

Фольклорный языковой фон в поэзии русских романтиков (на примере поэтике Александра Пушкина)

Gašparović, Andrej

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:563348>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom](#).

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-13**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti

Katedra za ruski jezik

Diplomski rad

Фольклорный языковой фон в поэзии русских романтиков
(на примере поэтике Александра Пушкина)

Student: Andrej Gašparović

Mentor: dr. sc. Natalija Vidmarović, red. prof.

Ak. god.: 2022./2023.

U Zagrebu, 19. 11. 2022.

Sveučilište u Zagrebu

Filozofski fakultet

Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti

Katedra za ruski jezik

Diplomski rad

Elements of Folklore in Russian Romantic Poetry (on the Example of Pushkin's Poetry)

Student: Andrej Gašparović

Mentor: dr. sc. Natalija Vidmarović, red. prof.

Ak. god.: 2022./2023.

U Zagrebu, 19. 11. 2022.

Содержание

Введение: историческо-поэтический контекст.....	2
Пушкинский фольклоризм в макроплане	5
Пушкинский фольклоризм в микроплане	11
Руслан и Людмила.....	20
Заключение	29
Литература	32
Sažetak	34
Ključne riječi	34
Ключевые слова.....	34
Životopis.....	34

Введение: историческо-поэтический контекст

Цель этой работы – исследовать, каким образом фольклор влияет на творчество русских романтиков. На первый взгляд, эта тема кажется достаточно простой, но прежде всего, нам надо сказать несколько слов о том, что мы вообще имеем в виду, когда мы говорим о романтизме. Исследователь Ужаревич романтизм определяет как литературную эпоху от конца 18 века до конца 1830-х, причем символическим концом романтизма в России можно считать смерть Пушкина в 1837 году и Лермонтова в 1841 году, но в русской литературе есть и младшие авторы – так называемые постромантики, которые пишут значимые и высококачественные тексты и после этого периода (Užarević 2020: 231-232). Для авторов эпохи романтизма характерен был, между прочим, интерес к статусу языка в обществе, к психологии и к национализму (там же: 244). С таким пониманием романтизма многие литературоведы не согласны. О том, что точно надо (и можно) считать романтизмом, литературоведы спорят еще с 19 века. По этому поводу Белецкий написал: «Сотни страниц в научных исследованиях, посвященных вопросу о том, что такое романтизм, сотни ответов, данных с самых различных точек зрения, до сих пор не положили конца путанице, не развеяли тумана, внесенного этим термином в историю литературы, в частности русской» (Белецкий 1927: 5). Шаталов пишет о разных романтизмах в контексте разных народов, о разных романтизмах в контексте творчества любых авторов, групп авторов, школ, а также допускает, что романтизм можно считать только поздней фазой сентиментализма. Шаталов дальше утверждает, что «нельзя сводить историю русского (как и любого иного) романтизма к истории заимствований, более или менее талантливых переложений инонациональных оригиналов в язык русской поэзии и литературы» (Шаталов 1979а: 12). Горький различает пассивный и активный романтизмы, советские теоретики различают индивидуалистический и социальный романтизмы, а Вулетич – медитативный и реакционный романтизмы (Stojnić 1976: 182-183). Белинский даже вводит термин «средневекового романтизма», чтобы определить ряд произведений, которые литературоведы раньше обозначали либо классицистическими, либо предромантическими, либо романтическими (Коровин 1979: 184).

Исходя из всего этого, очевидно, что надо выбрать дефиницию, на которую мы будем ссылаться, потому что речь идет о достаточно разнородных понятиях. Для этой работы нам кажется самой подходящей дефиниция Ужаревича. Исходя из нее, проанализируем вначале, как развивалось отношение к фольклору в данный исторический период.

Период после Великой французской революции в Европе был периодом новых идей, сопротивляющихся идеям Просвещения. Дух свободы и антимонархические настроения Екатерина II и Павел I считали опасными, и они вызвали ряд репрессий. Кроме того, созрело мнение, что под влиянием Просвещения, как пишет Карамзин, русские «стали гражданами мира, но перестали быть в некоторых случаях гражданами России» (Thaden 1954: 503). В период романтизма вместо рационализма и космополитизма все более важными становились эмоциональность и национализм. Как и в других европейских странах, так и в России, эти новые идеи тесно связаны с интересом к языку, к истории и к народному искусству. Зародыш романтизма в России можно найти еще в первой трети 18-го века, когда появились идеи о «народности, неподражательности, национальной самобытности» поэзии. Такие идеи всеобщности происхождения поэзии были противопоставлены классицистической идее греко-римского происхождения искусства (Шаталов 1979а: 21). Шаталов утверждает: «оказалось, что искусство это велико, образцово, совершенно потому, что всем своим содержанием оно выражает и отражает жизнь своих народов, причем в формах понятных

и близких этим народам» (там же: 23). На этой почве родилось и мнение критика Веневитинова, который русскую литературу до романтизма считал ниже западной, потому что «ее цивилизация заимствована, а не самобытна» (Thaden 1954: 516). Сопrotивление идеям французского Просвещения стало еще сильнее после наполеоновских войн в начале 19-го века. Из-за прямой опасности наполеоновских завоеваний в русских пробудился патриотизм, а французские влияния в русском обществе стали нежелательными. Кроме того, с 50-х гг. 18-го века в России активны масоны, которые с 80-х гг. переводят ряд современных мистических мыслителей, и, таким образом, вводят новые, сопротивляющиеся «вольтерьянству» идеи в русское общество (там же: 503-504), хотя их деятельность стала запрещенной уже к концу этой эпохи.

Развитие идей романтического национализма отражалось не только на плане философии. В то самое время Карамзин изучает русскую историю, а еще в 1735 и в 1755 Третьяковский предлагает новую систему русского стихосложения на почве народной поэзии. Шаталов пишет, что новый интерес к фольклору в России заново возник еще в конце 17-ого века и «никогда потом не пре[р]ывался» (Шаталов 1979а: 25), а третий вал интереса, случившийся в 60-ые годы 18-го века, являлся «в качестве богатейшего источника вдохновения» (там же: 24). С другой стороны, Федотова одной из особенностей русского романтизма считает «близость к своей народной культуре, которую не требовалось *открывать*» (Федотова 2010: 159), а это результат того, что в России «дворянский быт, в основном связанный не с городской цивилизацией, а с сельским укладом, предполагал постоянное, ненавязчивое соединение дворянской культуры в духе *первой глобализации* с народной культурой» (там же). Во всяком случае, народное творчество повлияло на целую жанровую систему. Еще с конца 18-го века предромантики пишут ряд произведений под влиянием фольклора: поэмы, сказки, пьесы, а именно о жанре поэмы Ужаревич пишет, что о нем можно говорить как о «коллаже жанров или о жанровой симфонии», потому что в нее «встроено множество фольклорных жанров: от народной песни, сказки, поговорки, пословицы и загадки до былины, анекдота, легенды, шутки и погребальной песни» (Užarević 2020: 360).

Поскольку, как мы уже видели, в романтизме «везде не одна, а несколько различных линий, в том числе и в отношении к народной культуре» (Федотова 2010: 157), сложно делать универсальные выводы. Даже если мы сравним только произведения двух самых важных романтиков – Василия Андреевича Жуковского и его «победителя-ученика» Александра Сергеевича Пушкина, то мы увидим большую разницу в их творчестве. Во-первых, речь идет о представителях двух разных поколений – Жуковский на шестнадцать лет старше Пушкина. В поэзии Жуковского еще живет традиция классицизма, что можно видеть уже в самих названиях его стихотворений и на основании того, как Жуковский обозначил их жанр: он писал, между прочим, элегии, оды, эпиграммы, эпитафии. С другой стороны, Пушкин частью своего творчества является предшественником реализма. По мнению Благого, эти авторы занимались совсем разными типами романтизма: «Однако в рамках этого *средневекового романтизма*, в противовес *гармонической, мистической, дворцовой* романтике Жуковского, Пушкин создал новый тип романтики – ренессансной, земной, чувственной, материалистической» (Коровин 1979: 184-185). Разница существует и на фоне творчества любого из этих авторов. О романтизме Жуковского Шаталов сказал, что он не сводится лишь к одному из типов русского романтизма, и «в его творчестве присутствуют, по крайней мере, две его разновидности – элегический романтизм его психологической лирики и особый романтизм его баллад. К тому же и самый психологизм Жуковского не был статичным» (Шаталов 1979b: 142). То же самое утверждает Азадовский о творчестве Пушкина: «фольклоризм молодого Пушкина –

эпохи *Бовы и Руслана и Людмилы* и фольклоризм Пушкина 30-х гг. – эпохи *Сказок и Капитанской дочери* – не одно и то же» (Азадовский 1938: 7).

Очевидно, что не только эпоха романтизма, но и определенные элементы романтического мировоззрения у разных авторов являются неоднородными. Из-за этого, само собой разумеется, мы не можем делать никаких выводов о фольклоризме в романтизме в общем. Чтобы дать лишь какие-то ответы на вопросы о фольклоризме в поэзии романтиков, в этой работе мы более подробно проанализируем только то, каким образом отражается фольклор в творчестве Александра Сергеевича Пушкина. Во-первых, мы остановимся на макроплане пушкинского фольклоризма: на заимствованных Пушкиным из фольклора сюжетах и других основных элементах текста, а, во-вторых, мы посмотрим, как отразилось влияние фольклора в микроплане текстов: в стиле, мотивах, фигурах и т. п. Корпус анализируемых текстов состоит из пушкинских сказок, поэмы-сказки *Руслан и Людмила* и нескольких его стихотворений.

Пушкинский фольклоризм в макроплане

Посмотрим, во-первых, как развивается интерес Пушкина к фольклору. Эпоха романтизма – время сильного интереса к фольклору во всей Европе, а особенно во Франции и в Германии. Первый контакт с фольклором Пушкин имел в детстве, когда ему няня и бабушка рассказывали народные сказки. Очень рано он читал и лубочные сборники сказок и литературные обработки сказок в сборниках Чулкова и Левшина. Уже в ранней фазе Пушкин пишет тексты под влиянием фольклора (напр. поэму *Бова*), но в этой фазе своего творчества, Пушкину «еще не были ясны ни состав ни характер» народной поэзии (Азадовский 1938: 11), но уже с периода южной ссылки «завязывается основной узел того явления, которое мы в праве называть пушкинским фольклоризмом» (там же).

