

Медриш Давид Наумович (1926-2011)

О ПОЭТИКЕ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ¹

1. Сказочный вымысел в непрофессиональном осознании

Сказка характеризуется прежде всего поэтическим вымыслом — это положение в фольклористике давно уже стало аксиомой. Изучение истоков сказочных ситуаций и образов обнажает исторические корни сказочной фантастики. Анализ функциональной роли фантастического в сказке помогает установить специфические свойства сказочного вымысла — по сравнению с художественным вымыслом в других жанрах словесного искусства. При этом возникают задачи, сущность которых определяется магистральной проблемой: эстетические отношения сказки, как произведения искусства, к действительности.

Цель настоящей заметки — обратить внимание на перспективность «обратной». постановки вопроса, а именно: отношение. действительности: к сказке². Ниже приводятся суждения чиновника, священника, физика, биолога, кибернетика, в той или иной степени выясняющие понимание каждым из них специфики вымысла в сказке. Если бы эти люди разных занятий и профессий говорили специально о фольклоре, перед нами, в лучшем случае, оказались бы любопытные суждения дилетантов. Но дело обстоит иначе: чиновник здесь трактует о государственной безопасности, священник — о вере, физик — о теории относительности и т.д. Иначе: говоря, мы используем в дальнейшем такие преимущественно высказывания, в которых авторы рассуждают каждый о своем деле, и если входе этих рассуждений обращаются к сказке, то делают это в научных или практических целях и всегда с полным знанием дела, в

1 Медриш Д.Н. О поэтике волшебной сказки // Проблемы русской и зарубежной литературы. – Волгоград: ВГПИ им. А.С. Серафимовича, 1971. – С. 3–28.

2 В дальнейшем, когда речь идет о сказке, везде, если только это специально не оговорено, имеется в виду сказка волшебная.

интересах которого привлекается и сказка. А это значит, что, ведя разговор о вымысле в сказке, каждый из них как бы примеряет сказочные образы к другой системе, пользуясь при этом метаязыком своей профессии, то подтверждающим в несколько иной форме уже известное, то совершенно не фиксирующим определенного рода явления, с точки зрения фольклористики чрезвычайно существенные, то придающим первостепенное значение отношениям, к которым сказка безразлична, тем самым обращая наше внимание на те особенности сказки как системы, которые в рамках самой этой системы не воспринимаются.

На имя попечителя С.-Петербургского учебного округа Н.Н. Новосильцева за подписью директора училищ Ушакова из Петрозаводска поступил донос, в котором сообщалось, что 14 ноября 1809 г. в местном театре дана была пьеса «Олонецкая русалка», предосудительная по форме и по содержанию. Чтобы удостоверить попечителя «в подозрительности нового сочинения», Ушаков особое внимание уделил изображению в нем царствующей особы. «В 1-м действии, — писал он, — где Эней встречается с Дидоной и в ней рождается страсть. к принцу странствующему, несколько поддерживается, хотя слабо, достоинство царское: любовь никого не щадит, и сильные подвластны ей. Во 2-м действии... во всем величии предстает на сцену влюбленная царица и перестает быть царицею по. качествам своим... В 3-м действии Дидона, ожидающая возвращения своего любезного, чувствует как обыкновенная женщина, говорит как женщина, низкою страстью упоенная... Черта комическая, но для царицы слишком комическая... Мне кажется, такая черта.позволительна только в сказках... Государи... действуют как Государи, в каком бы веке они ни жили, в какой бы земле ни парствовали. Великим людям приличны великие добродетели, великие страсти, великие. Пороки. Обыкновенные. слабости свойственны слабым смертным — подданным...»³.

Рвение благонамеренного чиновника. оказалось чрезмерным даже по тем временам — сам губернатор пожурил доносителя (правда, за обращение не по

3 Театр в Петрозаводске в 1809 году. (Сообщено К.М. Петровым, учителем Олонецкой гимназии) // Русский архив. Год осьмой. М., 1871, стр. 956–958.

инстанции: донос следовало адресовать не в Петербург, а в губернское управление). Нас, однако, интересует не это. Важно, что даже рьяный рачитель благоговейнейшего изображения «Государей» допускал исключение, когда дело касалось сказки. Сам того не подозревая, он отметил в своем доносе одну из существеннейших особенностей сказки как жанра. Герои сказки живут в никаком веке, в неведомой земле, и потому сказочные государи. Могут, более того — должны выглядеть и действовать не так, как реальные цари — не в пример басне, герой которой, как заметил еще грибоедовский Загорецкий:

Кто что ни говори:

Хотя животные, а все-таки цари.

Когда Ушаков занимал свой пост директора училищ, подлинные народные сказки, за редчайшими исключениями, еще не издавались, а жанр русской литературной сказки еще не сложился: открытие Царскосельского — пушкинского — лицея состоялось двумя годами позже. И у нас нет никакой уверенности в том, что директор, живи он на полвека позже, благосклонно отнесся бы к многочисленным изданиям подлинных народных сказок, которые одно за другим стали появляться во второй половине девятнадцатого века. Вот как повели себя при этих обстоятельствах люди его взглядов и убеждений (если только можно в этом случае говорить об убеждениях).

В 1873 г. священник К. Думитрашков в «Руководстве для сельских пастырей» — журнале, издававшемся при Киевской духовной семинарии, откровенно объявил, что ему любы люди, «которые охотнее слушают и читают душеполезные книги святых, чем сказки, растлевающие воображение», ибо «сказки простонародные устные располагают к суеверию и праздности, а печатные — даже к противуправительственному направлению». В прочитанных им сказках, заметил простодушный священник, «как бы с намерением нет нигде и помину о боге и религии. Только в сказке Андерсена. «О Соловье» маленькая, бедная девочка сказала как-то: «О боже ты: мой, как мне не знать Соловья!» Но и это, заметьте, сказала девочка китаяка, а не

русская»⁴. Так наставник сельских пастырей обнаружил, что сказка создает свой собственный чудесный и счастливый мир, не прибегая при этом к божьей помощи.

История сказки знает немало попыток устранить этот ее «недостаток». Все они сводились к тому, чтобы протащить христианского бога в сказку. Священник Иаков Шестаков. написал послесловие к двуязычному — «на русском и на чердынском инородческом наречии» — изданию пушкинской сказки о рыбаке и рыбке. Автор послесловия утверждает, что сказке милы люди, ищущие «того, что нельзя видеть глазами, нельзя взять руками..., они ищут того богатства, которое сколько угодно можно раздавать людям, оттого ничуть не убывает»⁵. И это — о русской сказке, герой которой не чуждается земных радостей, а в награду получает царевну и царство!⁶ Пусть награда эта и велика, и необыкновенна, но, как справедливо отметил современный исследователь, «чтобы представлять ценность для реального человека, награда эта должна быть реальной»⁷.

Показательно, что статья Шестакова вышла (третьим изданием!) в 1906 г. — в дни первой русской революции.

