед нами уже не деревенский хитрец, прикидывающийся простаком, а ловкий, дерзкий горожанин, плут, дурачащий доверчивых, недалеких сельчан, или шут, валяющий дурака перед самим царем, королем, шахом.

Сдвиги эти, конечно, происходили не сразу, не в виде революционного взрыва, жанр выстраивался трудно, но естественно, постепенно обретая своих героев, особый набор тем, специфические поведенческие нормы. Так вырастали границы между сказкой и анекдотом; последний выделился, отпочковался и зажил своей собственной жизнью.

То, что в анекдотах шуты, дураки, хвастуны принципиально иные, чем в сказках, очень точно в свое время подметил И. А. Орбели. В одной из армянских областей Турции он записал целый ряд фольклорных текстов, среди которых был и раздел анекдотов (ученый называл их "забавными рассказами"). Причем большинство анекдотов разбито на циклы, в основном связанные с различными деревнями области. Особенно много анекдотов о дураках. Анализируя их, И. А. Орбели сформулировал следующее положение:

Я предпочел записывать мелкие рассказы, в большинстве случаев вышучивающие непонятливость, наивность, иногда даже просто тупость "деревенщины", шинкаев, т. е. жителей мокских деревушек, в отличие от "горожан", т. е. жителей пяти кварталов, вернее деревень, составляющих в совокупности "город" Мукыс (Орбели 1982: 45).

Действительно, городской характер анекдотов, собранных И. А. Орбели, очевиден. В принципе далеко не во всяком тексте он должен выступать столь рельефно, но заложен он в анекдоте практически всегда, проявляясь если и не в определенном наборе тем, которые совсем не обязательно должны быть "городскими", то уж во всяком случае в интенсивном ритме, краткости, быстроте, мгновенном переключении эмоционально-психологических регистров.

Анекдот просто несоотносим с темпами сельской жизни. Конечно, в плане генезиса он связан со сказкой, ибо вышел из нее, но вместе с тем существенно от нее отличается, имея свои законы построения и свою среду бытования. Поэтому анекдоты нельзя классифицировать по тому же принципу, что и сказки.

Выше уже говорилось об особенностях циклизации анекдотов, которая очень часто происходит за счет фольклоризации вполне реальной фигуры (например, Балакирева или Мюнхгаузена). В результате формируется определенный архетип (шута, например), и к нему стягиваются соответствующие сюжеты.

Отдельные эпизоды-сюжеты наращиваются вокруг личности с репутацией шута или простака, или хвастуна. Роящиеся мириады микросюжетов скрепляет, цементирует некая маска, причем, не фантастическая и не нацепленная совершенно произвольно. За основу берутся именно реальные черты (правда, впоследствии они могут чуть не целиком выветриться или просто раствориться) известной в обществе фигуры, затем из набора наиболее популярных анекдотических репутаций выбирается определенная модель и проецируется на эту фигуру и даже поглощает ее. Такова логика создания анекдотического эпоса.

2.2. Фольклорные модели в системе послепетровской культуры

М. М. Бахтин в работе *Формы времени и хронотопа в романе* отметил:

В средние века развиваются мелкие фольклорные и полуфольклорные формы сатирического и пародийного характера. Эти формы частично стремятся к циклизации, возникают пародийно-сатирические эпосы. В этой литературе социальных низов средневековья выдвигаются три фигуры, имевшие большое значение для последующего развития европейского романа. Эти фигуры – плут, шут и дурак (Бахтин 1975: 308).

С данным выводом нельзя не согласиться. Следует только не забывать, что М. М. Бахтин, говоря о трех разных фигурах, фактически называет различные модификации одного типа – шута, действительно, в средние века исключительно популярного и, может быть, в силу этого как раз и имевшего целый спектр вариаций. В принципе мы против жесткой классификации фольклорных типов. В этом смысле более перспективным нам представляется подход Е. М. Мелетинского:

Мы могли убедиться, что в анекдотической сказке на авансцене находятся фигуры глупца и хитреца и что эти фигуры, равно как и соответствующие "стихии"

составляют основные полюса анекдота, между которыми возникают "напряжение" и действие. Фигуры глупца и хитреца изредка сходятся между собой в промежуточном образе шута... (Мелетинский 1989: 72–73).