Во время южной ссылки Пушкин начал считать русскую народную поэзию единственным явлением в России, которое можно сопоставить современной французской литературе того времени (там же: 12). На юге Пушкин дружит с декабристами, и под их влиянием интересуется революционными темами. Там он читает казачьи песни с разбойничьими мотивами (напр., песни о Разине). Темы восстания Пушкину были очень близки, а именно декабристские идеи Азадовский считает главными источниками пушкинского интереса к истории: «пушкинский фольклоризм тесно связан с революционным движением эпохи. Вместе с тем интерес Пушкина к фольклору неразрывно связан с его историзмом» (там же: 22-23). Его близость к революционным движениям не замерла и после ссылок, а это подтверждают следующих два факта. В поздней творческой фазе из сборника Мериме Пушкин переработал (в форме цикла *Песни западных славян*) только баллады с темой борьбы за освобождение родины (там же: 42), а незадолго до смерти по просьбе французского литератора Леве-Веймара переводит одиннадцать русских песен на французский язык, из которых семь песен является разбойничьими (там же: 22). Его интерес к фольклору продолжается во время михайловской ссылки, когда он записывает песни и сказки у разных певцов и сказителей.

Пушкин был в контакте со многими сборниками народных сказок, не только с русскими, но и с зарубежными, либо напрямую, либо косвенно. С русскими сказками он познакомился еще в детстве, а как взрослый сам читал французские и немецкие сборники. Немецкие сказки (напр., известный и значительный сборник братьев Гримм) Пушкин читал в переводах, потому что он сам не знал немецкого языка (там же: 82). С пониманием немецких сборников ему помогали Вульф и Жуковский, а он читал их и во французском переводе. Французские сборники были Пушкину ближе немецких, потому что для французского фольклора характерна поэзия клефтов и гайдуков (там же: 40), в чем проявляется уже упомянутый интерес Пушкина к революционным темам. Сильное влияние на Пушкина оказал и Фориэль, который пишет в своем предисловии: «Народный характер – постигается не только в археологических памятниках и преданиях старины, но и в живых памятниках современности» (там же: 32). В пушкинском стиле можно видеть и сходства с другими авторами, напр., Келли в пушкинской поэме *Руслан и Людмила* и в его сказках видит «очаровательную искусственность переработок французского фольклора Шарля Перро или Жанны Леритье» (Kelly 2001: 129). Несмотря на все это, Азадовский пишет: «Я вовсе не хочу возводить пушкинский фольклоризм к

влиянию французского романтизма и лишать его в какой бы то ни было мере национальных корней» (Азадовский 1938: 43).

На самом деле самое главное, что Пушкин заимствовал из фольклора – это сюжеты. Такой подход к тексту не является новым – то же самое делал и Жуковский, напр., балладу *Ленора* немецкого предромантика Бюргера он превратил в вольный перевод *Людмила* и русскую поэму *Светлана*: «[произведение] превращалось в литературный факт русского национального самосознания, погружаясь в русский быт и сохраняя лишь основной сюжетный ход [оригинала]» (Федотова 2010: 159). Таким же образом Пушкин строит свои произведения на услышанных и прочитанных им в сборниках сказках и прочих притчах, и вносит в них свой личный стиль. Многие из этих сюжетов существуют в разных странах мира, а иногда и Пушкин был знаком с несколькими вариантами. Сюжет *Сказки о мертвой царевне и о семи богатырях* был известен Пушкину «не только по гриммовской сказке и по собственной записи, но и по имевшемуся в его библиотеке сборнику сказок» (Азадовский 1938: 88). Сюжет *Сказки о царе Салтане* у Пушкина существовал в трех записях (там же: 89). С другой стороны, сюжет *Сказки о рыбаке и рыбке* отсутствует в русском фольклоре (там же: 67), но похожий сюжет есть в сборнике Гриммов. Азадовский указывает на важные различия между пушкинским и гриммовским текстами: «Самым главным отличием является желание старухи быть папой и требование божеской власти. Последние два мотива отсутствуют у Пушкина, ибо они вполне естественно должны были отсутствовать и в русских сказках, как мотивы, типичные для католических стран» (там же: 70). Совсем иное можно сказать о пейзаже в той же сказке: «подобного рода пейзажные картины вообще редки в фольклоре и уже почти совершенно чужды русской народной сказке» (там же: 74). Очевидно, что Пушкин смешивал элементы разных текстов разных происхождений. Такое явление можно заметить и в *Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях*. В русских сказках обычно нет деталей о рождении дочери и соперничестве из-за красоты (там же: 77-78), а также о мертвой мачехе (там же: 80). Это указывает на то, что источником этой пушкинской сказки была сказка о Белоснежке из сборника братьев Гримм (там же: 78).

Особый вид смешивания источников можно заметить в цикле *Песни о Стеньке Разине*. Из трех «песней» (стихотворений) в цикле только первая (*Как по Волге реке, по широкой*) является адаптацией народной песни. Вторая песня (*Ходил Стенька Разин*) не существует в народном цикле, но такой сюжет в фольклоре есть. Третья песня (*Что не конский топ, не людская молвь*) – авторское стихотворение Пушкина (там же: 19-20), но даже оно начинается «прямой реминисценцией из Бовы Королевича» (Фин 1937: 81). Пушкин также написал и *Песнь о Вещем Олеге*, но несмотря на то, что жанр этого стихотворения обозначен как «песнь», и, таким образом, ориентируется на древнерусские предания (Коровин 1979: 202-203), оно на самом деле в большей мере наследует балладную традицию русских поэтов, особенно Катенина, хотя размер стиха – амфибрахий – выбран вслед за Жуковским (там же: 202).

Такого рода смешивание фольклорного и литературного для Пушкина совсем не странно. Такое смешивание очень заметно в поэме-сказке *Руслан и Людмила*. В ней «отразились и рыцарские романы типа Ариосто, и литературно-волшебные сказки, и литературные обработки русского фольклора» (Азадовский 1938: 10). Дальше, источник пушкинской *Сказки о золотом петушке* – литературный: новелла Ирвинга Вашингтона

The Alhambra (там же: 85), а ее западноевропейское происхождение было причиной того, что она написана грамотной речью, в сравнении со *Сказкой о попе и о работнике его Балде*, которая ссылается на народный источник, и поэтому в ней заметно приближение к народной речи (Kelly 2001: 129). В общем-то, антипоповская направленность *Сказки о попе и о работнике его Балде* тоже является фольклорным элементом, заимствованным из народных сказок этого типа (Азадовский 1938: 103) и «только *Сказка о попе и [о] работнике его Балде* идет всецело из устного творчества и устного источника» (там же: 104), но в то же время «эта сказка интересна, как первый опыт широкого использования поэтом народных образов и языка народной поэзии, хотя стихосложение этой сказки чисто литературное, сближающее ее с балладами» (Фин 1937: 77).

Иногда Пушкин заимствовал только некоторые мотивы. Имя главного героя *Сказки о царе Салтане* Пушкин взял из лубочких повестей (Азадовский 1938: 98), а имя Бабариха, появляющееся в той же сказке, Пушкину вероятно было известно из сборника Кирши Данилова (там же: 96). Шутливый тон этой сказки нарушает лирическое описание образа царевны Лебеди, которое обычно отсутствует в фольклорных редакциях этой сказки, поэтому Слонимский видит в нем «личное чувство Пушкина к жене» (там же: 95). Такие описания вообще мы более часто находим в письменной литературе, особенно в любовной лирике, начиная с эпохи Возрождения. Затем, в стихотворении *Гусар*, сюжет которого тесно связан с народными преданиями о ведьмах, Азадовский видит отзвук темы вампиризма (там же: 43). Влияние народных преданий мы видим и в стихотворении *Всем красны боярские конюшни*, в котором домовая заплетает лошадям гриву в косички.

В стихотворениях (поэмах) *Бова* и *Монах* Лауер видит продолжение традиции бурлеска (Lauer 2009: 77). В *Бове* с народными влияниями переплетаются литературные влияния – радищевский *Бова*, и влияние Вольтера (Азадовский 1938: 10). Вольтер упоминается в инвокациях обоих текста. В *Монахе* потом пародируется классицистское подражание античности укоренившимся мотивами из древнегреческих мифов: Парнас, Пегас, Аполлон, Геликон и т. п. Кроме древнегреческих мотивов в *Монахе* появляется и мотив беса, происходящий из славянских преданий. *Бова* частично пародирует жанр плача (миролога). Этим жанром Пушкин заинтересовался под влиянием Гнедича (Азадовский 1938: 38). Оба текста включают в себя молитвы. В *Бове* после цитаты «Отче наш» и «Богородице» есть авторская молитва:

Что я вижу? Боже! Господи...

О Никола! Савва мученик!

Осените беззащитную (Пушкин 1937: 69),

а в *Монахе* герой поэмы обращается за помощью молитвой: «Услышь мое усердное моление, / Не дай мне впасть, Господь, во искушенье» (Пушкин 1937: 16).

Молитвы не единственные, условно говоря, фольклорные жанры (поясню, что молитву в данном случае я трактую в том смысле, в котором она существует в хорватской фольклористике, обозначаемая термином «ричка molitva» – «народная молитва». Это не канонические, а личные или групповые молитвословия, облеченные в стихотворную форму и похожие на народные песни), которые Пушкин включает в свои стихотворения. В стихотворении *Зимний вечер* повторяется приглашение поднять (заздравную) чашу (тост):

Выпьем, добрая подружка
Бедной юности моей,
Выпьем с горя; где же кружка?
Сердцу будет веселей (Пушкин 1947: 439).

«Питием заупокойной чаши» (тостом) можно считать и целое стихотворение *Свят Иван, как пить мы станем*, которое начинается следующими стихами:

Свят Иван, как пить мы станем,
Неприменно уж помянем
Трех Матрѣн, Луку с Петром,
Да Пахомовну потом (Пушкин 1948: 308).