Сказка создает свой вымышленный мир, так не похожий на реально существующий. Этим же, казалось бы, занимается и религия. Но, видимо, сказочный вымысел по самой своей сущности слишком уж отличается от религиозного, если именно из церковного лагеря совершались самые злостные набеги на сказку.

Кристофер Кодуэлл, английский коммунист, который, сражаясь с

4 Думитрашков К. Сказки и нравственно-воспитательное их значение // Руководство для сельских пастырей. Журнал, издаваемый при Киевской духовной семинарии. Том третий. Киев, 1873, стр. 572.

5 Пушкин А.С. Сказка о рыбаке и рыбке. С послесловием. На русском и на чердынском инородческом наречии. Издание священника Иакова Шестакова, третье, исправленное. Казань, типо-литография университета, 1906, стр. 111.

6 И.И. Толстой вслед за Ф. Якоби характеризует фразу «И жену получил и царство» как старинную сказочную формулу, а использование ее Геродотом объясняет как заимствование из сказки. См: Толстой И.И. Статьи о фольклоре. М.–Л.: «Наука», 1966, стр. 33.

7 Давлетов К.С. Фольклор как вид искусства. М.: «Наука», 1966, стр. 146.

фашизмом, погиб в Испании, судя по всему, Шестакова не читал, но в своей предсмертной книге он словно продолжает начатый им разговор, с иных, разумеется, позиций. «...Первые правители Египта и греческая аристократия монополизируют райские кущи. Но затем, встречаясь с недовольством эксплуатируемых, — продолжает Кодуэлл, — класс эксплуататоров стремится умаслить их, делится с ними духовными благами, ибо последние, в отличие от благ материальных, не становятся меньше числом после дележки... Достижение довольства и счастья, которые в воображении виделись в прошлом, в условиях жизни первобытного племени, в классовом обществе откладываются до лучших времен на том свете, потому что реальное довольство отнюдь не удел большинства»⁸.

Сказка же сулит весьма реальные блага, да к тому же не на том свете, как это приписывал ей ловкий священник, а здесь, на грешной земле. И в этом вся суть.

Известно также: религия требует, чтобы преподносимые ею чудеса принимались за истину, тогда как сказка и не претендует на достоверность. Первая требует слепой веры, вторая — творческого воображения.

Однако монополия на поэтический вымысел сказке не принадлежит; это свойство художественного творчества — вообще, художественной литературы (и не только фантастической), в частности. В чем же в этом ряду принципиальное отличие сказочного вымысла от всякого иного? Прежде чем ответить на этот вопрос, попробуем произвести своеобразную трансплантацию художественного текста: сделаем «пересадку» отрывка из литературного произведения, и притом произведения очень близкого фольклорной традиции, в народную сказку. Вот этот текст:

...Лучше. нет простой, природной
Из колодца, из пруда,
Из трубы водопроводной,

⁸ Кодуэлл Кристофер. Иллюзия и действительность. Об источниках поэзии. М.: «Прогресс», 1969, стр. 69.

Из копытного следа,
Из реки какой угодно,
Из ручья, из-подо льда, —
Лучше нет воды холодной,
Лишь вода была б вода⁹.

Почти все изложенное в этом тексте для сказки вполне приемлемо: не только колодцу, но и, по всей вероятности, водопроводной трубе нашлось бы место у современного сказочника (некоторые сказочники советской поры разрешают ведь своим героям говорить по телефону), — пить можно отовсюду, но только не из копытного следа! Нарушивший этот запрет, по непреложно действующему в сказке закону, немедленно превратится в козленочка. Причины такой «ненормальности» сказку не интересуют. Сказка не только бывает алогична — она ко всему еще удивительно непоследовательна в своей алогичности. В соответствии с темой нашего сообщения, оставив в стороне все другие особенности сказочной фантастики как особого вида художественного вымысла, обратимся к тем следствиям сказочного алогизма, которые фиксируются при наблюдении с иных, внешних по отношению к искусству точек зрения.

И тогда окажется: можно привести немало случаев, когда сказочная фантастика на поверку оказывается вполне разумной и даже прозорливой. Не только возникшее уже в нашем веке наименование вновь изобретенного летательного аппарата — самолет (само—лет), но и, казалось бы, обыденное и очень давнее — само—вар были, по-видимому, каждое в свое время, выражением признательности сказке за ее дальновидность.

Наше время демонстрирует несравненно более поразительные примеры сказочных прозрений.

Известно высказывание великого физика о сообщенной ему новой гипотезе: для того чтобы быть верной, она недостаточно сумасшедшая. Одна из

⁹ Твардовский А. Василий Теркин // Он же. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Т. 2. Поэмы. М.: Гослитиздат, 1954, стр. 91.

наиболее «сумасшедших» теорий нашего времени — это, конечно, теория относительности; и не фольклорист, а представитель точных наук Р.Л. Стивенсон отметил ее переключку со сказкой: «Нормальная, здраво осмысленная реакция, — рассуждает ученый, — заключается в том, что утверждение Эйнштейна принимается за такую же сказку, как и история о монахе, который далеко зашел в лес, услышал захватывающее пение птицы, выслушал, очарованный, одну-две трели, затем вернулся в монастырь, где его никто не узнал: оказывается, он отсутствовал пятьдесят лет и из всех его товарищей в живых остался лишь один, который его и признал»¹⁰.

Новая наука — биология развития — изучает удивительные явления, подчас словно смоделированные в русской волшебной сказке. Об этом не так давно писал академик Б. Астауров: «...Протрите сквозь сито одно из самых примитивных животных — губку, превратив ее в россыпь отдельных клеток. И что же? Клетки сползутся и срастутся, образовав типичную губку, совсем как в старой сказке. Спрыснутые волшебной живой водой куски изрубленного Ивана-царевича»¹¹. Эта статья одного из зачинателей новой отрасли знаний озаглавлена «Чудо без чудес», с оглядкой на волшебную сказку.

Однако сблизать, а тем более отождествлять сказочные чудеса с научным предвидением не следует. Угадывание каких-либо конкретных научных открытий будущего не входит в прямые функции сказки, это результат непредвиденный и произвольный. Значимость сказочного вымысла шире этих удивительных совпадений, чем бы они ни были вызваны. Объективности ради и на этот раз обратимся не к фольклористу и не к литературоведу, а к выдающемуся кибернетику. У.Р. Эшби, объясняя некоторые принципы устройства мироздания, заметил: «...мир вокруг нас оказывается чрезвычайно богат ограничениями разнообразия. Мы настолько знакомы с ними, что принимаем большинство из них как должное. и часто даже не замечаем, что

¹⁰ Цит. по: Уитроу Дж. Естественная философия времени. М.: «Прогресс», 1964, стр. 278 (сноска).

¹¹ Астауров Б., академик. Чудо без чудес // Известия, 30 декабря 1970, № 307 (16617), стр. 4.