В самом деле, дурак в русском фольклоре – образ далеко не однозначный. Он включает в себя как бы две сферы: "дурак набитый", дурак как таковой, глупец высшего класса, демонстрирующий глупость чистейшего химического состава, фантастически наивная личность, сама себя разоблачающая, и хитрец, плут, который "валяет дурака", чтобы осветить, выявить, подчеркнуть глупость других, нередко стоящих на самом вершине социальной лестницы. Порою фольклорный дурак и не прикидывается таковым, его мудрость наивна, непосредственна или же предстает поначалу в обличье глупости, не сразу раскрываясь перед слушателем, или же сам герой не сразу обретает в себе мудреца, он должен пройти свой цикл сидения на печи.

Как видим, связь между дураком как таковым и дураком играющим, прикидывающимся, дерзким плутом, примеряющим на себя маску дурака, несомненна и в то же время условна. Резкой разграничительной линии тут нет. Сопоставим два анекдота о Насреддине. Вот первый из них, имеющий, кстати, аналоги и в русском фольклоре:

Шел однажды Насреддин по дороге, навстречу ему похоронная процессия. – Успехов вам и счастливого пути! – приветствовал их Насреддин. Люди разозлились на него, как следует поколотили и вразумили, что так не приветствуют. Приветствовать надо вот так – воздеть руки к небу и сказать: "Упокой, господи, душу усопшего!" Насреддин намотал себе это на ус и пошел дальше. Навстречу ему люди с песнями и танцами. Он их увидел, воздел руки к небу и произнес заупокойное пожелание. Тут его опять поколотили и стали объяснять, что, когда видишь свадьбу, надо не молиться заупокой, а танцевать и петь. Ходжа и это намотал себе на ус... (Двадцать три Насреддина 1978: 242).

Данный анекдот, без всякого сомнения, входит в сериал о глупцах: Насреддин предстает в нем как "набитый дурак", дурак подлинный, действительный, полный, самобытный, и при этом совсем не такой, о котором скажешь: "взглянул – и мимо"; он явно выбивается из ряда посредственностей, он интересен своей феноменальной глупостью.

Приведем теперь другой анекдот о Насреддине:

Прибегает Насреддин Афанди во дворец и говорит эмиру Тимурленгу: – Аллах великий назначил меня святым, предписав мне находиться при вашем дворе, мой повелитель. И велел он выделить для меня специальных слуг, кухню и выдать из казны тысячу таньга на мелкие расходы. – Усмехнувшись, Тимурленг сказал: – И дурак же ты, Афанди! – Правду изволите говорить, мой царь! Не будь я дураком, разве согласился бы я быть святым при вашем дворе? (Двадцать три Насреддина 1978: 338).

В последнем анекдоте взятая на себя роль дурака дает Насреддину возможность говорить правду в лицо повелителю, известному своей беспощадной жестокостью. Можно было бы привести еще множество примеров того, как в границах одного анекдотического эпоса сюжеты стягиваются к различным полюсам.

Однако образ дурака не просто многозначен, – нередко он смыкается с другими фольклорными типами, при этом не расплываясь и не растворяясь. Возьмем, например, анекдоты-небылицы. Они обычно концентрируются вокруг образа свехвряля,

доводящего ложь до полного обнажения, до абсурда. Образ этот в определенном смысле соотносится с типом дурака (шута), дерзко раскрывающего глупость окружающих, и соотносится далеко не случайно.

Те основные центры, между которыми распределяется, главным образом, анекдотический материал, существуют отнюдь не изолированно друг от друга: во многом они координируют свою работу и отнюдь не закрыты от взаимных влияний. Следует учитывать и диктуемую законами жанра общность психологической установки, которая всегда ощутима, хотя и не отменяет специфику каждого анекдотического сериала. Так, дурак показывает глупость (свою или чужую), враль выделяет, подчеркивает, заостряет в гротеске склонность прилгнуть. Каждый из них выбрал одну черту или даже направленность человеческого характера, чтобы довести ее до совершенно гипертрофированных размеров. И в том и в другом случае необыкновенно остро выступает функция обнажения. А в анекдотах о простаках очень часто имеет место самообнажение, ибо простаки нередко разоблачают сами себя, с блеском демонстрируя немислимую, невероятную доверчивость, способность поверить во всякую небылицу.