Как мы видим из последней цитаты, размер последних двух стихотворений – трохей. Трохей вообще является стихом, характерным для народной поэзии. Как мы уже сказали, на народную поэзию ссылался и Третьяковский, когда в 18-ом веке работал над реформой русского стиха, поэтому он изначально выбрал трохей как основу нового стихосложения, а только потом решил дать приоритет ямбу (Stojnić 1976: 98-99). Учитывая этот факт, не удивляет, что и Пушкин часто пользовался именно трохеем, когда он старался перенести дух народной поэзии в свою поэзию. Трохеем он написал еще и стихотворение *Бесы*, которое очевидно написано на основе народных преданий:

Закружились бесы разны,
Будто листья в ноябре...
Сколько их! куда их гонят?
Что так жалобно поют?
Домового ли хоронят,
Ведьму ль замуж выдают? (Пушкин 1948: 227).

Трохеем написано и стихотворение *Дорожные жалобы*. Кроме трохейного «народного ритма», это стихотворение не обладает другими качествами народной поэзии, и речь идет о продукте письменной литературы, в котором говорится о жизненном пути. Несмотря на то, что в названии стихотворения есть слово «жалобы», оно не имеет много сходств с жанром плача, и обработка темы является вполне литературной:

Не в наследственной берлоге,
Не средь отческих могил,
На большой мне, знать, дороге
Умереть Господь судил (там же: 177).

Самые характерные для Пушкина трохеи мы находим в некоторых его сказках. Если мы посмотрим лишь начальные стихи этих сказок, то увидим, как органически подходит трохей к жанру сказки: «Три девицы под окном / Пряли поздно вечерком» (там же: 506) в *Сказке о царе Салтане*, или же начало *Сказки о золотом петушке*:

Негде, в тридевяти царстве,
В тридесяти государстве,
Жил-был славный царь Дадон.
С молодю был грозен он
И соседям то и дело
Наносил обиды смело (там же: 557).

Скажем еще несколько слов о пушкинском цикле *Песни западных славян*. В этом цикле переводы Мериме и сербских народных песен. Посмотрим, во-первых, перевод сербской народной песни *Сестра и братья*. Оригинал в сборнике Караджича *Vog nikom dužan ne ostaje* состоит из «эпических десятисложников» (4 + 6 слогов), характерного стиха для южнославянской народной (особенно эпической) поэзии. Пушкин такой метр переводил по-разному. Иногда, из-за природного «ямбичества» русского языка, он перемещал паузу на позицию после третьего слога: 3 + 7 слогов, как в стихе: «и меня братья мои любили» (Пушкин 1948: 357), а иногда он продлял стих на один слог, либо в одиннадцатисложник типа 4 + 7 слогов, напр. «всякую ей оказывали милость», либо в одиннадцатисложник типа 5 + 6 слогов, напр. «говорит она Радуловой любе» (там же). Есть и случаи, когда Пушкину удалось сохранить форму эпического десятисложника, напр. «сестру братья любили всем сердцем», а иногда ему в десятисложнике удался даже и трохей: «Я не знаю зелия такого» (там же) или «Нож украла у своей золовки» (там же: 358).

Что касается самого сюжета, Пушкин переводил почти стих за стихом, поэтому нет больших различий, но есть и некоторые стихи, которые он не перевел, напр., из начальной «славянской антитезы»

Dva su bora naporedo rasla,
Među njima tankovrha jela;
To ne bila dva bora zelena,
Ni međ' njima tankovrha jela,
Već to bila dva brata rođena:
Jedno Pavle, a drugo Radule,
Među njima sestrica Jelica (Karadžić 1975: 15-16)

он не перевел стих «Ni međ' njima tankovrha jela», и таким образом в переводе потерян эффект этой фигуры, характерной для южнославянских народных эпических песен.

Основой этого цикла был сборник Мериме *La Guzla*, но в сборнике Мериме речь не идет о песнях, потому что он написан прозой. Как и в других, уже упомянутых примерах, Пушкин только ссылался на сюжеты текстов Мериме, а переводил их (псевдо)народным стихом. Возьмем в качестве примера стихотворение *Конь* (в оригинале *Le cheval de Thomas II*). Первая часть текста в оригинале Мериме выглядит следующим образом:

Pourquoi pleures-tu, mon beau cheval blanc? pourquoi hennis-tu douloureusement? N'es-tu pas harnaché assez richement à ton gré? n'as-tu pas des fers d'argent avec des clous d'or? n'as-tu pas des sonnettes d'argent à ton cou? et ne portes-tu pas le Roi de la fertile Bosnie? (Mérimée 1827: 249).

Соответствующий текст в пушкинском переводе – его первый куплет:

Что ты ржешь, мой конь ретивый,
Что ты шею опустил,
Не потряхиваешь гривой,
Не грызешь своих удил?
Али я тебя не холю?
Али ешь овса не вволю?
Али сбруя не красна?
Аль поводья не шелковы,
Не серебряны подковы,
Не злачены стремяна? (Пушкин 1948: 363).

Как мы видим, перевод достаточно свободный. Во-первых, в переводе есть и добавленные стихи, напр. *Не потряхиваешь гривой / Не грызешь своих удил*, но есть и части текста, которые Пушкин решил удалить, напр. не упоминается король Боснии (в оригинале: *et ne portes-tu pas le Roi de la fertile Bosnie*). Во-вторых, перевод сделан не в прозе, а в стихах, именно с использованием трохея, чтобы подражать русской народной поэзии. То же самое Пушкин сделал и в стихотворении *Бонапарт и черногорцы* (в оригинале *Les Monténégrins*), которое начинается стихами

Черногорцы? что такое? —
Бонапарту спросил. —
Правда ль: это племя злое,
Не боится наших сил? (там же: 352),

а прозаический оригинал начинается немного по-другому и короче перевода: «Napoléon a dit: *Quels sont ces hommes qui osent me résister?*» (Mérimée 1827: 245).

Как мы видим из последних нескольких цитат, использование трохея повлияло на Пушкина: в свои тексты он включил и другие фольклорные элементы (формулы, особые мотивы и т. п.), уже существующие в русском фольклоре. О языке и стиле пушкинского фольклоризма мы скажем несколько слов в продолжении работы.

Пушкинский фольклоризм в микроплане

Когда Пушкин пишет тексты под влиянием фольклора, он их обычно и образует так, чтобы они в многом подражали фольклорным текстам. При этом он пользуется разными приемами, взятыми прямо из фольклора: формулами, повторением, особыми мотивами и грамматическими формами. Как мы увидим, несмотря на устойчивость этих приемов, разница в их использовании между текстами есть, а иногда разница есть и внутри одного текста.

Один из самых типичных для фольклора приемов – использование формул. Формулы – устойчивые приемы и выражения для развития повествования в устной литературе. Формулы есть разные: формулы начала, формулы конца, формулы убеждения и т. д. Типичные для русских сказок формульные начала мы находим и в пушкинских текстах. *Сказка о золотом петушке* начинается формулой «Негде, в тридевятом царстве, / В тридесятом государстве, / Жил-был славный царь Дадон» (Пушкин 1948: 557). *Сказка о попе и о работнике его Балде* начинается сокращенным вариантом: «Жил-был поп» (там же: 497), а похожее формульное начало мы находим в *Сказке о рыбаке и рыбке*: «Жил старик со своею старухой» (там же: 534). Формулы конца у Пушкина находим разные. *Сказка Жених* заканчивается самореференцией: «И вся тут песня наша» (Пушкин 1947: 414), но гораздо чаще Пушкин заканчивает свои сказки формулой убеждения. Формулы убеждения – приемы, которыми сказитель убеждает слушателей в истинности рассказанного, обычно призывая какой-нибудь авторитет. Таким является конец *Сказки о царе Салтане*: «Я там был; мед, пиво пил — / И усы лишь обмочил» (Пушкин 1948: 533), а почти одинаковыми стихами заканчивается *Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях*, разница только в одном союзе: «Я там был, мед, пиво пил, / Да усы лишь обмочил» (там же: 556). С другой стороны, *Сказка о золотом петушке* заканчивается поучительными стихами: «Сказка ложь, да в ней намек! / Добрым молодцам урок» (там же: 563), которые говорят слушателям (читателям), что сюжет сказки не является правдой, но в ней есть скрытый смысл. В *Сказке о попе и о работнике его Балде* поучение открытое: «А Балда приговаривал с укоризной: / 'Не гонялся бы ты, поп, за дешевизной'» (там же: 502).

Один из приемов убеждения – это локализация сюжета. Используем те же, только что упомянутые примеры. В *Сказке о царе Салтане* Лебедь царевичу «молвит русским языком» (там же: 511), а в *Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях* упоминаются действительные, известные русскому человеку народы:

Иль башку с широких плеч

У татарина отсечь,

Или вытравить из леса

Пятигорского черкеса (там же: 547).

Мы только что сказали, что в *Сказке о золотом петушке* в конце утверждается, что ее сюжет есть ложь, но в действии самой сказки принимают участие лица из экзотических, но реальных краев: «Шамаханская царица, / Вся сияя как заря, / Тихо встретила царя» (там же: 560) и скопец «в сарачинской шапке белой» (там же: 561).

Один из формульных приемов продолжения повествования в фольклоре – чудесный сон. В сказке *Жених* невесте приснился «недобрый сон», в котором она видела прошлое своего жениха и его злодейства:

Глядит на девицу-красу,
И вдруг хватает за косу,
Злодей девицу губит,
Ей праву руку рубит (Пушкин 1947: 414).

В конце сказки, мы узнаем, что он был только приемом, который невеста использовала, чтобы рассказать о том, что она видела. В *Монахе* главному герою снится «чудный сон», в котором он попал в дифирамбическую атмосферу к разным языческим персонажам:

Монах храпит и чудный видит сон.
Казалось ему, что средь долины,
Между цветов, стоит под миртом он,
Вокруг него сатиров, фавнов сонм (Пушкин 1937: 14-15).

Кроме формул, Пушкин из фольклора заимствовал некоторые особые фигуры и мотивы. Самой типичной фольклорной фигурой, на наш взгляд, кажется этимологическая фигура. В сказке *Жених* мы находим несколько примеров этой фигуры: «Я молча любовалась / И диву дивовалась» (Пушкин 1947: 413), «током слезы точит» (там же: 414), «не век девицей вековать» (там же: 411), а примеры есть и в *Сказке о попе и о работнике его Балде*: «Старый Бес стал тут думать думу» (Пушкин 1948: 500) и в стихотворении *Свят Иван, как пить мы станем*: «Лить, так лить, разлив разливом» (там же: 308). С другой стороны, в пушкинских текстах есть и фигуры более типичные для письменной литературы, во-первых, это самореференция. Мы уже упомянули, что сказка *Жених* заканчивается самореференцией «И вся тут песня наша», но в *Монахе* есть и более очевидный пример этой фигуры, который даже говорит о процессе чтения:

И он... но нет; не смею продолжать.
Я трепещу, и сердце сильно бьется,
И, может быть, читатели, как знать?
И ваша кровь с стремленьем страсти льется (Пушкин 1937: 13).