они существуют. Чтобы представить себе мир, лишенный своих обычных ограничений разнообразия, нам пришлось бы обратиться к волшебным сказкам или к «сумасшедшему» фильму, а ведь даже в них отсутствует лишь некоторая часть всех ограничений. Мир без ограничений разнообразия был бы полностью хаотическим»¹².

«Немотивированные» правила, действующие в сказке, это, по сути дела, ограничения разнообразия, но ограничения «сумасшедшие» с точки зрения слишком здравого смысла.

Но и современная наука то и дело сталкивается с непривычным, причем количество таких встреч неуклонно растет. Вот что заявляет в этой связи ученый, занимающийся проблемой жизни, в предвидении новых открытий: «Можно ожидать, что один из аспектов тех новых законов, которые при этом должны быть установлены, — будет связан с радикальным изменением представлений о вероятном и невероятном»¹³.

Люди, предметы, события находятся в сказке в необъяснимых, если исходить из привычных представлений о возможном и невозможном, отношениях. Встретившись с необычным, можно среагировать на него на манер чеховского героя, уверявшего, что «этого не бывает, потому что не бывает никогда». Сказка смещает и раздвигает границы возможного, приучает к невероятному. Она делает это шутя, она умеет иронизировать даже над самой собой.

Гилберт Честертон писал в начале века: «Сказочная страна — это место, законов которого мы не знаем. То же самое можно сказать о Вселенной»¹⁴. О Вселенной сегодня этого с такой категоричностью сказать уже нельзя; что же касается законов сказочного мира, то сегодня они так же не подчиняются «здравому смыслу», как и 50, и 100, и 200 лет назад. Ибо поэтическая мечта отличается от научной еще и тем, что и после своего полного или частичного

12 Эшби У. Росс. Введение в кибернетику. М.: «Иностранная литература», 1959, стр. 187.

13 Лифшиц И.М., чл.-корр. АН СССР. «Невозможное» и «и невероятное» // «Творчество и современный научный прогресс», симпозиум. Тезисы и аннотации. Л.: [Б.и.], 1966, стр. 22.

14 Честертон Гилберт. Из эссе «Сказка» // Детская литература, 1968, № 5, стр. 32.

осуществления она по-прежнему продолжает восприниматься как чудесный и волнующий вымысел.

2. Наглядность изображения — закон волшебной сказки

В трудах П.Г. Богатырева, Н.В. Новикова, Л.Г. Барага и других советских исследователей отмечалась большая жанровая устойчивость русской волшебной сказки по сравнению с волшебными сказками ряда других славянских народов. Сошлемся также на высказывания двух немецких фольклористов, разделенных почти столетием, но объединенных общим восхищением самобытностью русской волшебной сказки и, прежде всего, силой и своеобразием поэтического вымысла в ней. Первое высказывание содержится в предисловии Якоба Гримма к изданной в 1831 г. в Лейпциге книге «Русские народные сказки» (фактически это был перевод русских лубочных сказок, на что и указал Гримм не без сожаления)¹⁵ и выражает восхищение размахом вымысла в русской народной сказке, особенно такими моментами, как разговор героя с вращающейся избушкой, проникновение в ухо коня, полеты в поднебесье и т. п.¹⁶; второе принадлежит Августу фон Левису оф Менару, который в работе «Герой в немецкой и в русской сказке» (Иена, 1912) отмечает большую динамичность и фантастичность русской сказки по сравнению с немецкой¹⁷; в немецком фольклоре границы между сказкой волшебной и бытовой далеко не столь определены.

Для решения вопросов, связанных со спецификой фольклорных жанров, русская волшебная сказка представляет чрезвычайно благодарный материал.

Хотя распространенное мнение о том, что волшебная сказка среди других

15 См.: Russische Volksmärchen, Leipzig, 1831. Автор глубоко признателен Т.П. Ден за сообщение ему этого факта.

16 Там же.

17 См.: August von Lövis of Menar. Der Held im deutschen und russischen Märchen. Jena, 1912.

сказочных жанров наиболее фантастична, вполне справедливо, оно далеко еще не выражает специфики необыкновенного в этом жанре: специфика эта требует не столько количественной; сколько качественной характеристики. Обратимся к примерам.

Летающий ковер, очевидно, невероятен не в большей мере, чем летающая жареная куропатка. Однако с первым мы неоднократно встречаемся в волшебной сказке, тогда как вторая уместна только в сказке-небылице. Героиня небылицы может, например, снять с себя голову, чтобы расчесать волосы, а герой — спуститься с неба, держась за дым. Подобные ситуации волшебная сказка допускает только в присказке и концовке (эти элементы сказочной рамки сближает со сказкой-небылицей их пародийный — по отношению к волшебной сказке — характер). Основное повествование для них закрыто. Интересные наблюдения на этот счет находим у румынского фольклориста Николае Рошияну. «Достаточно вспомнить, — пишет он, — коней, на которых сказочники возвращаются со сказочного пира: румынский сказочник «возвращается» верхом на коне с «восковыми ногами», русские, белорусские, украинские сказочники «едут» верхом на ледяных, смоляных конях. Но ни один сказочник не введет такого коня в изложение собственно сказки. Кони, на которых едут верхом герои, — чудесные кони; существование подобных коней неправдоподобно, однако то же самое можно сказать и о ледяных, смоляных или восковых конях. Следовательно, дело не в правдоподобности или неправдоподобности соответствующих элементов, а в различных функциях, выполняемых ими в народной сказке»¹⁸. Единственное, что нас смущает в этом высказывании, — это чрезмерная, на наш взгляд, категоричность: «не..., а...». В русской волшебной сказке конь может быть с серебряной шерстью, с золотым хвостом и гривой, с золотой гривой и серебряным хвостом, со звездами по бокам, даже о двенадцати крыльях. Но если передок коня бежит отдельно, а задок сам по себе и притом все больше отстает, а потом нагоняет, то это сказка-небылица.

18 Рошияну Николае. Традиционные формулы сказки. (На материале румынского и восточнославянского фольклора). Автореф дис. ... канд. филол наук. М., 1967, стр. 23–24.

А.И. Никифоров заметил, что «фантастическая сказка сообщает необычайное, но то, что можно представить себе. Небылица сообщает абсурд, т. е. то, что нельзя себе представить даже как возможное необычайное»¹⁹. Факт отмечен верно, и, надо думать, не случайно волшебная русская сказка нашла таких своих блестящих иллюстраторов, как Васнецов, Врубель, Нестеров, Билибин²⁰, Поленова, Малютин, Рерих; но мы не решаемся назвать ни одной удачной иллюстрации к сказке-небылице. Однако фиксация факта — это еще только полдела, необходимо его объяснить, тем более, что «представить», в конечном счете, можно все, в том числе и «абсурд». (Другое дело — насколько устойчивым окажется такое представление).