Таким образом, в анекдотических эпосах налицо пародийно-гротескное осмысление тех или иных сторон человеческой природы. Исходя из всего этого, можно сделать вывод, что жесткая классификация сюжетного репертуара анекдотов мало целесообразна. Здесь более уместна своего рода классификационная сетка. Кроме того, выделяя гнезда, вокруг которых концентрируются определенные группы сюжетов, ни в коей мере нельзя забывать, что имеешь дело с единым и целостным миром, причем, с миром древним и одновременно живым, ведь анекдот является едва ли не единственным фольклорным жанром, который продолжает работать и функционировать.

Необыкновенно важно и то, что архаические типы героев, к которым стягиваются основные анекдотические циклы, органично вросли в российскую действительность послепетровской эпохи. Особенно интересно, что они были не только близки социальным низам (в этом как раз нет ничего удивительного), но проникли и в европеизированный дворянский быт. Именно поэтому разговор о том, как национальный тип дурака и соотносящийся с ним набор сюжетов жили в русской культуре конца XVIII – первой половины XIX веков, начнем непосредственно со времени петровских преобразований, когда начал решительно и резко утверждаться новый облик страны, когда был объявлен разрыв со старой Россией, с тем комплексом поведенческих стереотипов, что складывались на протяжении столетий.

Как это ни парадоксально, но Петр I, так много сделавший для европеизации России, по глубоко верному наблюдению В. О. Ключевского, "не успел стряхнуть с себя дрифта древнерусского человека с его нравами и понятиями даже тогда, когда воевал с ними" (Ключевский 1959: 326). Действительно, он хорошо знал церковные службы, сам любил петь на клиросе, тонко чувствовал старинные народные праздники, сам сочинил программу для масленичного маскарада, устроенного в Москве в 1722 году, написал устав для "сумасброднейшего, всешутейшего и всепьянейшего собора". У этого "собора" были свои облачения, молитвословия и песнопения, пародировавшие церковные службы, что, однако, отнюдь не означало отказа от последних.

Для средневекового (в том числе и для древнерусского) человека в праздник разрешалось нарушать все то, что было строго обязательным в будни. Так, в Европе существовал даже особый тип представлений (масленичные фарсы, фастнахтшпили), в которых очень часто пародировались церковные службы. Аналогичные черты были присущи и русским традициям святочного и масленичного циклов, что как раз во многом и обусловило

характер "всешутейшего собора". Весьма показательно, что в *Гистории о царе Петре Алексеевиче* Куракина он самым непосредственным образом соотнесен с народными обрядовыми игрищами: всешутейший патриарх "с Рождества Христова и во всю зиму до масленицы продолжал славление по всем знатным дворам на Москве, и в слободе, и у знатных купцов с воспением обыкновенным церковным" (Архив Куракина 1890: 72).

Б. А. Успенский, на основе этого и других описаний, проанализировал шутовские церемонии, организовывавшиеся Петром, и абсолютно точно связал их с формами празднеств зимне-весеннего периода:

кошунственные забавы Петра, выражавшиеся прежде всего в церемониях Всешутейшего собора, были первоначально приурочены именно к святкам и масленице (довольно скоро они распространились, впрочем, на весь период от Рождества Христова до Великого Поста) и, соответственно, включали в себя элементы святочной и масленичной обрядности (Успенский 1982: 213).

В том же направлении идет исследовательская мысль Д. С. Лихачева, который связывает шутовские церемонии собора с древнерусской смеховой стихией, легализовавшейся именно в праздники, в святки и на масленицу. Более того, ученый делает широкий и достаточно перспективный вывод:

Древнерусская смеховая стихия пережила Древнюю Русь и отчасти проникла в XVIII и XIX вв. (Лихачев–Панченко–Понырко 1984: 57).

Однако затем Д. С. Лихачев значительно суживает свой вывод, оговариваясь, что древнерусская смеховая стихия сохранилась лишь у социальных низов, сделавшись практически недоступной для европеизировавшегося дворянства. Проявления древнерусской смеховой стихии он видит лишь в "балагурстве балаганных дедов" (там же). С этим утверждением мы не можем согласиться.

Шутовские традиции, излюбленные темы и образы анекдотического эпоса о дураках явственно прослеживаются, хотя и не в чисто ярмарочном варианте, а в тесном переплетении с новыми нормами общественного поведения в жизни русского общества XVIII – первой половины XIX веков, да, собственно, и впоследствии: они проникали в салоны, в устные новеллы, сентенции, мистификации блистательных рассказчиков и остроловов, в дворянский быт.

