

Мир волшебной сказки и современный сказочник

Творческие принципы изображения сказочного мира современным рассказчиком своими корнями уходят в специфику многовековой сказительской культуры. Поэтому сосредоточиваясь на особенностях сегодняшней жизни волшебной сказки, необходимо иметь в виду и её эстетические истоки, и последующую художественно-историческую судьбу.

Как показывают исследования, волшебную сказку, правда совсем не в таком виде, в каком слышит её наш современник, знает уже доклассовое общество – эпоха развитого родового строя. Рождённая архаическими представлениями древних людей, волшебная сказка того периода почти целиком восходит к мифологическому мышлению и повествует о борьбе героя с разного типа фантастическими существами, в которых воплощаются стихии. Мифологические образы и анимистические верования древности вместе с культом тотемного животного отражают реальные производственные отношения и социальный уклад прошлого.

Обособление и формирование жанра волшебной сказки в основном, по-видимому, совпадает с разложением родового общества. Тогда в дополнение к древним мотивам и образам в ней постепенно зарождаются и утверждаются социально-бытовые. И среди них – мотивы «бедного сиротки», «младшего сына», «падчерицы», замарашки», героя, умышленно выступающего в «низком состоянии». Все они – своеобразные отражения народной оценки антагонизма развивающихся классов!¹

Во все эпохи сказка постоянно реагирует на то новое, что появляется в предмете её искусства – жизни. Приметы феодальной, капиталистической эпох в их опосредованно чудесном проявлении прочно входят в волшебную-фантастический сказочный мир, расширяя круг его героев и мотивов.

Вместе с тем сказка не теряет и все предыдущие общественно-эстетические «слои», начиная с мифологического, мотивы и образы которых единым многовековым потоком входят в её сегодняшнее бытие.

При этом следует заметить, что реакция волшебной сказки на общественную практику людей всегда была сложной и опосредованной, связываясь, прежде всего, с нравственно-этической оценкой происходящего. В своё время В. Я. Пропп предостерегал от позиции «чистого эмпиризма», опасности рассматривать сказку как «некую хронику». Нельзя, писал учёный, искать в доисторической действительности крылатых змеев и доказывать, что сказка сохранила о них воспоминание. «Ни крылатых змеев, ни избушек на курьих ножках никогда не было. И тем не менее они историчны не сами по себе, а исторично их возникновение...»² Современные волшебные сказки, несмотря на все разнообразие их индивидуально-образного выражения, имеют одну общую черту. Это общее заключается в том, что, казалось бы, вопреки безусловной для волшебного повествования фантастике чудесного, во всех них ключом бьёт современная реальная жизнь. Повседневные вопросы деревенского семейного и общественного быта, взаимоотношения поколений, тревога о детях, материнская самоотверженность; хозяйские заботы; радости и горе любви; гуманное отношение к человеку; психология завистников и тунеядцев; трудолюбие «удачного работника»; душевная скардность и благородная патриотическая отвага – всё становится предметом сказочного повествования и органично сочетается с древними мифическими образами-представлениями и ранними социально-бытовыми мотивами в одной повествовательной системе.

Такая многогранность сказочного повествования – эстетическая закономерность жанра, сложившаяся в процессе его многовековой истории и во многом определяющая особенности его современного художественного бытия.

Современный сказочник, пытаясь творчески осмыслить этот колоссальный разновековой материал, невольно проецирует его на хорошо известную ему жизнь родственного социального коллектива, что значительно меняет классическую форму его подачи и

проявляется по-разному: в формах непосредственных – путём отдельных реплик, разъяснительных моментов, комментирования по ходу и в формах опосредованных, более углублённых и сложных – введением новых мотивов и даже образов, своеобразным наполнением традиционных, путём сложных подчас контактов с жанрами сказочной прозы и т. п.

К подобным проявлениям и их закономерностям мы ещё вернёмся. Сейчас же необходимо подчеркнуть эту новую форму подачи как важный признак современной художественной жизни волшебной сказки.

На первый взгляд может показаться, что все сказочные новации, поскольку они есть акт личного творчества, ведут к постепенному переходу коллективного творчества в индивидуальное. Однако известная нам индивидуализация этической оценки не производит существенных изменений в традиционной сказочной системе, а стало быть, не нарушает коллективности как диалектического единства личного и массового. Все сказочные новации связаны с новым творческим подходом сказочника к традиционным сюжетам и образам, закрепляющимся постепенно как эстетический творческий принцип.

Так возникает новая традиция, которая заключается не только в наследовании устоявшихся сюжетов, мотивов и образов, но и в закреплении качественно нового подхода к ним. При этом передаются не конкретные оценочные характеристики, психологические или бытовые моменты. В каждом новом варианте они будут, как правило, новые, во многом идущие от социальной психологии и личности сказителя. Закрепляется и становится традицией новый творческий подход к старым мотивам, героям, сюжетам.