Сказка-небылица строится по принципу «перевертыша»: там говорят о том, что деревня едет мимо мужика, прекрасно понимая, что в действительности все происходит наоборот. В сказке волшебной герой едет, как положено, мимо ворот, но и сам герой, и конь его, и царство, где они находятся, и ворота подчиняются особым законам, многозначным и значительно более сложным, чем принцип «перевертыша». Сказка-небылица повествует несуразные вещи о предметах привычных и на необыкновенность не претендующих, неправдоподобие их однозначно и обнаруживается ежесекундно, не требуя переключения в иную систему измерений. За дым не удержишься — не веревка, конь, рассеченный пополам, не бегают — бегают целый, жареная куропатка не летает — летает живая. Волшебная сказка переносит слушателя в мир, в котором происходят вещи необычайные. Жар-птицы нет на земле, как нет Сивки-бурки и Яги. Но если бы иное царство существовало, то в нем обитала бы Жар-птица, и, если уж допустить, что Жар-птица существует, то она существует именно в таком, и ни в каком ином виде.

19 Никифоров А.И. Вступ. ст. // Русские народные сказки. Составила О.И. Капица. М.—Л.: Гослитиздат, 1930, стр. 16.

20 «Пожалуй, ни у кого из художников-иллюстраторов мы не встретим такой особой сказочной убедительности деталей: Художник (И.Я. Билибин — Д. М.) умеет «обыграть» каждый предмет, придать ему одновременно и реальное и фантастическое звучание» (Шанина Н.Ф. Сказка в творчестве русских художников. М.: «Искусство», 1969, стр. 43). Нечто подобное было отмечено и в симфонических миниатюрах-фантазиях Лядова «Кикимора» и «Баба-Яга»: «...все в них гиперболично и наивно-конкретно...» (Житомирский Д. О Лядове (К 100-летию со дня рождения) // «Советская музыка», 1955, № 4).

В волшебной сказке необычайное не выводит за рамки системы — оно эти рамки образует. Обыкновенный ковер не летает — летает волшебный.

В небылице есть «да— нет», но она не знает «если» — того самого «если», которое и делает мир волшебной сказки таким устойчивым, цельным и осязаемым. Создавая его, сказка руководствуется определенными принципами. Остановимся на некоторых из них, наиболее существенных.

А. Принцип дополнительности

Сказочный мир — это мир, где

На неведомых дорожках

Следы невиданных зверей.

И вот, за очень немногими исключениями, оказывается: |чем невиданнее звери, тем явственнее следы, чем невероятнее фантастика, тем явственнее изображение. Проявляется это уже в именах сказочных персонажей. «Обыкновенных» героев имена характеризуют весьма скупо, не сообщая обычно никаких дополнительных деталей: просто отец, мачеха, братья и т. п. Зато «чудесные» персонажи получают такие выразительные прозвища-характеристики, как Сам с ноготок, борода с локоток, а усы семь четвертей; Свинка-золотая щетинка; Баба-Яга, костяная нога, в ступе едет, пестом упирается, помелом след замечает и т. п. О передвижении героя по земле обычным способом сказка сообщит — и только, зато приемы управления ковром-самолетом обрисованы всех деталях: «Поставили скрипку-самогуд на ковер-самолет, стали на него и полетели. «Играй на верхние лады», тогда сказал он. Летели много они высоты; ужасился Иван, сказал дедушке: «Не шире бараньей кожурой мне кажется море» (у него уже свет померк). — «Ну, милый сын, играй теперь на нижние лады!» — Сели они к царскому саду»²¹. По справедливому замечанию К.С. Давлетова, явно фантастический полет Бабы-

21 Зеленин Д.К. Великорусские сказки Пермской губернии. Пг., 1914, № 4.

Яги в сказке также описан «с крайней наглядностью и осязательностью...»²².

Не удивительно, что с особенной наглядностью сказка изображает абстрактные возможности — идет ли речь об угрозе жизни героя («...кругом стояли тычинки, как бы палисадом обнесено, и на всякой тычинке воткнуто по богатырской голове; только одна стояла незанятая»²³), имеется ли в виду предстоящая встреча братьев с героем, о самом существовании которого они и не подозревали («Когда они пришли и схватили все по яблоку и возговорили одиннадцать братьев: «Братья! Есть у нас, должно быть, двенадцатый брат, яблок один остался»²⁴).

Так самые фантастические, самые абстрактные образы обретают в волшебной сказке воистину земную наглядность и материальность. В то же время самые привычные, казалось бы, предметы и явления выглядят здесь неправдоподобно. Вот почему к сказке нельзя подходить с житейскими понятиями о небывалом и обычном, нельзя вылущивать из сказочного мира образы и оценивать их в розницу. Иначе ствол яблони мы вынуждены будем признать обыкновенным, а растущие на нем золотые яблоки — чудесными.

Сколько бы чудесным ни был персонаж, он обладает, как правило, каким-то одним ведущим признаком: Вернигора — силой, Обьедало — аппетитом, Жар-птица — ярким сиянием. Все другие свойства и умения персонажа одновременно и «заряжаются» фантастичностью главного качества, и проявляются как его естественный, «нормальный» результат, т. е. оказываются реальным следствием нереального. Жар-птица горит огнем, и каждое ее перышко распространяет чудесное сияние. Однако это не мешает ей, как и всякой птице, принимать пищу, но питается она крупным и мелким жемчугом, и трудно себе представить что-либо более реальное в этой фантастической

22 Давлетов К.С. Фольклор как вид искусства. М., «Наука», 1966, стр. 139. На это указывали и другие исследователи русской волшебной сказки, например, В.П. Аникин, который в своем труде «Русская народная сказка» (М., 1959, стр. 185), пишет: «Все картины в волшебном повествовании зримы и вещественны».

23 Афанасьев А.Н. Народные русские сказки. М.: Гослитиздат, 1957, № 575. Везде нумерация сказок по этому изданию.

24 Записки Красноярского подотдела Восточносибирского отдела Русского географического общества. По этнографии. Т. II, вып. II, Томск, 1906, № 36, стр. 152.

ситуации. Всякая другая, подобающая птицам пища, во-первых, оказалась бы чересчур обыкновенной для Жар-птицы и, во-вторых, «не смотрелась» бы, просто исчезла бы в сиянии ее горящих, как жар, перьев.

Б. Принцип превращения

До сих пор мы, для удобства, рассматривали сказочные образы в статике, как разрозненные кадры мультфильма. В действительности же сказка — это непрерывное движение, непрестанное изменение, без единого «стоп-кадра». На сюжетном уровне структура сказочных изменений рассмотрена в известных трудах В.Я. Проппа и его продолжателей²⁵. Нас интересуют особенности сказочной образности, которые при этом проявляются.