Примеров тому сохранилось множество. Обратимся хотя бы к одному, на наш взгляд, особенно показательному и яркому.

Ф. В. Ростопчин был весьма значительной фигурой екатерининского (в меньшей степени), павловского и александровского царствований. Крупный государственный деятель, своеобразный публицист, резкий, темпераментный писатель, он также славился как увлекательнейший собеседник – общепризнанный мастер исторического анекдота, парадоксально-отточенного *bon mot*.

В *Биографии гр. Ф. В. Ростопчина*, написанной близко знавшим его А. Я. Булгаковым, было особо подмечено:

Граф Ростопчин представлял всякому беседу самую приятную, поучительную, а вместе с сим неисчерпаемый источник любопытнейших анекдотов (Булгаков 1826: 72).

Далее А. Я. Булгаков следующим образом развернул и уточнил эту общую характеристику:

Разговор графа Ростопчина отличался разнообразием, оборотами необыкновенными и был испещрен так называемыми острыми словами, кои поражали оригинальностью и тотчас всеми выучивались и повторялись; он имел дар находить всегда смешную сторону всякой вещи и умел придавать особую занимательность рассказу о происшествии самом обыкновенном (Булгаков 1826: 80).

Свидетельство А. Я. Булгакова отличается несомненной точностью, но до конца его можно понять лишь в общем контексте сохранившихся наблюдений и характеристик, в центре которых находится личность Ростопчина.

С одной стороны, это был изысканный вельможа, который мог блистать и изумлять в самом утонченном парижском салоне. Не случайно рецензент *Современника* отметил, что Ростопчин представлял собой "живое воплощение такого тонкого французского остроумия, которому мог бы позавидовать величайший из всех остряков остроумного французского народа" (Современник 1853: 18). С другой стороны, это был лидер московской праводворянской оппозиции, ни в какой форме не принимавшей либеральные реформы Александра I, ярый националист, боровшийся с влиянием Франции на великолепнейшем французском языке.

Да, при всей своей яростной мировоззренческой галлофобии Ростопчин не представлял себе полноценной, полнокровной жизни вне сферы парижской салонной культуры. Но в этом аристократе явственно проскальзывало и что-то простонародное. П. А. Вяземский вспоминал:

Хотя и *якобинец* по приговору Ростопчина, я решительно их ("ростопчинские афишки" – Е. К.) не одобрял, и именно потому, что в них бессознательно проскальзывали выходки далеко не консервативные (Вяземский 1882: 504).

Ростопчин тонко и остро чувствовал живой, грубоватый, сочный говор старой Москвы. И "ростопчинские афишки" – это не подражание и не стилизация, как по традиции принято считать. Язык "афишек" был для Ростопчина своим, родным. Яркий, резкий, выразительный, он ни в коей мере не надуман, не искусственен. Сочиняя "афишки", Ростопчин находился в своей эмоционально-языковой стихии, ему не пришлось подстраиваться под систему эстетических представлений, которой, с официальной точки зрения, как бы и не было, ибо в глубинах его рафинированной дворянскости бил источник простонародности, не иссякший и не слившийся с общим течением, сохранивший свой вкус и чистоту.

Определяя истоки этой простонародности, Н. С. Тихонравов убедительно и аргументированно писал:

Воспитание богатого российского барина в прошлом столетии не обходилось без руководства иностранных гувернеров, хотя и русская стихия находила себе доступ к ребенку через людей, окружавших его первые годы. В этом отношении не последнюю роль играла мама. Ростопчин говорит, что и он имел десятка с три заморских учителей, но, помня поучения священника Петра и слова мамы Герасимовны, остался русским. По нравственному влиянию на питомца Ростопчин ставил русскую маму выше всяких французских *bonnes*... На него самого это

влияние могло быть тем сильнее, что до пятнадцати лет большую часть года проводил он в селе отца Козьмодемьянском (Тихонравов 1854: 2–3).

Несомненно, Н. С. Тихонравов был прав, но простонародность Ростопчина и, в частности, наличие в его поведенческой программе особого шутовского комплекса не объяснить одним влиянием "мамы Герасимовны". Думается, что основной механизм этой программы был генетически заложен в Ростопчине; жизненные встречи и влияния могли внести кое-какие поправки, уточнения, но не способны были создать, сформировать поэтику поведения, ориентированную на маску древнерусского дурака, балагура. Почва должна была существовать изначально.