Таким образом, коллективность как эстетическая категория усложняется, ибо массой подхватываются не только бытующие в течение веков сюжеты, мотивы, герои, а новый принцип их подачи, который в каждом конкретном случае, оставаясь индивидуальным по содержанию, становится традиционным по характеру подхода к изображаемому. Этот новый подход не только не разрушает каноническую сказочную систему, но, как станет ясно из дальнейшего, во многом является важнейшей основой её современного творческого бытования.

Обратимся с этой точки зрения к сказочным текстам.

Вероятно, первое, что замечаешь, вслушиваясь в современную волшебную сказку, – это реалистичная³ опосредованность чудесного повествования, отсутствие той самой рефлексивности изложения, в нарушении которой М. К. Азадовский видел одну из характерных особенностей сказок Н. О. Винокуровой. Противопоставляя винокуровский вариант сказки «Колдун и его ученик» диалогичному из Вятского сборника, учёный писал: причина и следствие (в Вятском сб. – Е. III.) даны в виде как бы простого рефлекса. Это – обычная манера сказочного повествования. Определённое действие и немедленное реагирование на него; всякие промежуточные моменты, оттенки действия отсутствуют. Не то у Винокуровой. Она вводит в рассказ целый ряд промежуточных, последовательных моментов, одни из них только намечает, другие развивает подробно – и в результате на их сплетении строит и развивает свой рассказ»⁴.

Такую особенность сказа, подмеченную М. К. Азадовским у Винокуровой ещё в 1915 г., теперь, мы думаем, нельзя считать преимуществом верхнененской сказочницы. Во всяком случае, многочисленные записи и публикации нашего столетия говорят о том, что сказка теряет рефлексивный характер изложения, который был, по-видимому, ей присущ в период её расцвета⁵.

Действительно, отсутствие непосредственных переходов, обилие «промежуточных моментов», добавим: в области повседневной реальности, – пожалуй, одно из наиболее общих и значительных направлений современного сказительства. Хотя корни его уходят ещё в середину прошлого столетия⁶.

Такое направление, по-видимому, вообще характерно для эволюции эпических фольклорных жанров наши дни.

Об аналогичных изменениях в классической художественной системе, например, эпоса, о нарушении е эпической условности пишет Б. Н. Путилов: «Эпическая эстетика основывается на том, что все трудности реального порядка, существующие в действительности и определяющие во многом дела и поступки обыкновенного человека, все «мелочи», весь «эмпиризм» обыденности – всё это оказывается снятым на пути эпического героя; освобождённый от забот о них, он предстаёт перед нами в единственном и главном своём деле». Различные нарушения условности указывают на то, что в этой системе начинаются сдвиги»⁷.

При определённой общности фольклорного процесса в целом, изменения сказочной условности имеют свои отличительные особенности и подчиняются иным, хотя в чём-то и сходным с эпосом закономерностям.

Обратимся к фрагменту из сказки Н. О. Винокуровой «Колдун и его ученик», на который ссылается М. К. Азадовский, обосновывая особую манеру повествования сказочницы. Напомним основные выводы учёного.

М. К. Азадовский подробно анализирует эпизод дороги Митьки со стариком-отцом, обиженным предсказанием птиц, что сын будет ноги мыть, а отец эту воду пить. По дороге в город с Митькой (уже обернувшимся конём для продажи) отец видит – стоит «кабачок раствореный». «А что я, мало-мало копейку имею. Зайду, выпью шкалик». Привязывает коня Митьку и заходит: «Ну-ка, целовальник, налей шкалик». Подал целовальник, он выпил. Как ему поглянулось: «Наливай и второй». В голове уже дурность заходила от этих шкаликов. Долгое время пробыл он в этом кабаку. У пьяного много разговоров наберётся. Жеребец начинает уж там сердиться, л а п о й б ь ё т⁸ около кабаку етого – а он ишо выпил, и сделался пьян старик. Приходит из кабаку, отвязывает коня, хлещет, дёргат поводом. «Я тебя захочу, так с уздой сёдня продам, а то, что ты запачивал, что будешь ноги мыть, а я воду пить». – Ну, что же, пьян так пьян ц есь». Приходит на базар, запрашивает «триста рублей без узды». Покупатель начинает просить: «Ну, нельзя ли, дедушка, с уздой». – «А бери, пользуйся». Ну, чо же, и продал, пьяный, с уздой».