Остановимся на весьма характерном для русской волшебной сказки эпизоде: в ночь сеют хлеб на болоте, а наутро едят испеченные из него булки (или даже: в одну ночь вырубают лес, вспахивают землю, сеют пшеницу, молотят, пекут пироги). Чтобы процесс стал наглядным, зримым, сказка ускоряет его до такой степени, что на глазах у слушателя из зерна образуются последовательно колос, мука, тесто, булка. Это уже, по сути дела, не тот процесс созревания урожая, обмолота зерна и т. п., который происходит в природе, не трудовые процессы обмолота, помола, выпечки — это уже этапы волшебного превращения зерна в булку. Если новорожденный ребенок растет «не по дням, а по часам» и на глазах у слушателя превращается в юного и прекрасного царевича, то это тоже превращение — нечто напоминающее эффект ускоренной киносъемки (кстати, легко воспроизводимый в мультипликаторе): процессы, продолжающиеся месяцы, а то и годы, на экране промелькнут в течение нескольких секунд.

В. Принцип обращения

²⁵ Пропп В.Я. Морфология сказки. Изд. 2-е. М.: «Наука», 1969. Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.Л. Проблемы структурного описания волшебной сказки // Семиотика. Труды по знаковым системам. IV, Тарту, 1969, стр. 86–135 и др.

Но возможно и другое: в юношу превращается, и притом с гораздо большей стремительностью, не младенец, а баранчик или козленочек. Ирреальны не только скорость процесса, но и сам его характер. В отличие от превращений в дальнейшем такой процесс станем называть обращением.

Сказка не признает сходства — она предпочитает крайности: либо полную противоположность, либо полное тождество — «голос в голос и волос в волос». Вот почему сказка не любит тропов. Ш. Бюлер во всех гриммовских сказках нашла лишь две метафоры и двенадцать сравнений²⁶, а это значит, что подавляющее большинство сказок вообще обходится без них. Рассмотрение русского сказочного эпоса привело к тем же результатам: «Метафоры и сравнения, как приемы развитой поэтики, почти отсутствуют в сказке»²⁷. Метафорический эпитет также не в природе волшебной сказки. Замечено, например, что «атрибутом «золотой», который должен подчеркнуть признак высшей ценности какого-нибудь предмета, наделяются самые различные и не сообразные с золотом вещи: рыбки, птицы, листья, волосы людей, лилии, жеребята и дети»; при этом, однако, особенно важно, что «все они не только прекрасны как золото, но и целиком являются золотыми»²⁸.

Персонаж сказки не знает частичных перемен — он либо остается неизменным, либо становится кем-то (или чем-то) другим; он не может стать неподвижным как камень — он каменеет в полном смысле слова, он не может озвереть — он становится зверем, медведем, например. Способность эта распространяется как на героев, так и на предметы: щетка превращается в чащу, гребенка — в лес, полотенце — в реку, слезы — в жемчуг, а веселый смех — в розовые цветы,

А так как в сказке ничего не происходит в промежуточное время («за сценой»), то изменения приобретают характер мгновенных и полных

26 См.: Charlotte Büler. Das Märchen und die Phantasie des Kindes. Beiheft zur Zeitschrift für angewandte Psychologie, herausg. von William Stern u. Otto Zippman. Verlag von J.A. Barth. Leipzig, 1925. 2. Aufgabe.

27 Плотников И.П. Пушкин и народное творчество. С прил. текста сказок. Воронеж: Ворон. обл. кн-во, 1937, стр. 20.

28 Марголина С. Сказка и фантазия ребенка // Сказка и ребенок. Педологический сборник под ред. Н. Рыбникова. М.–Л.: Госиздат, 1928, стр. 84.

обращений, которые совершаются на глазах у других персонажей (и на глазах у слушателей), согласуясь при этом с принципом дополнительности. Явление совершенно фантастическое — превращение золотого царства в яичко — дается с предельной наглядностью: «золотое царство в яичко скаталось»²⁹, тогда как в превращении, о котором можно было бы сказать просто: «герой похорошел», подчеркнут чудесный элемент — оно наглядно представлено только в своих крайних точках: «низкий» герой либо входит в одно ушко коня и выходит из другого красавцем (именно этот взлет фантастики особенно восхитил Якоба Гримма), либо, с тем же результатом, ныряет в чан с кипяченым молоком (именно молоком, а не водой, которая для этого не годится: она прозрачна). Герой, которому предоставлено право выбора, из трех мешков — один с золотом, другой с серебром, третий с песком — предпочитает последний, либо из трех шкатулок выбирает самую простую и т. п. Именно эти скромные, обыкновенные предметы проявляют впоследствии чудодейственную силу.

Пространство и время в процессе обращения также проявляют свои чудесные свойства. Время в сказке наделяется прежде его качественно-оценочными признаками. (Вероятно, по этой причине в «Сказках Вятской губернии» Д. Зеленина, а возможно, и в ряде других, из всех дней недели называется только один — воскресенье). Именно это свойство времени делает его в сказке обратимым. Действительно, оборотничество многократно: на время царевна может превратиться в лягушку, а затем опять стать царевной. Так же и старуха, снимая на ночь кольцо, всякий раз молодеет. Если, надев кольцо, можно превратиться в коня (см., например, в сборнике Афанасьева № 209), то почему так же не превратиться старухе в молодую? Все это явления одного порядка.

С обратимостью времени связаны также изменения, вызванные молодильными, или «моложавыми» яблоками (в этом случае превращение однократно). Более того, сама смерть подвластна этому процессу (вода живая и

29 Афанасьев, № 140.

мертвая).

Несоответствие объемов и размеров также не может служить помехой для обращения: в сказке свои представления о пространстве. «Лес», «иное царство» и другие подобные обозначения также играют скорее семантическую, нежели пространственную роль. Сказка, однако, идет дальше: ей известен особый сюжетный ход, основанный на нарушении аксиоматического представления о том, что большее пространство (объем) не может быть заключено в меньшем. Обычные на вид вещи оказываются вместилищем предметов, которые неизмеримо превосходят их по размеру. Три молодца могут выйти из кремня, из кольца; хоромы или целые полки солдат — из дудочки; солдаты из бочки, из трости, из вязанки дров; царство — из бутылки или сундучка; двенадцать молодцев — из перстня; а города, поля, леса, моря могут явиться просто на блюдечке. Чтобы такое чудо произошло, достаточно либо произнести слово, либо ударить, либо заиграть на дудочке: один раз заиграл — один полк солдат, второй — другой полк солдат... Сказочное «откуда ни возьмись» в ряде эпизодов может быть охарактеризовано как крайний случай рассматриваемого здесь явления. Люди или вещи появляются не откуда-то извне, но и не изнутри волшебного предмета, а только лишь при его содействии — из ничего, «ниоткуда».

В волшебной сказке время и пространство нуждаются прежде всего в семантической характеристике, и они ее получают. Какими признаками ни наделялись бы они в каждой конкретной ситуации, они чудесны. При этом нередко временные величины, как более абстрактные по своей природе, в сказке находят овеществленное воплощение (например, героиня обрекается на поиски милого, пока не сносит ботинки на железной подошве).

В богатой тонкими наблюдениями и интересными обобщениями работе Е.Н. Елеонской «Некоторые замечания по поводу сложения сказок. Заговорная формула в сказке» автор отмечает, что в сказке «обычные законы природы нарушаются, изменяется логический ход событий, а время и пространство

теряют значение»³⁰. Здесь, пожалуй, недостает одного слова: время и пространство — теряют привычное значение³¹.