Поэтому-то резкость, нетерпимость, веселый, буйный скомороший дух, способность ради острого словца не пощадить никого скоро проявились в юном паже. Показательны факты, которые сообщает биограф Ростопчина:

Он попытался было заслужить расположение императрицы, передразнивая при ней некоторых придворных, сочиняя пословицы и т.п. – словом, взявшись за роль придворного шута; Екатерина охотно забавлялась шутками Ростопчина, которому особенно удавалось подражать манерам и голосу одного немецкого проповедника, но дальше смеха ее расположение к Ростопчину не шло, и он так и остался в ее глазах "сумасшедшим Федькой", как она сама его называла (Русский биографический словарь 1918: 240).

Пытаясь задним числом показать, что ему самому репутация шута совсем не по душе, Ростопчин писал своему многолетнему корреспонденту С. Р. Воронцову, что страшится "известности, заслуженной ремеслом комедианта" (там же). Страшился он на самом деле или нет, но известность эту он все-таки получил, и вполне заслуженно.

Находясь в отставке, Ростопчин подолгу жила в Москве, причем, любовь к фарсу, к розыгрышу, к грубовато-резкому, беспощадно-точному слову у этого изысканного вельможи не исчезла и тогда, когда он пребывал на покое. Он обожал дурачить москвичей. Приведем мемуарную зарисовку, сделанную Ф. Ф. Вигелем:

... с прочими же обходился он просто, был словоохотен, любил пошучивать и употреблял с ними язык, которым говорят несовершеннолетние, играя с детьми. Его не поняли: "Да это видно наш брат", сказали москвичи, а некоторые даже: "да он просто шут"... (Вигель 1892: 37).

Посмотрим теперь, каким был Ростопчин, служа при Павле I (то был самый высокий взлет его служебной карьеры).

Ловко и удачно интригуя, добиваясь чинов, орденов и поместий, он вместе с тем мог позволить себе говорить императору горькую правду и говорить смело, даже дерзко. Основываясь на многочисленных свидетельствах современников, П. А. Вяземский в свое время отметил:

Служба Ростопчина при императоре Павле неопровержимо убеждает, что она не заключалась в одном раболепном повиновении. Известно, что он в важных случаях оспаривал с смелостью и самоотвержением, доведенным до последней крайности, мнения и предложения Императора, которого оспаривать было дело нелегкое и небезопасное (Вяземский 1882: 506).

Такое не могло быть дозволено даже самому выдающемуся государственному деятелю

при столь самовластном государе, каким был Павел I, но зато вполне разрешалось шуту, который имел исключительное право на свободу слова и жеста.

Ростопчин не был, конечно, шутком в прямом смысле слова, но шутовские черты явственно проглядывали в нем сквозь облик блестящего вельможи. И Павел I, судя по всему, ощущал в своем ближайшем сподвижнике что-то от русского шута и балагура, более того, он признавал условия игры. Император был понимающим и благодарным зрителем, а порой и принимал участие в инсценировке "маленьких домашних драматических шуток" (слова П. А. Вяземского). Обратимся к фактам.

Сохранился следующий анекдот, который, видимо, был записан со слов самого Ростопчина:

Император Павел очень прогневался на английское министерство. В первую минуту гнева посылает он за графом Ростопчиным, который заведовал в то время внешними делами. Он приказывает ему изготовить немедленно манифест о войне с Англией. Ростопчин, пораженный как громом такой неожиданностью, начинает со свойственной ему откровенностью и смелостью в отношениях к Государю излагать перед ним всю несвоевременность подобной войны, все невыгоды и бедствия, которым она может подвергнуть Россию. Государь выслушивает возражения, но на них не соглашается и им не уступает. Ростопчин умоляет императора по крайней мере несколько обождать, дать обстоятельствам возможность и время принять другой, более благоприятный оборот. Все попытки, все усилия министра напрасны... На другой день отправляется он во дворец с докладом. Приехав, спрашивает он у приближенных, в каком духе Государь. Не в хорошем, отвечают ему. Входит он в кабинет Государя. При дворе тайны, по-видимому, и хранятся герметически закупоренными, но все же частичками оне выдыхаются... Все приближенные к Государю лица, находившиеся в приемной пред кабинетом комнате, ожидали с взволнованным любопытством и трепетом исхода этого доклада. Он начался. По прочтении некоторых бумаг, Государь спрашивает: – А где же манифест? – Здесь, – отвечает Ростопчин... Государь очень доволен редакцией. Ростопчин пытается опять отклонить царскую волю от меры, которую признает пагубною, но красноречие его так же безуспешно, как и накануне. Император берет и готовится подписать манифест. Тут блеснул луч надежды зоркому и хорошо изучившему Государя глазу Ростопчина. Обыкновенно Павел скоро и как-то порывисто подписывал имя свое. Тут он подписывает медленно, как бы рисует каждую букву. Затем говорит он Ростопчину: – А тебе очень не нравится эта бумага? – Не умею и выразить, как не нравится. – Что готов ты сделать, чтобы я ее уничтожил? – А все, что будет угодно Вашему Величеству, например, пропеть арию из Итальянской оперы... – Ну так пой! – говорит Павел Петрович. И Ростопчин затягивает арию с разными фиоритурами и коленцами. Император подтягивает ему. После пения он раздирает манифест и отдает лоскутки Ростопчину. Можно представить себе удивление тех, которые в соседней комнате ожидали с тоскливым нетерпением, чем разразится этот доклад (Вяземский 1883: 154–156).

В основе приведенного анекдота лежит забавная сценка, живо представленная в лицах история о том, как не состоялась война России с Англией. Иначе говоря, П. А. Вяземским был зафиксирован устный рассказ, дающий анекдотическое прочтение событий прошлого, открывающий его изнутри, как бы с черного хода.

Вспомнив забавный домашний спектакль, который был разыгран в кабинете грозного самодержца, Ростопчин как бы хотел показать москвичам: смотрите, вот как делается

подлинная история! При этом он подчеркнул, что у разыгранного спектакля были и свои зрители: придворные, толпившиеся за дверями и со страхом и любопытством ожидавшие объявления манифеста о войне с Англией. Не случайно, видимо, в тексте анекдота содержится двойное указание на наличие зрителей. Вообще, оглядка действующих лиц на притаившуюся за императорским кабинетом публику совершенно очевидна, в противном случае все действие потеряло бы свой главный эстетический эффект, лишилось бы особой остроты и пикантности.

Итак, разыгрывая представление, Ростопчин знал, что его слушает не только император, знал это и сам император; собственно, они вдвоем и решили удивить, озадачить и одновременно потешить придворную публику, подготовив ожидание определенного результата, а затем в финальном рывке выйдя на совершенно иное направление сюжетного развития, в полном соответствии с законом пуанты.

"Вел" импровизацию Ростопчин, но без полной поддержки Павла буффонады не получилось бы. Роль же Ростопчина именно организующая, стимулирующая, задающая тон, определяющая саму атмосферу действия. Первоприсутствующий в коллегии иностранных дел выступает как своего рода комический ведущий, балаганный дед, гаер, который лихо закручивает сюжет интермедии.

Поведение Ростопчина в данной ситуации органично вписывается в русло совершенно определенной национальной традиции.

Чтобы уяснить суть и специфику этой традиции, уместно будет привести типологическое определение русского балагура, которое было сделано Д. С. Лихачевым:

Смеющийся не склонен останавливаться в своем смехе. Характерна в этом отношении типично русская форма смеха – балагурство... Балагур как бы принимает на себя обязанность балагура, он берется не прерывать своего балагурства в течение всего вечера, всей свадьбы, всей встречи. Он должен выдержать свою роль балагура как можно дольше и "непрерывнее". В конце концов за ним устанавливается репутация балагура, и от него постоянно ждут шуток, ему стремятся подбросить "горючий" материал для его шуток. Реплики слушающих имеют большое значение в "смеховой работе" балагура. Балагур как бы становится актером в театре, где играют и сами зрители, подыгрывают во всяком случае (Лихачев–Панченко–Поньрко 1984: 35).

Без сомнения, в аристократе Ростопчине явно сказывался простонародный шутник, но именно сказывался, не более. И Ростопчина нельзя, конечно, назвать балагуром, однако в поэтике его поведения балагурство реально существовало, представляя собой если и не определяющий, то во всяком случае достаточно значимый элемент ролевой маски. Поэтому-то Ростопчин и "вел" импровизацию, задавал тон интермедии, а ему подбрасывали "горючий" материал, подыгрывали.