Пушкин также создает вид народности выбором мотивов. Он часто пользуется просторечными, устаревшими и диалектальными словами и фразеологизмами, взятыми из народной поэзии, чтобы создать атмосферу давних времен или какого-то далекого края. Перечислим несколько таких примеров¹: «В **зеленый лес**, как белоусый паж, / Как **легкий конь**, за **девкою** погнался» (там же: 15), «**Видь, коханочка**, скорее, / Напои **коня**» (там же: 48), «Под окном сидит уныла / **Девица-краса**» (там же), «Черна шапка на **бекрене**, / **Весь жупан** в пыли» (там же), «Сядь на **борзого**» [коня] (там же), «Со злости / **Инда** плакал царь Дадон» (Пушкин 1948: 557), «Вот он с просьбой о **помоге** / Обратился к мудрецу» (там же). Иногда, кроме устаревших слов и фразеологизмов,

¹ Жирный шрифт во всех следующих примерах добавлен автором работы.

Пушкин пользуется и устаревшими формами определенных слов: «И завидуют **оне** / **Государевой** жене» (там же: 507), «И царевна к ним сошла, / Честь **хозяям** отдала» (там же: 546), «Разболелись **глядючи** / С белой **зори** до ночи» (там же: 541). Как мы видим, такие формы Пушкин обычно (но не всегда) выбирает из-за рифмы или ритма, что можно подтвердить стихами, в которых он пользуется регулярными формами тех же слов: «Вся сияя как **заря**» (там же: 560), а иногда он варьирует формы даже в одном и том же тексте: «Кто-то терем прибирал / Да **хозяев** поджидал» (там же: 546).

Еще одна особенность, характерная для фольклорных текстов – сосуществование языческих и христианских мотивов. Многие народные песни христианизировались после крещения этого народа, но во многих из них остались какие-то элементы языческой культуры. Назиров в финале *Сказки о мертвой царевне и о семи богатырях*, сравнивая ее с двумя песнями Старшей Эдды, видит остатки древней веры: «В сказке магический сон напоминает смерть, и спящей царевне не предречен избавитель. (...) Финал обладает обаянием светлой мечты, он изображает чудесное избавление от смерти, что соответствует древней вере в возрождение умерших» (Назиров 1992: 88). В самом мотиве хрустального гроба Назиров видит слияние двух традиций погребальных обрядов: традиции консервации трупов и традиции погребения на деревьях, с которыми восточные славяне познакомились посредством разных культур (там же: 87). В то же время, в той же сказке, вызывая ветер, Елисей говорит ему: «Не боишься никого, / Кроме Бога одного» (Пушкин 1948: 554), в чем можно заметить очевидную референцию на христианского бога. Похожую дуальность можно заметить в *Сказке о царе Салтане*, в которой мать Гвидона молится иконе: «Мать с иконой чудотворной / Слезы льет и говорит: / 'Бог вас, дети, наградит'» (там же: 528), а одновременно действие происходит в мире колдунов, превращений, чудес, и плывет корабль «мимо острова Буяна».

Особый тип мотивов – числа, прежде всего числа три и семь, и реже число десять и кратные ему числа. У каждого из этих чисел есть особая символика. Число три является святым числом в христианстве и в других религиях. Число семь тоже часто появляется в христианстве (напр., семь смертных грехов), а также ассоциируется с какой-то законченностью, потому что по Библии Бог в седьмой день по сотворении мира отдыхал. С последним связано и устаревшее слово «седмица», которое обозначало неделю. Число десять со своими кратными числами указывает на большое количество чего-либо. Надо упомянуть, что в устной литературе «неделя» не обозначает необходимо буквально «семь дней», а только какой-то непродолжительный промежуток времени. Кроме того, у крупных кратных чисел числа десять функция только указать на большое количество чего-либо, и из-за этого они являются круглыми числами, полезными для поэтов. Говоря упрощенно, числа – архетипы.

Из упомянутых чисел в анализируемых произведениях число семь появляется в разных контекстах. В *Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях* оно, как видно, появляется уже в названии, и этот мотив богатырей потом развивается в самом произведении: «Входят семь богатырей, / Семь румяных усачей» (там же: 546), но более подробного описания нет, потому что богатыри являются не индивидуализированными персонажами, а архетипами. Раньше в том самом тексте число семь упоминается в другом контексте, но опять только как архетип: «Семь торговых городов / Да сто сорок теремов» (там же: 543). В последнем примере создается градация с круглым числом сто сорок. Слова «седмица» в анализируемых произведениях нет, но вместо него

используется слово «неделя» с тем же значением: «И потом, неделю ровно» (там же: 561) в *Сказке о золотом петушке*, а в *Сказке о рыбаке и рыбке* дважды повторяется стих «Вот неделя, другая проходит» (там же: 537).

Число три является самым важным числом не только в анализируемых пушкинских произведениях, но и в европейской устной литературе вообще. В отличие от других чисел, число три Пушкин использует не только в функции постоянного мотива, но троичность часто отражается и в его форме и сюжете. Сказка *Жених* начинается стихами:

Три дня купеческая дочь
Наташа пропадала;
Она на двор на третью ночь
Без памяти вбежала (Пушкин 1947: 409).

В *Сказке о рыбаке и рыбке* мы узнаем о главных героях, что «Они жили в ветхой землянке / Ровно тридцать лет и три года» (Пушкин 1948: 534), и вскоре о рыбаке, что «Он рыбачил тридцать лет и три года» (там же). То же число появляется и в *Сказке о царе Салтане* в контексте «В чешуе, как жар горя, / Тридцать три богатыря» (там же: 530). *Сказка о золотом петушке* начинается формулой «Негде, в тридевяти царстве, / В тридесятом государстве» (там же: 557), а похожее фразеологическое выражение мы находим и в *Сказке о царе Салтане*: «Он пешком итти отсель / Хоть за тридевять земель» (там же: 527). В той же сказке лебедь говорит царевичу: «Есть не будешь ты три дня» (там же: 511). В *Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях* упоминается такой же промежуток времени: в ней написано, что богатыри «Ждали три дня, но она / Не восстала ото сна» (там же: 552). В стихотворении *Монах* число три указывает на промежуток времени: «Бьет час, Молок не хочет отцепиться, / Бьет два, бьет три — нечистый всё сидит» (Пушкин 1937: 11), и потом указывается на повторение действия стихом «С молитвою три раза протянулся» (там же: 12), но само действие не описывается трижды.

Сюжетная троичность в анализируемых произведениях отражается по-разному. Она может протягиваться на только несколько стихов, а может и захватывать большие части произведения. В цикле о Стеньке Разине третье стихотворение (*Что не конский топ, не людская молвь...*) заканчивается следующими стихами:

Пригоню тебе три кораблика:
На первом корабле красно золото,
На втором корабле чисто серебро,
На третьем корабле душа-девица (Пушкин 1948: 25).

Такой тип градации взят непосредственно из устной традиции и выражает весь смысл стихотворения. В этих стихах можно заметить и синтаксическое повторение: разница только в подлежащем и в обозначающем корабль числительном. Такой же прием находим в *Сказке о попе и о работнике его Балде*:

С первого щелка
Прыгнул поп до потолка;

Со второго щелка
Лишился поп языка,
А с третьего щелка
Вышибло ум у старика (там же: 502).

В самом начале *Сказки о рыбаке и рыбке* есть похожая градация, но она еще и развивается:

Раз он в море закинул невод,
Пришел невод с одною тиной.
Он в другой раз закинул невод,
Пришел невод с травой морскою.
В третий раз закинул он невод, –
Пришел невод с одною рыбкой,
С непростюю рыбкой, – золотою (там же: 534).

Этот пример начинается как градация, но в последнем стихе неожиданный оборот: от ряда совсем незначительных по размеру и по пользе вещей (тина, морская трава, одна рыбка) до чего-то необычного, именно золотой рыбки. Реже случаи, в которых действие повторяется трижды, и в третий раз существует оборот: «Приподнял кобылу, два шага шагнул. / На третьем упал, ножки протянул» (там же: 501). Таким примером является и конец стихотворения *Козак*, в котором оборот производит юмористический эффект в контексте романса: «Был ей верен две недели, / В третью изменил» (Пушкин 1937: 49).

Троичность в сюжете видна в *Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях*, в которой королевич Елисей трижды обращается к природным явлениям: к солнцу, к месяцу и к ветру. Каждый раз он, во-первых, описывает явление, и потом задает ему вопрос о царевне. На примере солнца это выглядит так:

Свет наш солнышко! ты ходишь
Круглый год по небу, сводишь
Зиму с теплою весной,
Всех нас видишь под собой.
Аль откажешь мне в ответе?
Не видало ль где на свете
Ты царевны молодой?
Я жених ей (Пушкин 1948: 553).

После вопроса Елисея, солнце ему отвечает:

Свет ты мой, —
Красно солнце отвечало, —
Я царевны не видало.

Знать, её в живых уж нет.
Разве месяц, мой сосед,
Где-нибудь её да встретил
Или след её заметил (там же).

Такая форма вопроса и ответа с мелкими различиями повторяется еще дважды. Каждый раз повторяются четыре стиха после описания явления – вопрос Елисея. Солнце и месяц потом обращаются к Елисею словами «Свет ты мой» (солнце) или «Братец мой» (месяц), говорят ему, что не видали царевну, и велят ему спросить дальше у их друга. В случае месяца, его ответ королевич обрывает словами «Как обидно!» (там же: 554), и только потом месяц шлет его спросить у ветра.