Генетически сказочные метаморфозы восходят, как известно, к мифу, хотя отдельные, конкретные обращения могут оказаться и более позднего происхождения. С другой стороны, вовсе не обязательно, чтобы все мифические превращения прижились в сказке. Здесь действуют свои жанровые законы, и сказочной природе соответствует далеко не любое преобразование. В различных сказках из сборника Афанасьева герой обращается в муравья, мошку, комара, муху, соловья, сокола, орла, голубя, ястреба, воробья, лебедя, селезня, ерша, карася, барана, козленочка, кота, собаку, жеребца, медведя, оленя, зайца — одним словом, герой принимает облик самых обыкновенных животных, и лишь в одном случае (№ 276) — облик существа необычного, трехглавого змея. Героиня-царевна также может быть превращена не в любое существо, а обычно в птицу — гусыню, лебедя, утицу, голубку, в рыбу — щуку, плотичку, иногда в овечку или в медведицу. И, пожалуй, чаще всего — в лягушку. Более того, в славянском фольклоре известен сюжет, когда она лягушкой рождается³².

Разумеется, каждая национальная традиция отличается своим, ей одной присущим кругом обращений. Но, судя по всему, в классической волшебной сказке все эти метаморфозы верны одному, общему для жанра в целом закону. Так, в немецкой версии сказки о жадной старухе действует камбала — это заколдованный принц. Французский переводчик заменяет камбалу просто «большой рыбой» (*grand poisson*). У Пушкина — золотая рыбка, но она сама по

30 Елеонская Е.Н. Некоторые замечания по поводу сложения сказок: Заговорная формула в сказке // Этнографическое обозрение, 1912, № 1–2, стр. 189.

31 Проблема художественного времени рассматривается нами в другой работе, часть ее опубликована. См.: Медриш Д.Н. Структура художественного времени // Некоторые вопросы русской и зарубежной литературы. (Уч. зап. Волгоградского пединститута. Вып. 21). Волгоград, 1967, стр. 80–114.

32 «Жили-были. на свете муж с женой. Подошла старость, а детей у них все нет да нет. И муж и жена день и ночь молили Бога послать им ребенка — пусть хоть крошечного лягушонка! И что ж! Бог смилостивился над ними — через девять месяцев родила женщина, но кого бы вы думали? Лягушку!» // Сказки народов Югославии. Перев. с сербохорватского, словенского и македонского. М.: Гослитиздат, 1962, стр. 131–132.

себе, это никакой не принц. Можно только предполагать, чем руководствовался при этом поэт, знакомый с французским переводом гриммовского сборника; но стоило ему назвать волшебного дарителя золотой рыбкой, и ни о каком превращении в царевича не может быть и речи. Герой способен превратиться в обыкновенную рыбу (например, в камбалу у немцев или в ерша в русской сказке) — тогда возможно и обратное превращение. Но ему не дано перевоплотиться в фантастическое существо, а следовательно, и золотая рыбка не может превратиться в царевича. Пушкину это было известно.

Еще пример из Пушкина. Завистники, чтобы погубить царицу и наследника, родившегося в отсутствие отца, шлют царю донесение:

Родила царица в ночь
Не то сына, не то дочь;
Не мышонка, не лягушку,
А неведому зверюшку³³.

Лягушка может обернуться человеком, а вот неведомая зверюшка — никогда. Клеветники знают, что делают.

Обращение в сказке можно уподобить ожившей, реализованной метафоре. Между этими двумя категориями (образ или действие) нет строгой границы, и, например, вопрос о том, как понимать обороты типа «полетел соколом» в тексте «Слово о полку Игореве» — как сравнение или как перевоплощение — все еще остается дискуссионным³⁴. В сказке это вопрос бесспорный, сказочное обращение — одно из проявлений присущего этому жанру динамизма. Сказочный образ динамичен настолько, что он мгновенно преодолевает расстояние, разделяющее сопоставляемые

33 Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М.: ГИХЛ, 1949, стр. 197.

34 Не так давно специально этому вопросу Е. Накамура посвятил исследование «Сравнение или превращение? Заметки об одном риторическом обороте в древнерусском эпосе «Слово о полку Игореве» // «Суравугаку ронсю», № 2, Токио, 1968, стр. 40–50. Русский текст статьи нам неизвестен, о содержании ее судим по изложению Ю.К. Бегунова. См.: От «Слова о полку Игореве» до «Тихого Дона». Сб. ст. к 90-летию Н.К. Пиксанова. Л.: «Наука», 1969, стр. 249.

предметы; метафора «реализуется». Энергия притяжения здесь столь велика, а стремление к действию столь всеобъемлюще, что подчас даже совсем, казалось бы, застывшие постоянные эпитеты не в силах ему противостоять. И вот уже эпитет отсечен глаголом от определяемого слова, и тогда вместо привычного «крутой берег» читаем: «Берег был крутой». Это не обмолвка — далее следует такое описание пьющих из реки лошадей: «Двухлетки не могут достать воды, на коленки встают, а однолетки так достают (а пьют все)»³⁵. Крутизна берега изображается и преодолевается через действие. Или в другом тексте: «В ту ж минуту в чистом поле стол явился, на столе всяких кушаньев; вин и медов — сколько душе угодно»³⁶. Поле на глазах у слушателя наполняется чудесными предметами, оно перестает быть чистым.

Итак, наличие превращений и обращений — специфический признак волшебной сказки³⁷. Они чрезвычайно разнообразны, но их разнообразие не хаотично: сказка налагает на него свои ограничения,

Г. Принцип избыточности («лишние» элементы)

Превращения и обращения сводятся к тому, что персонаж теряет одно свойство (или целый ряд свойств) и взамен его приобретает другое (или другие). Но бывает и иначе: новые признаки появляются, а прежние не исчезают — образуются «лишние» элементы. Определение «лишние» употреблено здесь условно: лишними элементы, о которых пойдет здесь речь, могут показаться с точки зрения повседневного опыта, в сказке же они необходимы, и в самой их необходимости специфика жанра.

35 Зеленин Д.К. Великорусские сказки Вятской губернии. Пг., 1915, № 4.

36 Афанасьев, №. 215.

37 В других жанрах сказки, в отличие от волшебной, превращения либо оказываются мнимыми, либо иным путем пародируются. На их неорганичность в бытине указывает В. Еремина в работе «Об основных этапах развития метафоры в народной лирике» (Русская литература, 1967, № 1, стр. 66). А.М. Астахова, рассматривая записанный П.Н. Рыбниковым текст «Юнка Степанович» как пример перехода былинного богатыря в сказку, отмечает эпизод, в котором богатырь прекрасное платье скрывает под другим, похуже, чтобы в финале неожиданно предстать во всей красоте и сиянии. Сказывается влияние былинной поэтики, предпочитающей переодевание — сказочному превращению. См.: Астахова А.М. Народные сказки о богатырях русского эпоса. М.– Л.: Изд-во АН СССР, 1962, стр. 36.