Исследователь обращает внимание на то, как «случайное упоминание» об опьянении отца, которое обычно имеет место в других сборниках (в вариантах Зеленина или Садовникова, например), развёртывается Винокуровой «не так прямолинейно и непосредственно». В её передаче «углубилась и осложнилась мотивировка»⁹. «Притворное равнодушие отца к услышанному предсказанию, – пишет далее учёный, – постепенное опьянение, раздражение при виде недовольства сына, ломание и издевательство пьяного над сыном, пьяная похвальба и угроза и, наконец, громкое обнаружение обиды, завершающейся сознательной уступкой уздечки. Вот тот последовательный ряд ступеней, по которым ведёт своё изложение сказительница»¹⁰.

Любопытно, что подобную же психологическую мотивировку находим и в аналогичном варианте Р. Е. Шеметовой – дочери верхнеленской сказочницы, записанном спустя более чем столетия (сказка Винокуровой записывалась М. К. Азадовским в 1915 г., вариант Шеметовой «Митя» – мной в 1967 г.).

Р. Е. Шеметова ведёт своё повествование по тем же «последовательным ступеням»: «Ниоткуль взялся кабачок на пустоплесье. И кум на крыльце...

– Ты откуль, кум, взялся?

– А ты заходи.

Оставил он коня (Митьку-то), а сам зашёл. Подносит ему кум винца. Выпил он. Потом ещё, ещё. А конь-то уж л а п о й в о к н о б ь ё т. Отец ничо не понимает, стоит качается. Пьяный-препьяный.

– Ах ты, такой-сякой, сегодня я продам с уздой тебя! – так он опьянел донельзя. Вышел из кабачка, повёл Митьку на базар. Стал там в ряд, стоит качается пьяным-препьяным...

Продал старик Митьку с уздой. Продал да и отрезвился сразу»¹¹.

Такое совпадение творческих манер Н. О. Винокуровой и Р. Е. Шеметовой нельзя объяснить случайностью. Вряд ли их близость можно истолковать и только лишь родственными

связями (хотя преемственность традиции под определённым углом зрения, несомненно, имеет место, и к этому мы ещё вернёмся). Дело в том, что творчество И. О. Винокуровой, как и её дочери, выражает новый подход к изображаемому, проявляющийся не только в бытовом переосмыслении фольклорного образа в целом, но и в стремлении истолковать житейски, объяснить и мотивировать каждую деталь сказочного повествования.

Приведённый выше эпизод дороги выбран нами неслучайно. Путь героя – основной стержень сказки, как бы нанизывающий на себя все её события. «Структура сказки требует, – писал В. Я. Пропп, – чтобы герой во чтобы то ни стало отправился из дому»¹². Его дорога, как правило, – цепь разных встреч и приключений – подвигов, которые составляют сюжетную канву волшебной сказки. Поэтому «методика» изображения дороги, на наш взгляд, может быть наиболее показательной для тех изменений, которые намечались в её художественной структуре.

В классическом повествовании путь героя как бы лишён естественных препятствий. «Герои передвигаются с необыкновенной скоростью, и путь их не труден и не лёгок: «едет он дорогою, едет широкою и наехал на золотое перо жар-птицы...». Физическая среда сказки сама по себе как бы не знает сопротивления. Поэтому так часты в сказке формулы вроде «сказано-сделано». Не имеет сказка и психологической инерции. Герой не знает колебаний: решил и сделал, подумал и пошёл. Герой отправляется в путь и достигает цели, как бы не встречая сопротивления: без усталости, дорожных неудобств, болезни, случайных, не обусловленных сюжетом попутных встреч и т. д.»¹³

Такую сказочную инерцию в перемещении героя Д. С. Лихачёв связывает с традиционной условностью сказочного времени. «Время сказки также не соотносится с реальным временем. Неизвестно, давно или недавно происходили события сказки... Событие может совершаться тридцать лет и три года, но может совершиться и в один день. Особой разницы нет. Герои не скучают, не стареют, не болеют. Реальное время над ними не властно».

Всё это безусловно, справедливо по отношению к классическому волшебному повествованию. Однако в устах современных рассказчиков характер передвижения героя значительно меняется. Собственно, как и прежде, его план строго предусмотрен традицией, но подвиги и встречи героя теперь подготавливаются исподволь, осложняются разного рода мотивировками и, прежде всего, трудным путём, который связан также и с нарушением категории сказочного времени. Традиционное «долго ли, коротко» обычно по-прежнему произносится, но и сказочником, и слушателями воспринимается скорее как дань традиции как своеобразная метафора, которая часто тут же берётся под сомнение или противопоставляется времени реальному: «Не коротко, это, конечно было, а долго» (Р. Е. Шеметова, «Ковёр-самолёт»¹⁴); «...долго, конечно, раньше плавали, всяки корабли были – ветром дули» (З. Е. Пермякова, «Аленький цветочек»¹⁵); «...это только говорится так, а дело-то годами было» (Д. А. Конашов, «Боба-королевич»¹⁶); «Сказки, говорят, скоро сказываются, а время медленно идёт», – вторит ему С. Т. Чекашин