Самый сильный, даже радикальный, на наш взгляд, пример троичности, мы находим в *Сказке о царе Салтане*. Троичность заметна уже в начальных стихах сказки:

Три девицы под окном
Пряли поздно вечерком.
«Кабы я была царица, —
Говорит одна девица, —
То на весь крещеный мир
Приготовила б я пир».
«Кабы я была царица, —
Говорит её сестрица, —
То на весь бы мир одна
Наткала я полотна».
«Кабы я была царица, —
Третья молвила сестрица, —
Я б для батюшки-царя
Родила богатыря» (там же: 506),

но троичность в этой сказке не появляется только в начале, а является, на наш взгляд, самым важным приемом ее формы. На самом деле, эту сказку можно поделить на три части. Первая часть заканчивается тем, как молодой князь получает город и берет себе имя Гвидон, вторая часть говорит о чудесах («дивах») на его острове, а в третьей части царь Салтан навещает остров Гвидона.

Вторая часть самая важная для этого анализа. В ней трижды повторяется почти одинаковый сюжет: торговцы доплывают кораблем до острова Гвидона, потом плывут дальше до царя Салтана, Гвидон превращен в насекомое, он следит за ними, доплыв до Салтана, они говорят ему о чудесах на острове Гвидона, повариха/ткачиха/Бабариха отговаривают его от навещения Гвидона, говоря ему о еще больших чудесах, Гвидон кусает одну из них, и потом Лебедь совершает для него это большее чудо. Все это описывается трижды, только с маленькими нужными вариациями, а в целом повторение

продолжается почти в 200 стихах. Вариации следующие: торговцы в первый раз торгуют сободем, во второй раз торгуют конями, а в третий раз булатом; Гвидон в первый раз превращается в комара, во второй раз превращается в муху, а в третий раз в шмеля; повариху Гвидон кусает в правый глаз, ткачиху кусает в левый глаз, а Бабариху кусает в нос. Торговцы чудо описывают немножко по-другому: в первый раз они описывают город Гвидона, во второй раз они описывают в начале город, а потом и живущую в нем чудесную белку, а в третий раз торговцы описывают город и чудесных тридцать три богатыря и Черномора.

Когда торговцы в четвертый раз доплывают до острова князя Гвидона, действия происходят по-другому. Они говорят, что «торговали мы недаром / неуказанным товаром» (там же: 528) (эти стихи можно считать самореференциальной пушкинской иронией), и в этот раз Гвидон остается на острове со своей женой Лебедью. Когда торговцы доплывают до царя Салтана, они резюмируют предыдущие действия, говорят ему в начале о городе, потом о белке, о войске, и наконец о царевне Лебеди (кстати, в сказке описание Лебеди тоже повторяется трижды), и потом царь Салтан решает наконец навестить остров. Когда царь доплывает до острова, море в первый раз в сказке спокойное, и он своими глазами видит все чудеса немного в другом порядке: войско, потом белка, и потом Лебедь.

В *Сказке о золотом петушке* троичность сюжета разыгрывается немного по-другому. В этой сказке царь Дадон трижды «кличет рать», в первый раз его войско ведет его старший сын, во второй раз его ведет младший сын, а в третий раз сам царь Дадон, и все это происходит приблизительно в двадцати стихах. При этом почти нет никаких повторений кроме повторения главных мотивов, напр., «Царь к востоку войско шлет, / Старший сын его ведет. / Петушок угомонился,» (там же: 559) и «Сына он теперь меньшого / Шлет на выручку большого. / Петушок опять утих» (там же). Также действие в этой сказке фокализировано через персонаж Дадона, поэтому мы узнаем о деталях тогда, когда он ведет войско. В *Сказке о царе Салтане* рассказчик всеведущий, объективный, поэтому мы о повторяющихся действиях узнаем все от начала до конца.

Более похожее на *Сказку о царе Салтане* повторение сюжета мы находим в *Сказке о рыбаке и рыбке*, но здесь мы не можем говорить о троичности, потому что действия повторяются пять раз. Рыбак пять раз пойдет к морю просить рыбку о помощи, и вернется домой. Как и в *Сказке о царе Салтане*, при этом варьируются стихи. Начальные стихи повторяемых эпизодов в первый раз звучат так:

Вот пошел он к синему морю;
Видит, – море слегка разыгралось.
Стал он кликать золотую рыбку,
Приплыла к нему рыбка и спросила:
«Чего тебе надобно, старче?» (там же: 535).

В продолжении сказки первый стих этого фрагмента появляется еще в вариантах «Пошел старик к синему морю» (там же: 536), «Старичок отправился к морю» (там же: 538) и «Вот идет он к синему морю» (там же: 539). Во втором стихе этого фрагмента описывается, в каком состоянии море в данный момент, и в этих описаниях можно заметить градацию: море переходит от спокойного к ужасному: «море слегка

разыгралось» (там же: 535) → «помутилось синее море» (там же: 536) → «не спокойно синее море» (там же) → «почернело синее море» (там же: 538) → «Видит, на море черная буря: / Так и вздулись сердитые волны, / Так и ходят, так воем и воют» (там же: 539). Как мы видим, в последний раз описание даже стало длинее. Эта градация тесно связана с желаниями старухи, которые тоже растут: после того, как они получили новое корыто, она желает новую избу, а потом она желает стать дворянкой, потом царицей, и потом владычицей морской. В *Сказке о царе Салтане* тоже есть описания состояния моря, но там градации нет, а только трижды повторяется, что «ветер по морю гуляет» (там же: 517), а в последний раз, когда к Гвидону приходит в гости царь Салтан, утверждает, что «Не шумит оно, не хлещет, / Лишь едва, едва трепещет» (там же: 531). Этот контраст тоже связан с действиями в сказке, но здесь никакой градации нет. Вообще, как мы уже сказали, для фольклора активный пейзаж не является типичным.

Повторение является важным структурным элементом фольклорной наррации вообще, следовательно, и пушкинских сказок. О повторении в фольклоре можно говорить и вне рамок троичности. Такое повторение в анализируемых произведениях можно разделить на три вида: повторение отдельных фраз, повторение синтаксических образцов и прямое повторение определенного количества стихов. Все эти виды повторения мы находим в *Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях*. Фразы «хрустальный гроб», «пустая гора» и «на цепях между столбов» варьируются в следующих примерах:

Вот они во гроб хрустальный
Труп царевны молодой
Положили – и толпой
Понесли в пустую гору,
И в полуночную пору
Гроб её к шести столбам
На цепях чугунных там (там же: 552)

и

В той норе, во тьме печальной,
Гроб качается хрустальный
На цепях между столбов.
Не видать ничьих следов
Вкруг того пустого места,
В том гробу твоя невеста (там же: 554).

Как можно заметить, эти два отрывка, несмотря на то, что они достаточно отличаются друг от друга, создают сходную атмосферу и переносят ту же информацию, именно при использовании синтаксических вариаций и синонимических конструкций тех же мотивов. Мотив хрустального гроба появляется даже в одинаковой форме оба раза, а немного далее в тексте появляется еще раз в стихах, которые почти одинаковы с начальными стихами второго примера: «Перед ним, во мгле печальной, / Гроб качается

хрустальный» (там же: 555). Эти два стиха мы можем считать уже примером повторения синтаксических образцов, но лучшим примером является сцена, в которой богатыри познакомились с царевной:

Коль ты старый человек,
Дядей будешь нам навек.
Коли парень ты румяный,
Братец будешь нам названный.
Коль старушка, будь нам мать,
Так и станем величать.
Коли красная девица,
Будь нам милая сестрица (там же: 546).

На самом деле каждое двустипшие представляет собой одно условное предложение о будущей совместной жизни царевны и богатырей. Каждое предложение начинается союзом «коли» («коль»), и потом сопоставляет настоящее время с будущим: «Коль ты (сейчас есть) старый человек, (то в будущем) дядей будешь нам навек.» Похожая техника в сказке пользуется и в функции припева, например, в известных стихах: «Я ль, скажи мне, всех милее, / Всех румяней и белее?» с вариациями: «Я ль на свете всех милее, / Всех румяней и белее?» (там же: 542). Похожую технику повторения мы находим в сказке *Жених*, в которой двустипшие «И с ними голубица / Красавица-девица» второй раз повторяется в варианте «По леву голубица / Красавица-девица» (там же: 413). В *Женихе* также повторяется и вопрос жениха «А чем же худ, скажи, твой сон?» и соответствующий ответ девицы «Постой, сударь, не кончен он» (там же). Разница между последним и предпоследним примером состоит в том, что здесь повторяются только начала вопроса и ответа, а дальнейшие стихи иные. Скажем еще, что, как мы можем видеть, в анализируемых текстах часто повторяются определенные грамматические формы, либо из-за рифмы, либо из-за ритма, напр., голубица-девица.

Руслан и Людмила

В этой главе мы проанализируем поэму (поэму-сказку) *Руслан и Людмила*, опубликованную в первый раз в 1820 году. Эта поэма включается в раннюю творческую фазу А. С. Пушкина. Несмотря на то, что речь идет о раннем произведении, оно является стилистически гораздо более сложным. Эта поэма отличается от остальных, уже проанализированных произведений, по своему объему и по стилистическому разнообразию, поэтому в этой работе мы ей посвящаем отдельную часть. В то же время мы используем ее и как своего рода синтез уже сказанного, и увидим, как фольклорные влияния действуют в рамках одного пушкинского произведения.

По жанру *Руслан и Людмила* обычно определяется как поэма, по словам Коровина, это «богатырская поэма с сюжетом о рыцарских подвигах героя во славу возлюбленной, [которая] превратилась в шутивную поэму сказку с волшебной фабулой» (Антонова, Пузанкова 2018: 76). Сам сюжет состоит из элементов разных фольклорных текстов, с которыми Пушкин был знаком: «сюжет строится по законам сказочного жанра. Начинается поэма с мотива похищения невесты, что ставит героя перед необходимостью отправиться в путь – мотив добывания невесты. Причем, как и положено в сказке (...) – спасти Людмилу отправляются три героя» (там же: 77). Наряду с фольклорными влияниями Пушкин ссылается на традицию русских классицистов и их поэмы. Главный сюжет поэмы говорит о стараниях князя Руслана освободить свою невесту Людмилу от колдуна Черномора, но в этой поэме есть и целые части текста, которые функционируют как отдельные, самостоятельные тексты. Такой является история Финна и Наины. Оба персонажа действуют в сюжете поэмы и после этого эпизода (контаминации), но их история, рассказанная Финном – законченный сюжет. Этот эпизод образует в поэме другой диегетический уровень, и это в *Руслане и Людмиле* не один такой случай. Голова великана тоже рассказывает Руслану свою историю. Эти контаминации – «скорее, следствие знакомства Пушкина с сочинениями Чулкова и Левшина, чем использование фольклорного приема: контаминация в фольклоре предполагает механическое последовательное соединение сюжетов» (там же). Даже во вступлении рассказчик говорит, что он услышал сюжет поэмы от ученого кота:

кот учёный

Свои мне сказки говорил.