По своей функции избыточность близка к обращению. При этом мы имеем в виду не ту «избыточность», которая обнаруживается в процессе сюжетного развития, если ограничиться рамками одного текста (например, при имени героини Русая Руса, тридцати братьев сестра, в дальнейших событиях братья никакого участия не принимают, и, следовательно, определенный признак в характеристике героини оказывается в данном тексте лишним). Речь идет о другого рода «избыточных» признаках, а именно тех, которые, во-первых, обнаруживаются и вне сюжета, в статике, и, во-вторых, проявляются в сюжете не изолированно, каждый в отдельности, а лишь в совокупности, которая возникает именно в результате этой «избыточности».

Рассмотрим наиболее характерные случаи.

1. К а ч е с т в е н н ы е к а т е г о р и и. С о в м е щ е н и е
н е с о в м е с т и м о г о.

В ряде случаев признаки разных видов приписываются одной особи, причем все компоненты составного образа равноправны, так что художественное восприятие не решается пожертвовать ни одним из них. Обычная лошадь может быть либо сивой, либо бурой, либо каурой и т. д. Такой она вошла и в пословицу: «Порешили (уходили, укачали) бурку крутые горки». Каждая масть в отдельности весьма сложная комбинация цветов. Каурую масть, например, Даль определяет так: «Стан рыжеватый, светлобуроватый, впрожелт, хвост и грива такие же или светлее, а ремень потемнее, но не черный». Впрочем, и этого описания оказывается недостаточно — Даль дополняет его перечислением отличий каурой масти от саврасой, соловой и буланой. В сказке же действует небывалый Сивка-бурка вещей каурка; по определению того же Даля, «в сказках, конь и сивый, и бурый, и каурый». Также и в алтайских сказках о боге Кутае³⁸ говорится, что конь у него сине-серый, т. е., если следовать Далю, и синий, и серый. Впрочем, сквозь эти «и» всегда просвечивает «ни»: «ни сивый, ни бурый, ни каурый», «ни синий, ни серый», а

38 См.: Алтын-Мизе // Никифоров Н.Я. (сост.). Аносский сборник: Собр. сказок алтайцев / С примеч. Г.Н. Потанина. Омск: тип. штаба Ом. в. окр., 1915. (Записки Западно-Сибирского отделения Императорского Русского географического общества; Т. 37).

чудесный.

В сказочном образе вообще по-своему проявляются отношения «возможно — невозможно», «совместимо — несовместимо», и союзы «и—и», «ни—ни», «либо—либо» здесь подчас вступают между собой в такие взаимоотношения, какие невозможны ни в одном другом жанре. В самом деле, если действие происходит «в тридевятином царстве, в тридесятом государстве», то это значит, видимо: царство-государство и тридевятое, и тридесятое. Между тем тридесятое — значит тридцатое, а тридевятое — двадцать седьмое (архаичный счет девятками). Но одно и то же государство не может быть и тридцатым, и двадцать седьмым одновременно. Тут уж, если рассуждать логически, либо двадцать седьмое, либо тридцатое. (редкий вариант: «Я еду за девять девяти, в десятое царство»³⁹ — наивная попытка, в угоду логике, устранить противоречие: за девять — в десятое). Но в том-то и дело, что сказка заставляет отбросить житейскую логику, здесь конь и (ни) сивый, и (ни) бурый, и (ни) каурый⁴⁰; здесь и (ни) тридевятое, и (ни) тридесятое царство. Несовместимое совместимо.

2. Количественные категории. Корректируемая гипербола.

Змей может быть наделен чудесным свойством: на месте срубленной головы у него тотчас появится другая, причем обычно это повторяется трижды. Бывает, однако, и по-другому: змей становится обладателем трех, а то и более голов одновременно. Такая количественная гипербола⁴¹, построенная путем «умножения», встречается и в сказке, и в былине: у змея три головы, затем — шесть (3х2), девять (3х3), а то и двенадцать (3х4) голов. Но вот, например, количество молодцев в былине и в сказке совпадает не всегда. Наиболее распространенное число дружинников в былине — тридцать, «тридцать

39 Афанасьев, № 171.

40 Любопытно, что в миниатюре палешанина А. Куркина «Сивка-Бурка» — конь какой-то необычайной масти, впрочем, вобравшей в себя и эти оттенки.

41 Это — позднее явление, так как «категория определенного множества есть вообще поздняя категория» (Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. Л.: Изд. ЛГУ, 1946, стр. 228).

молодцев без единова» насчитывает дружина, и сам герой оказывается тридцатым. Р.С. Липец объясняет такое количество воинов вполне реальным фактом — десятичной системой разделения войска⁴². Сказка обычно предпочитает иное число — тридцать три. Вот запись сказочного сюжета, сделанная рукою Пушкина: «Старшая хвалилась, что государство одним зерном накормит, вторая, что одним куском сукна оденет, третья, что с первого года родит 33 сына»⁴³. И в собственной пушкинской сказке богатырей тоже тридцать три:

И очутятся на бреге,
В чешуе, как жар, горя
Тридцать три богатыря⁴⁴.

Отчего же не тридцать, как в былинне? К чему это «лишнее» число три? Тридцать три — это не три, не тридцать и не просто их сумма — тридцать и три. Здесь подразумевается отрицание: не три, не тридцать, а очень много. Три — это само по себе вполне реально, в сказке больше трех. И хотя тридцать — это, по былинному даже счету, уже много, в сказке — больше тридцати. Более того, «три» подчеркивает, как это много — тридцать, указывая в то же время, что здесь — еще больше. В сказке много настолько, что ни одно «обычное» число (даже былинное!) само по себе выразить этого не может. Это — невероятно, небывало много.

Девушек тоже бывает либо тридцать три, либо семьдесят семь. «Только вечереть стало — приходят туда тридцать три девицы, родные сестрицы, все в один рост, все в одинаковых платьях и все равно хороши»⁴⁵. Семьдесят семь дочерей у Чуда-юда, они живут по одну сторону моря синего, а по другую его сторону плавают семьдесят семь уток. В поле семьдесят семь злых жеребцов. Опять-таки, как бы для того, чтобы представить, как это много — семьдесят,

42 См. Липец Р.С. Эпос и древняя Русь. М.: «Наука», 1969, стр. 87–88.

43 Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 6 т. Т. 3, стр. 248.

44 Там же, стр. 208.

45 Афанасьев, № 295.

рядом, словно для сравнения, — семь. В то же время: семьдесят — много, а здесь и того больше — семьдесят семь. Вероятно, по той же причине в арабских сказках ночей не тысяча, а тысяча и одна.