Как видим, функция балаганного деда, гаера отнюдь не оскудела, не иссякла. Просто она была переосмыслена и введена в иной социально-эстетический ряд, т. е. начала существовать уже в принципиально новом качестве, в рамках другой системы, но исчезновения или растворения этой функции не произошло. И дело даже не в том, что образ Ростопчина в приведенном анекдоте по целому ряду параметров соотносится с маской балагура. Сам по себе данный факт еще не представляет общего интереса. Но зафиксированный Вяземским анекдот продемонстрировал и то, что балагурство Ростопчина находило живейший отклик и понимание, вызывало интерес.

Ростопчинские шутовские выходки поддерживали, осознавая их игровой характер. Точнее говоря, был круг людей (в этот круг входил и Павел I), в пределах которого рассказы, *bon mots*, мистификации Ростопчина вызвали острые эстетические переживания. Это свидетельствует, что известная национальная традиция не просто имела в придворном быту какие-то случайные, спорадические всплески, а именно по-своему преломлялась.

Исходя из всего сказанного, можно выделить еще одну черту, присущую приведенному анекдоту: он явно театрален, и это совсем не случайно. Напомним наблюдение П. А. Вяземского: "Наши шутки все в лицах" (Вяземский 1963: 33). О связях русского фольклорного анекдота с народным театром убедительно писал П. Н. Берков (Берков 1977: 9–10). Несомненный интерес могут представить и наблюдения, сделанные Дм. Молдавским при анализе народных анекдотов, хотя он и относил их к жанру сказки (о данной терминологической путанице и ее истоках уже было сказано выше):

Характерной чертой этих сказок (т. е. анекдотов – *Е. К.*) является то, что они состоят целиком из диалога. И тема – издевательский разговор крестьянина или слуги с баринном – и форма диалога сближают эти сказки с народным театром, где сцены подобного рода были распространены (Русская сатирическая сказка 1958: 387).

Конечно, рассматриваемый ростопчинский анекдот самым непосредственным образом связан с придворным бытом, но своей организацией, структурой, близостью веселому розыгрышу, забавной сценке, интермедии он явно соприкасается с традициями русского балагурства, с миром народного анекдота.

В процессе соотнесения яркой, колоритной и вместе с тем очень показательной для своего времени фигуры Ростопчина с национальной стихией балагурства, с фольклорным образом русского дурака (шута) в качестве одного из аргументов и был приведен анекдот о том, как не состоялась война между Россией и Англией. При этом важным было не только то, что в центре анекдота находится личность Ростопчина.

Весьма существенным оказалось еще вот что: анекдот рассказывался и даже представлялся в лицах самим Ростопчиным, любившим не просто поделиться воспоминаниями, но предпочитавшим вместе с тем разыгрывать, мистифицировать, дурачить, давая своего рода анекдотическое прочтение истории. Иными словами, Вяземским была зафиксирована одна из тех бесчисленных историй, которыми так любил тешить москвичей Ростопчин. Изучение же в целом и ввод в научный оборот его интереснейшего наследия – задача специального исследования. Пока же можно сделать следующие предварительные выводы.

Хотя Ростопчин и прошел школу подлинно салонного воспитания, приобрел изощренную придворную выучку, – все это отнюдь не заглушило в нем вкус к простонародным забавам, к буффонаде, к веселому розыгрышу, к народному анекдоту; сравните с абсолютно точной формулой Вяземского:

Он (Ф. В. Ростопчин – *Е. К.*) был коренной Русский, истый Москвич, но и кровный Парижанин (Вяземский 1882: 501).

Как видим, древнерусская смеховая стихия наложила определенный отпечаток на жизнь и образ русского аристократа, знатного вельможи, входившего в ближайшее окружение Павла I.

Процесс утверждения новой европеизированной культуры был резок, динамичен, но

достаточно сложен и неоднороден. Фольклорный опыт и связанные с ним традиционные модели поведения не отрезались начисто, а в той или иной степени учитывались. Причем, какой-либо сознательной ориентации на сохранение архаических культурных пластов не было. Наблюдалось иное: естественное извлечение из резервуара национальной памяти тем, сюжетов, образов.

	<p>© 1995 by Efim Kurganov Department of Slavonic and Baltic Languages and Literatures, University of Helsinki</p>	
--	--	--