Одну я помню: сказку эту

Поведаю теперь я свету (Пушкин 2012: 26).

Главный сюжет поэмы начинается и заканчивается теми же стихами: «Дела давно минувших дней, / Преданья старины глубокой» (Пушкин 2012: 26), а затем следует эпилог рассказчика, не связанный с главным сюжетом. Если мы сравним этот нарративный прием с остальными анализируемыми текстами, мы в них такого приема не найдем. Вдобавок, такой прием в сказках уничтожил бы эффект формул убеждения, потому что здесь рассказчик второстепенен: он только передает сказку кота. С другой стороны, рассказчик убеждает читателей в истинности действий у лукоморья, о которых он рассказывает во вступлении. Он это делает нам уже известным стихом: «И там я был, и мед я пил» (там же).

Кроме уже упомянутых контаминаций, внутри главного сюжета помещается и песня девы, услышанная Ратмиром. Как и главный сюжет, так и эта песня начинается и заканчивается теми же стихами:

Ложится в поле мрак ночной;
От волн поднялся ветер хладный.
Уж поздно, путник молодой!
Укройся в терем наш отрадный (там же: 74).

Песня состоит из еще трех стрóf, а каждая из них состоит из двух самостоятельных стихов и двустишного припева: «Приди на дружное призыванье, / Приди, о путник молодой» (там же). Песня даже отделена от остального текста кавычками.

То же самое можно сказать о плаче Руслана из третьей главы («песни») поэмы:

О поле, поле, кто тебя
Усеял мертвыми костями?
Чей борзый конь тебя топтал
В последний час кровавой битвы?
Кто на тебе со славой пал?
Чьи небо слышало молитвы?
Зачем же, поле, смолкло ты
И поросло травой забвенья? (там же: 63).

Этот плач, хотя не такой длинный, тоже функционирует как одно тематическое и стилистическое целое. Надо сказать, что внедрение других текстов не чуждо народным эпосам, но таких примеров нет в остальных анализируемых текстах, в которых один всзнающий рассказчик рассказывает один сюжет.

Скажем еще, что поэма *Руслан и Людмила*, в отличие от большинства других анализируемых текстов, написана ямбом. Ямбом еще написаны только поэма *Монах* (текст еще старше *Руслана и Людмилы*, написан в 1813 году) и стихотворение *Гусар* (1833). Причина тому то, что ямб, как мы уже сказали, выбран Ломоносовым как главный стих русской письменной поэзии. Как мы увидим более подробно и в продолжении работы, фольклор Пушкину в этой творческой фазе часто был только вдохновением и источником тем, но язык и стиль остались литературными.

Уже в самом начале поэмы, в описании лукоморья, мы находим список мотивов, происходящих из славянского фольклора:

Там чудеса: там леший бродит,
Русалка на ветвях сидит;
Там на неведомых дорожках
Следы невиданных зверей;
Избушка там на курьих ножках

Стоит без окон, без дверей (Пушкин 2012: 25-26).

Функция мифологических мотивов – создать пасторальную атмосферу выдуманных незапамятных времен. Похожими приемами пользовались классицисты и еще раньше поэты периода Возрождения, а главная разница, кажется, в том, что в этой поэме Пушкин пользуется только мотивами, взятыми из славянского фольклора. Одним из самых сильных мотивов, посредством которых создается пасторальная атмосфера, является пир как место действия, описанием которого сам сюжет и начинается:

Слилися речи в шум невнятный;
Жужжит гостей весёлый круг;
Но вдруг раздался глас приятный
И звонких гуслей беглый звук;
Все смолкли, слушают Баяна:
И славит сладостный певец
Людмилу-прелесть, и Руслана,
И Лелем свитый им венец (там же: 27).

Такое описание пира «заставляет нас вспомнить былинные описания пиров у Владимира Красно Солнышко» (Антонова, Пузанкова: 76). В поэме есть и типичные (даже стереотипные), но не мифологические, пасторальные мотивы: мы находим их в истории о Финне и Наине:

Однажды утренней порою
Свои стада на темный луг
Я гнал, волынку надувая;
Передо мной шумел поток.
Одна, красавица младая
На берегу плела венки (Пушкин 2012: 35).

Иногда есть только ассоциация с фольклорной традицией. Чувство древности усиливается упоминанием ритуальных приемов: «Узнал я силу заклинаньям» (там же: 38), использованием устаревших слов: «Садятся на коней ретивых» (там же: 31), «Свой путь на полночь пробивай» (там же: 33), «Светлеет мир его очам» (там же: 34), и помещением сюжета поэмы в реальный исторический контекст, близкий читателям: «Весь Киев новою тревогой / Смутился! (...) / Беда: восстали печенеги!» (там же: 102-103), или особенно: «Там русский дух... там Русью пахнет» (там же: 26). В то же время рассказчик нам передает сказку, услышанную от ученого кота в фантастическом мире у лукоморья. Кроме того, рассказчик не выступает в роли типичного устного сказителя, потому что он много раз упоминает тот факт, что речь идет о письменной форме, и при этом обращается именно к читателю: «Ты догадался, мой читатель, / С кем бился доблестный Руслан» (там же: 57). В этом примере есть элемент дидактики, но рассказчик чаще о своей работе говорит с юмором:

Но возвратимся же к герою.

Не стыдно ль заниматься нам
Так долго шапкой, бороною,
Руслана поруча судьбам? (там же: 62).

Он автоиронически относится и к собственному стилю рассказывания:

Зачем Русланову подругу,
Как бы на смех ее супругу,
Зову и девой и княжной?
Ты видишь, добрый мой читатель,
Тут злобы черную печать! (там же: 58).

В этом примере метатекстуальным комментарием говорится о самой природе устного творчества: о том, что герои именуются устойчивыми титулами и эпитетами. Разумеется, что такое явление не касается только княжны, а целого ряда персонажей в поэме: Владимир-солнце, храбрый Руслан, храбрый князь, юная дева, а ими описываются и другие явления: золотая коса, жестокий бой, широкий дол, борзый конь и т. д., а здесь можно добавить и устойчивые этимологические фигуры: «Прелестна прелестью небрежной» (там же: 54), «Дремала тонкою дремотой» (там же: 80), «Глубоку думу думал он» (там же: 95). Устойчивость – одна из самых важных характеристик устной эпической поэзии. Мы уже сказали, что в этом произведении стиль рассказывания литературный, а фольклоризм в стиле только второстепенный. Последние цитаты это и подтверждают, потому что Пушкин очевидно не старается подражать фольклорному стилю, но использует фольклорные мотивы и (реже) приемы из-за темы поэмы. Такие самореференции можно найти еще только в двух анализируемых текстах: в поэме *Монах* (1813) и в сказке *Жених* (1825), а в младших текстах такого приема нет. В *Руслане и Людмиле* есть даже референции на другие литературные тексты: «Я не Омер: в стихах высоких / Он может воспевать один / Обеды греческих дружин» (там же: 76) или

благо мне не надо
Описывать волшебный дом:
Уже давно Шехеразада
Меня предупредила в том (там же: 49).

Таких референций в других текстах нет, кроме упоминания Вольтера в поэмах *Бова* и *Монах*.

Еще одна важная характеристика устной эпической поэзии, которую можно заметить только в *Руслане и Людмиле* – обширные, пространные описания. Возьмем лишь один пример – описание сада Черномора. После вводного перечня растений, которые можно найти в саду, описание еще продолжается:

Пригорки, рощи и долины
Весны огнем оживлены;
С прохладой вьется ветер майский
Средь очарованных полей,

И свищет соловей китайский
Во мраке трепетных ветвей;
Летят алмазные фонтаны
С веселым шумом к облакам:
Под ними блещут истуканы (там же: 51-52).

Описание продолжается и дальше. В других анализируемых произведениях описания, конечно, есть, но они занимают только несколько стихов. Длиннейшим описанием кажется описание царевны Лебеди в *Сказке о царе Салтане*, но и это описание в несколько раз короче вышеприведенного примера:

Днем свет божий затмевает,
Ночью землю освещает –
Месяц под косой блестит,
А во лбу звезда горит.
А сама-то величава,
Выступает, будто пава;
Сладку речь-то говорит,
Будто реченька журчит (Пушкин 1948: 526).

На первый взгляд, описание Лебеди похоже на описание Людмилы, предыдущее описание сада, но в описании Людмилы на том же уровне значимости становятся и ее внешность, и ее наряд, напр., «Покрылись кудри золотые, / И грудь, и плечи молодые / Фатой, прозрачной, как туман (Пушкин 2012: 50). Что касается самого стиля, он в обоих примерах скорее лирический, чем эпический. В устной поэзии лирическое и эпическое в принципе не смешиваются, но такое смешивание одна из главных характеристик жанра поэмы. Вместе с лирическими описаниями в этой поэме есть и эпические описания похожие на имеющиеся в былинах, напр.:

При свете трепетном луны
Сразились витязи жестоко;
Сердца их гневом стеснены,
Уж копьа брошены далеко,
Уже мечи раздроблены,
Кольчуги кровию покрыты,
Щиты трещат, в куски разбиты (там же: 56).

В этом описании мы можем заметить типичные мотивы былинного эпоса, напр., жестокое сражение, оружие (копья, мечи), кольчуга, кровь. Духу устной эпике совсем близко и описание Наины, в котором можем заметить типичное для преданий описание ведьм:

И вдруг сидит передо мной

Старушка дряхлая, седая,
Глазами впалыми сверкая,
С горбом, с трясучей головой,
Печальной ветхости картина.

Ах, витязь, то была Наина (Пушкин 2012: 39).