История одного из кавказских языков словно позаботилась о том, чтобы наглядно проиллюстрировать отмеченную закономерность. Случилось так, что в осетинском языке было забыто числительное 1000 (aerzae), а когда оно вновь понадобилось, привлекли заимствованное min (тысяча). Aerzae, вскоре вновь появившееся в языке, стало обозначать не просто «тысяча», а «несметное множество». И вот в сказании: «Войска Ахсартакаевы состоятиз aerzae и aerzae тысяч и сверх того — сто»⁴⁶. «Сверх того сто» рядом с aerzae и aerzae тысяч воинов — то же, что семь сестер рядом с семьюдесятью, три молодца рядом с тридцатью, одна ночь рядом с тысячею ночей — образ наглядный, фантастический и нерасчленимый.

Здесь требуются пояснения. Для передачи представления о несметном множестве сказка все же пользуется не каким-то цельным, пусть и огромным числом, как то 1 000 000 или 100 000 000, а именно составными числами. (Возникновение подобных числовых сочетаний можно объяснить и генетически. Сакраментальным числом — тройке, семерке, тысяче противопоставлялись числа большие, но составленные из тех же сакраментальных элементов. Заметим, кстати, что число 1001 кратно 77). Воспринимается, однако, целостный образ.

Акт полного совмещения двух числовых представлений (из которых одно очень велико, а другое максимально наглядно) представляется завершить слушателю, активность которого при восприятии сказки вообще чрезвычайно велика.

Д. Принцип «недостаточности»

Выше рассматривались случаи, когда предмет наделялся «чрезмерным»

46 Фрейман А.А. Забытые осетинские числительные // Сергею Федоровичу Ольденбургу. К. 50-летию научно-общественной деятельности. Сб. ст. Л.: Изд-во АН СССР, 1934, стр. 562–564.

количеством признаков. Указанный прием может быть как бы вывернут наизнанку: признаков может оказаться «чересчур» мало и — как крайний, а потому особенно характерный для сказки случай — сказка демонстративно прибегает к полному отказу от характеристики. На первый взгляд может показаться, что волшебная сказка нередко отказывается от наглядности изображения. Начать хотя бы с того, что она зачастую предпочитает общие, родовые признаки видовым, конкретным: лес — дремучий (порода дерева не указана), платье — цветное⁴⁷ (конкретные цвета не названы).

Другой случай «недостаточности» информации находится на полпути к полному отказу от характеристики и может быть обозначен как о т к а з з а в у а л и р о в а н н ы й. При этом необычный предмет характеризуется через впечатление, производимое им. Впечатление от чудесного может быть либо необычным, либо заведомо ложным в своей обычности. Приведем примеры того, как изображается облик главных персонажей. О красоте героини: «Красивая сделалась: зрел бы, глядел и с очей не спушшал»⁴⁸. О внешности героя не говорится вовсе, но сообщается, что он получал у царя жалование «за красоту»⁴⁹.

Ложные впечатления обычно связаны с братьями — соперниками главного героя: чудесное не укладывается в представлении отрицательных персонажей. Когда Иван-царевич ночью на печи разглядывает перо Жарптицы, или сияющий перстень, или золотое яйцо волшебной утки, братья не велят ему играть со спичками, чтобы ненароком не пожечь избу. Как в первом случае (необычное впечатление), так и во втором (ложное впечатление) чудесный персонаж или волшебный предмет непосредственно не изображаются.

3. П о л н ы й о т к а з о т х а р а к т е р и с т и к и.

Для полного отказа от всякой характеристики, в том числе и от косвенной,

47 Записки Красноярского подотдела... Т. 1, вып. 1. Красноярск, 1902, № 10 и 13; Там же в № 85 — «самоцветное».

48 Зеленин Д.К. Великорусские сказки Пермской губернии. Пг., 1914, № 3, стр. 9.

49 Там же, стр. 199.

сказка выработала целый ряд формул: «ни в сказке сказать, ни пером описать», «видом не видано, слухом не слыхано», «высоко-далеко — неведомо куда» и т. п. С точки зрения иной структуры — это отсутствие информации, с точки зрения структуры фольклорной — это особый, сугубо сказочный способ изображения.

Собственно, даже в этом крайнем случае нет противоречия с принципом наглядности, ибо и на этот раз сказка целиком полагается на фантазию слушателя, на смелость воображения, не воздвигая на его пути никаких преград и условий, кроме одного: не считаться с обычными условиями. Во всяком случае, ни Васнецов, ни Рерих, ни Врубель, ни Билибин, ни Малютин не отказывались от изображения сказочной героини, хотя формула «ни в сказке сказать, ни пером описать» относится именно к ней.

Все сказочные чудеса подчинены главной метаморфозе — превращению героя сказки из низкого и униженного в высокого и торжествующего. Это последнее, итоговое превращение «есть своеобразный способ через счастливую индивидуальную судьбу героя, которому все сопереживают, уйти от мучительных противоречий, вытекающих из социальных различий и общественного неравенства»⁵⁰. Герой доказывает возможность преодоления отрицательного начала «не за счет его уничтожения, а за счет либо его трансформации в положительное, либо за счет собственного перехода в область положительного»⁵¹. Такова земная основа чудес, совершающихся в тридевятом царстве, в тридесятом государстве.

Жизненное и утопическое, реальное и фантастическое не являются какими-то внешними атрибутами сказочной образности. Это воплощение содержательной сущности волшебной сказки.

Волшебная сказка намечает утопические пути овладения реальными ценностями. Образы мифологические и «реалистические» по происхождению здесь равноправны и в равной мере естественны. Известно, что структура

50 Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.Л. Указ. соч., стр. 107.

51 Там же, стр. 106.

мифологического образа сложилась на основе веры в его абсолютную реальность. Не удивительно поэтому, что сказка с равной свободой пользуется как тем материалом, который достался ей в наследство от мифологии, так и бытовыми житейскими подробностями: и в том, и в другом случае используется материал, который при иных обстоятельствах (особых для каждого из этих двух источников) воспринимался бы как достоверный⁵².

Отделить в сказочном образе реальное от фантастического, разумеется, можно с точки зрения происхождения его элементов, т. е. в плане генетическом. Но усилия отделить реальное от фантастического в плане эстетическом, функциональном, структурном столь же перспективны, как и попытки разделить полюсы магнита, разрубив его пополам.

⁵² Наличие в волшебной сказке и фантастического, и реального — общепризнано. Однако вряд ли можно считать успешной попытку вычленивать каждый из этих элементов, содержащуюся в уже упомянутой монографии К.С. Давлетова: «Как видим, подлинную историческую физиономию волшебной сказке должны были придавать ее завязки и участвующие в ней реальные человеческие типы. Однако... осмысление сказок, по сути дела, сводилось к систематизации их по сюжетам, которая опиралась не на реальную (содержательную), а на фантастическую (формальную) сторону сказок» (стр. 144). Сомнение вызывает как выделение одной части сказки (завязки) в качестве элемента «подлинно исторического» в противовес другим частям сказки, так и отождествление «реальной» стороны сказок с содержательной, а фантастической — с формальной.