Описания в этой поэме – сплошные формульные части. Остальных формул, о которых мы писали в контексте остальных произведений, в *Руслане и Людмиле* нет или они использованы в ином контексте. Формула убеждения «И там я был, и мед я пил» (там же: 26), хотя она встречается почти в одинаковой форме с формулами из *Сказки о царе Салтане* и *Сказки о мертвой царевне и о семи богатырях*, здесь эта формула находится во вводной части текста, а эти сказки заканчивались ею. Из остальных типичных формул в *Руслане и Людмиле* самая частая – утро. В устных сказках утро часто является порой дня, с которой начинаются какие-то новые и важные события. В этой поэме утром происходит сражение Фарлафа с Рогдаем:

В то время доблестный Фарлаф,
Все утро сладко продремав,
(...)
Копье, кольчугу, шлем, перчатки,
Вскочил в седло и без оглядки
Летит – а тот за ним вослед. (там же: 43)

Также утром Людмила убегает от Черномора с помощью его чудесной шапки:

Навстречу утренним лучам
Постель оставила Людмила
(...)
И девице пришло на ум,
В волненье своенравных дум,
Примерить шапку Черномора. (там же: 61)

Утром заканчивается и сам сюжет поэмы: Руслан приезжает на боевое поле и спасает Киев от печенегов, и потом пробуждает Людмилу из ее чудесного сна.

Чудесный сон тоже является нарративной формулой в фольклоре. В то же время, когда Людмила уже заснула чудесным сном, снится и Руслану «вещий сон»:

И снится вещий сон герою:
Он видит, будто бы княжна
Над страшной бездны глубиною
Стоит недвижна и бледна...
И вдруг Людмила исчезает,

Стоит один над бездной он (там же: 96).

Дальше ему во сне привиделся пир Фарлафа с Людмилой. Похожие мотивы и приемы Пушкин использует и в сказке *Жених*. В ней главная героиня пересказывает свой «сон» во время собственного пира, но в конце поэмы мы узнаем, что события из ее сна произошли, и сон был только приемом рассказывания. Сон в таком контексте представлен в виде предвидения, которое обычно и есть его главной функцией в устном творчестве. В *Руслане и Людмиле* такой функции снов нет, но Финн коротко говорит Руслану, что он давно предвидел их встречу: «Но наконец дождался дня, / Давно предвиденного мною» (там же: 33).

Различия есть и в том, как молодой Пушкин пользуется повторением. Кроме редких исключений («Дела давно минувших дней, / Преданья старины глубокой», припев в песни девы), в *Руслане и Людмиле* никогда не повторяются целые стихи или ряд стихов. В этой поэме речь обычно идет об анафорах: «Не скоро ели предки наши, / Не скоро двигались кругом» (там же: 27) или

Уж то-то крови будет течь,
Уж то-то жертв любви ревнивой!
Повеселись, мой верный меч,
Повеселись, мой конь ретивый!» (там же: 31).

Иногда анафоры накапливаются: «Летят над мрачными лесами, / Летят над дикими горами, / Летят над бездною морской» (там же: 84), и особенно в примере:

Там рубится со строем строй;
Со всадником там пеший бьется;
Там конь испуганный несется;
Там клики битвы, там побег;
Там русский пал, там печенег;
Тот опрокинут булавою;
Тот легкой поражен стрелою;
Другой, придавленный щитом (там же: 106).

Особый тип повторения, которого у других анализируемых произведений нет – пересказ части сюжета. Такой прием Пушкин использует, когда Черномор узнает, что Людмилы нет в ее комнате. Черномор потом ищет Людмилу по всем чудесным пространствам, обнаруженным ей, о которых мы читали в обширных описаниях. В пересказе Пушкин эти места только перечисляет:

Опять идет в ее палаты;
Проходит длинный комнат ряд:
Княжны в них нет. Он дале, в сад,
В лавровый лес, к решетке сада,
Вдоль озера, вокруг водопада,

Под мостики, в беседки... нет (там же: 60).

Что-то похожее случается с Русланом, когда он возвращается из своего похода. Там не столь прямо перечислены все места и лица, которых Руслан встретил по пути, но в обратном порядке, и они не все детально описываются.

В поэме есть и синтаксические повторения: «Идет направо – песнь заводит, / Налезо – сказку говорит» (там же: 25), и они иногда растягиваются на несколько стихов:

Один – Рогдай, воитель смелый,

Мечом раздвинувший пределы

Богатых киевских полей;

Другой – Фарлаф, крикун надменный,

В пирах никем не побежденный,

Но воин скромный средь мечей (там же: 28).

В продолжении последнего примера есть описание третьего героя, но по-другому: «Последний, полный страстной думы, / Младой хазарский хан Ратмир» (там же). Похожие примеры мы уже видели в сказках, напр. начало *Сказки о царе Салтане*, в котором описываются «три девицы под окном». Разница между *Русланом и Людмилой* и другими произведениями в том, что в этой поэме троичность остается на уровне мотивов и сюжета, но она не проникает в стиль произведения. В поздних сказках троичность усиливается повторениями стихов или целых частей текста, часто с небольшими вариациями. Подобный пример в *Руслане и Людмиле* мы находим в истории о Финне и Наине. В первый раз, когда Финн признается Наине в любви, она отвечает ему: «Пастух, я не люблю тебя» (там же: 36). Во второй раз она отвечает ему: «Герой, я не люблю тебя» (там же: 37), но в третий раз повторения нет, а Наина дает Финну совсем другой ответ, в котором говорит ему о себе.

Троичность, присутствующая и в пушкинских сказках, является и важным структурным элементом этой поэмы. Многие мотивы в поэме появляются трижды: «Троичность, столь характерная для русской сказки присутствует и в поэме Пушкина: три витязя, три попытки Финна покорить Наину, три девы прислуживают Людмиле и пр.» (Антонова, Пузанкова 2018: 77). В поэме есть и другие примеры, в которых троичность отражается по-разному. Троичность может действовать как магическое число в ритуале: «Потом три раза прошипела, / Три раза топнула ногой / И черным змием улетела» (Пушкин 2012: 60). Троичность символизирует и законченность действия: «Герою в грудь рукой презренной / Вонзает трижды хладну сталь» (там же: 96). Троичностью Пушкин пользуется и в контексте промежутка времени, иногда действия повторяются трижды: «Три дня мы билися; луна / Над боем трижды подымалась» (там же: 101), а иногда в третий раз случается изменение действий: «Два дни колдун героя носит, / На третий он пощады просит» (там же: 84). Как мы видим, все эти примеры достаточно коротки. В поэме нет длинных отрывков, в которых трижды разветвляется один мотив, как было в других произведениях Пушкина, именно в его сказках. Здесь такими можно считать только попытки Финна покорить Наину, о чем мы уже писали.

Особенно в контексте промежутка времени троичность не является таким сильным мотивом, а только устойчивым мотивом. Таким является и число десять: «Мы

десять лет снега и волны / Багрили кровию врагов» (там же: 36). В этой поэме время как таковое не реальное, а мифологическое. Мы уже говорили, что время в фольклоре действует на уровне символа: важно только то, что время идет. Намеки на этот прием мы уже видели в некоторых произведениях, но в *Руслане и Людмиле* это очень хорошо видно из-за обширности рассказывания. Здесь времена года сменяются алогично: «Руслан проводит в путешествии значительное время – проходит лето, наступает осень. (...) Возвращение Руслана с Людмилой в Киев должно происходить зимой и весной. Однако никаких признаков этих времен года мы не находим. Зима так и не наступила» (Антонова, Пузанкова 2018: 78). Дальше, только несколько раз описывается, что наступила ночь, или что герои утром проснулись. Рассказчик даже часто прекращает рассказывание об одном герое, чтобы рассказать о другом, и таким образом делает вид, что эти действия происходят одновременно. С другой стороны, мы узнаем, что во время действия поэмы Ратмир женился и стал рыбаком, что указывает на тот факт, что прошло достаточно много времени:

Кого же в рыбаке счастливом

Наш юный витязь узнает?

(...)

Ратмир в пустыне безмятежной

Людмилу, славу позабыл (там же: 92).

Время в этой поэме просто символизирует движение. Оно – архетип. Архетипическое в поэме и пространство. Руслан из Киева отправляется на север («полночь») искать Черномора, чей двор выглядит экзотически, восточно, а в сюжете, кроме русских, действуют и печенеги, хазары и финн.

Заключение

В этой работе мы на примере творчества Александра Сергеевича Пушкина постарались показать один из возможных подходов к фольклору в эпоху романтизма. Мы в начале установили, что Пушкин заинтересовался фольклором еще в детстве, и потом в жизни читал многие русские и иноязычные сборники фольклорного творчества разных европейских народов. Под влиянием этих сборников он потом выбирает близкие темы, обрабатывает сюжеты прочитанных или услышанных сказок, различными способами пользуется особыми фольклорными приемами, развивает свой стиль, и варьирует его, в зависимости от жанра. Мы подтвердили и тот факт, что «литературная практика Пушкина стоит в неразрывной связи с его теоретическими воззрениями на народную поэзию, ее сущность и значение» (Азадовский 1938: 44), особенно в его более поздних произведениях.

Самым полезным нам сейчас кажется посмотреть, как хронологически развивался фольклоризм у Пушкина на фоне уже проанализированных нами произведений. Самыми ранними произведениями являются пародийные поэмы *Монах* (1813) и *Бова* (1814). Своими темами они ссылаются на русскую народную традицию, но стилистически в них мало сходств с фольклором. В этих поэмах можно легко заметить влияние классицистского стиля, особенно в виде обращений к Вольтеру и известным классическим авторам, и упоминания мотивов, прямо взятых из древнегреческой мифологии. С русским фольклором их связывают только некоторые приемы: особые словосочетания в *Монахе* («зеленый лес», «легкий конь») и использование трохея в *Бове*. К этой фазе творчества Пушкина принадлежит и романс *Козак* (1814), являющийся подражанием (или даже обработкой) народных песен. Исходя из этого факта, этот романс стилистически гораздо ближе фольклору чем вышеупомянутые поэмы.

Самым важным и объемным произведением ранней фазы пушкинского творчества является поэма-сказка *Руслан и Людмила* (1820). Как мы уже сказали в анализе в предыдущей части этой работы, в *Руслане и Людмиле* Пушкин ссылался на фольклор, но стиль этого произведения все равно является литературным и более похожим на стиль его других поэм, чем на стиль его более поздних сказок. В *Руслане и Людмиле* рассказчик даже обращается к читателям и иногда анализирует и критикует собственное рассказывание. Что касается фольклора, уже в этой поэме мы можем заметить, что Пушкин пользовался всеми фольклорными приемами, которыми он в своем дальнейшем творчестве овладел в совершенстве. С литературным стилем он смешивает мотивы и символы из русских народных преданий, устойчивые фольклорные словосочетания, фигуры, формулы, разнообразные повторения и т.п.

В десятилетия после *Руслана и Людмилы* Пушкин написал еще несколько текстов, в которых можно видеть дальнейшее развитие его фольклоризма. В сказке *Жених* Пушкин продолжает пользоваться типичными для фольклора рифмами (напр. голубица-девица), формулами («И вся тут песня наша»), фигурами (напр. этимологической фигурой «диву дивовалась»), мотивами (напр. злодей, недобрый сон), а также и повторением, которое является важным приемом фольклорных сказителей. В тот же период Пушкин пишет и цикл «песен» о Стеньке Разине (1824-1826), в котором можно заметить, что в нем есть все уже упомянутые приемы. Во-первых, имя главного героя цикла взято прямо из

русского фольклора со всеми его архетипическими характеристиками. Во-вторых, в этих стихотворениях Пушкин опять пользуется вышеупомянутыми фольклорными техниками: синтаксические повторения предлогов (напр. «по морю, по синему»), словосочетаний (напр. «камки хрущатые») и целых стихов (напр. «Стал воевода требовать»), использование устойчивых мотивов (напр. «душа-девица») и особые фигуры (напр. «думати думу»).

В этот период Пушкин также начал все чаще писать трохеем, который текстам сразу придает оттенок народности. Кажется, что с этой фазы своего творчества Пушкин начал выбирать ритм именно из-за темы, о которой он пишет, напр. стихотворения *Всем красны боярские конюшни* (1827) и *Бесы* (1830) возникают на мотивах русских демонологических преданий о домовых и бесах, поэтому они написаны трохеем, а тем же ритмом написаны и стихотворения *Зимний вечер* (1825) и *Свят Иван, как пить мы станем* (1833), главной частью которых являются задравные. К такому выводу нас приводит и тот факт, что цикл *Песни западных славян* (1833), хотя во французском оригинале Проспера Мериме *La Guzla* речь идет о прозаических текстах, Пушкин решил переводить стихами, либо трохеем либо в варианте (или, лучше, приспособлении) южнославянского эпического десятистопника, с которым он, наверное, познакомился, читая сборники фольклорного творчества южнославянских народов редактора Вука Стефановича Караджича.

С 1830 по 1834 г. Пушкин пишет свои знаменитые сказки в стихах: *Сказку о попе и о работнике его Балде* (1830), *Сказку о царе Салтане* (1831), *Сказку о рыбаке и рыбке* (1833), *Сказку о мертвой царевне и о семи богатырях* (1833) и *Сказку о золотом петушке* (1834), которые являются, на наш взгляд, и вершиной пушкинского фольклоризма. В этих произведениях Пушкин полностью подчиняет стиль текста фольклорной теме. Сюжеты народных сказок он пересказывает в стихах, насыщенных фольклорными техниками. Стиль этих произведений не подражает фольклорному стилю только мотивами и спорадическими фигурами, а он изобилует фольклорными формулами и повторениями различного объема. На самом деле нам кажется, что именно в этой фазе пушкинский фольклоризм реализовался полностью, потому что в этой фазе Пушкин полностью обладал всеми фольклорными техниками, и рассказчик в его сказках сильно отличается от рассказчика его раннего произведения *Руслан и Людмила*. Рассказчик этой поэмы-сказки иногда производит впечатление, что он только выполняет квоту заученных фольклорных техник, а, с другой стороны, рассказывание в его сказках периода 1830-х годов кажется более естественным. Именно создание этих сказок подтверждает тот факт, что Пушкин восхищался языком русского народного искусства, и «Пушкина фольклор привлекал не своей археологической стороной, но своей действенной стороной, своей живой связью с народом и с современностью» (Азадовский 1938: 44-45).

Само собой разумеется, что есть и иные приемы использования фольклора в русском романтизме, а, как мы видели, и пушкинский фольклоризм не один и тот же во всех его творческих фазах. Кроме того еще подчеркиваем и то, что «диалог народной и цивилизационной культур в России не похож на западные примеры» (Федотова 2010: 158), поэтому выводы о фольклорном языковом фоне в поэзии Александра Сергеевича Пушкина или других русских романтиков не следует автоматически применять на сходные явления в других странах. Эта работа не претендует быть исчерпывающим

анализом подхода к фольклору в эпоху русского романтизма, но она может помочь в будущих исследованиях.

Литература

Karadžić, Vuk Stefanović (ред.). *Srpske narodne pjesme. Knj. 2, U kojoj su pjesme junačke najstarije*. Nolit. Beograd: 1975.

Kelly, Catriona. *Russian Literature: A Very Short Introduction*. Oxford University Press. Oxford: 2001.

Lauer, Reinhard. *Povijest ruske književnosti*. Golden marketing-Tehnička knjiga. Zagreb: 2009.

Mérimée, Prosper. *La Guzla ou Choix de poésies illyriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzégowine*. Levrault. Pariz: 1827. (https://fr.wikisource.org/wiki/Livre:Merimee_-_La_Guzla,_Levrault,_1827.djvu, режим доступа: 15-ое июня 2022)

Stojnić, Mila (ред.). *Ruska književnost. Knjiga 1*. IGKRO „Svjetlost“, OOUR Zavod za udžbenike, Nolit, Sarajevo-Beograd, 1976.

Thaden, Edward C. *The Beginnings of Romantic Nationalism in Russia*. В: *The American Slavic and East European Review, Dec. 1954, Vol. 13, No. 4* (стр. 500-521), Association for Slavic, East European, and Eurasian Studies: Cambridge University Press. Cambridge: 1954.

Užarević, Josip. *Ruska književnost od 11. do 21. stoljeća*. Disput. Zagreb: 2020.

Азадовский, М. *Литература и фольклор: очерки и этюды*. «Художественная литература». Ленинград: 1938.

Антонова, М. В., Пузанкова Е. Н. *Мифопоэтическая система поэмы А. С. Пушкина «Руслан и Людмила»*. В: *Ученые записки Орловского государственного университета. № 3 (80)*. ОГУ. Орел: 2018.

Белецкий, А. И. *Русский романтизм. Сборник статей*. «Academia». Ленинград: 1927.

Коровин, В. И. *Романтизм в русской литературе первой половины 20-х годов XIX в. Пушкин*. В: Курилов, А. С. (ред.) *История романтизма в русской литературе. Возникновение и утверждение романтизма в русской литературе (1790-1825)* (стр. 183-254). «Наука». Москва: 1979.

Назирова Р. Г. *Хрустальный гроб: Фольклорно-этнографические истоки одного пушкинского мотива*. В: Багар, Л. Г. (ред.) *Фольклор народов России. Фольклорные традиции и фольклорно-литературные связи. Межвузовский научный сборник* (стр. 83-89). Башкирский университет. Уфа: 1992.

Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений, 1837—1937: В 16 т. Т. 1. Лицейские стихотворения*. Академия наук СССР. Москва: 1937.

Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений, 1837—1937: В 16 т. Т. 2, кн. 1. Лицейские стихотворения в позднейших редакциях*. Академия наук СССР. Москва: 1947.

Пушкин А. С. *Полное собрание сочинений, 1837—1937: В 16 т. Т. 3, кн. 1. Стихотворения, 1826-1836. Сказки*. Академия наук СССР. Москва: 1948.

Пушкин, А. С. *Руслан и Людмила*. В: *Поэмы* (стр. 23-111). «Азбука». Санкт-Петербург: 2012.

Федотова, Л. В. *Своеобразие связи с народной культурой в русском романтизме в контексте европейской художественной традиции*. В: Знание. Понимание. Умение. 2010 – № 3 (стр. 156-160). Московский гуманитарный университет. Москва: 2010. (<https://cyberleninka.ru/article/n/svoeobrazie-svyazi-s-narodnoy-kulturoy-v-russkom-romantizme-v-kontekste-evropeyskoy-hudozhestvennoy-traditsii/viewer>, режим доступа: 18-ое ноября 2022)

Фин, Л. А. *Фольклор в творчестве Пушкина*. В: Касперский, В. (ред.) *А. С. Пушкин (1837-1937). Сборник статей и материалов* (стр. 73-94). Саратовское областное издательство. Саратов: 1937.

Шаталов, С. Е. *Введение*. В: Курилов, А. С. (ред.) *История романтизма в русской литературе. Возникновение и утверждение романтизма в русской литературе (1790-1825)* (стр. 3-16). «Наука». Москва: 1979а.

Шаталов, С. Е. *Романтизм Жуковского*. В: Курилов, А. С. (ред.) *История романтизма в русской литературе. Возникновение и утверждение романтизма в русской литературе (1790-1825)* (стр. 110-143). «Наука». Москва: 1979б.

Sažetak

U radu se na temelju stvaralaštva Aleksandra Sergejeviča Puškina analiziraju neki od mogućih pristupa folkloru u ruskoj poeziji razdoblja romantizma. U prvome dijelu rada donosi se povijesni okvir u kojemu analizirani korpus nastaje te se navode strani i domaći utjecaji i izvori. U drugome dijelu analiziraju se pojedini Puškinovi tekstovi i izdvajaju se folklorni elementi u njima.

Ključne riječi

Romantizam, folklor, Rusija, Aleksandr Sergejevič Puškin

Ключевые слова

Романтизм, фольклор, Россия, Александр Сергеевич Пушкин

Životopis

Andrej Gašparović rodio se 21. ožujka 1993. godine u Karlovcu. U rodnome gradu upisuje Osnovnu školu Grabrik koju završava 2007. godine, a nakon završenoga osnovnog obrazovanja iste godine upisuje Gimnaziju Karlovac, smjer Opća gimnazija. Nakon što je 2011. godine maturirao upisuje studij Poslovne ekonomije na Ekonomskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu, ali se 2013. s istoga ispisuje i upisuje studij Kroatistike i Ruskog jezika i književnosti na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Prediplomski studij završava 2019. godine. Uz akademske obaveze bavi se umjetničkim radom: skladanjem glazbe i pisanjem.