«Ванюша – золотые кудряцы»); «Это говорится близко, а знаешь, надо проехать горы да доли, отыскать это озеро, но, конечно, на его коне ничего это не значило... Ну, ехали долго ли мало, как говорят. Это в сказке, конечно, скоро говорится, а делом это прошло, может, не один год»¹⁷; «Долго ли, коротко ли, низко ли, высоко ли идёт Иван-царевич», – говорит Т. П. Дулова и последующим развитием темы дороги как бы снимает только что произнесённую формулу: «Идёт, идёт... упорствует... дни и ночи, не спавши, да и не евши, и не пивши... Похудел, оброс...» (Царевна-лягушка)¹⁸.

Или: «Иван прожил три года, да старик проходил три. Вот тебе считайте...» (С. В. Высоких, «Про жизнь Ивана [Алексеевича]»¹⁹).

Или: «Подсчитал, когда на этом ковре-самолёте должен быть у отца» (З. Е. Пермякова, «Иван-царевич»)²⁰.

Или: «Тут им хватило пестоваться на полмесяца» (Ф. Е. Томшин, «Про трёх сестёр»)²¹.

В связи с нарушением сказочного времени усложняется и дорога героя. Его путь, как и всякая дальняя дорога реального человека, как правило, полон теперь неожиданных и трудных препятствий и утомителен физически.

Собственно, мотив дальней трудной дороги отчасти уже прозвучал в приведённых выше примерах. Присутствует он и во всех почти современных творческих вариантах:

Возвращается солдат со службы; «идёт пыльный, грязный, с котомкой... шагает себе потихоньку» (С. Т. Чекашин, «Ванюша – золотые кудрецы»).

Ожидающую ребёнка королеву король «за грех» выгоняет из дома. Дал ей «волчий билет»: «чтоб не было следу твоего. Ну куда ей? Ну, деньжонки, правда, были, по нуждалась... А идти надо пешком, а тем более последнее время тяжело, в летнее время жара...».

Добывание молодильных яблок в одноимённой сказке Ф. Е. Томшина сопровождается настойчиво повторяющимися раздумьями отца-царя, сумеют ли найти их его сыновья, заверениями сыновей «не заблудимся – спрашивать будем», подробным описанием долгого пути младшего сына и многократными обращениями его к прохожим: «...и день, и два, и три, и м е с я ц идёт, и д в а, и больше. Иногда спросит прохожего:

– Вы не знаете, где там есть молодильны яблоки да жива вода?

– У! Это – далеко! По дороге прямо так пойдёшь, а там высокая ограда будет – огромна-высока!.. Тут и яблоки, тут и жива вода будет в колодце. Понял?

– А вы чем там з н а е т е?

– А там одне воры были, потом р а с с к а з ы в а л и. И вот мы говорим...

Едет дальше. Ещё одного прохожего встречает... Тут ещё подсказал кто-то...»²²

В сказке Ф. Е. Томшина «Сабля-невидимка» богатырь учит Ивана, как расправиться ему с врагом. Свои наставления он прерывает неожиданным вопросом: «А ты знаешь, где король-то живёт?» и «растолковывает ему ладом», как найти дорогу к королю.

«Вот уже и поля начались, луга... где-то должен посёлок здесь быть, озеро виднеется, будочка... А где-то далё-е-ко в стороне стоит городок...» – так начинает тот же рассказчик описание дорожных приключений своего героя Александра²³.

Встречи и происшествия, случающиеся с героями во время их нелёгких странствий, почти во всех современных вариантах тщательно мотивируются. Довольно реалистично воспроизводится дорога отца с сыном С. В. Высоких, который последующую их встречу с колдуном подготавливает, так сказать, объективной причиной – заставшим их в пути ненастьем: «пудерга поднялась», и отец с сыном «запутались в степи». Заприметили в стороне от дороги «огромнейший дом». Подъезжают к нему, но зайти не решаются. Услышав их голоса, хозяин дома (колдун) выходит и приглашает их зайти. Так происходит встреча. Притом о причине её – «пудерге» – сказочник не забывает: «старикашка уезжает», «когда дорожка выпуталась»²⁴.

В сказке «Иван-Горошина» сказочник также подчёркивает трудность и дальность пути своего героя. Весь эпизод дороги и последующей встречи с двумя дерущимися из-за чудесных предметов людьми – яркая реалистичная картина переживаний человека, застигнутого неведомыми опасностями в пустынном и незнакомом месте: «...а дорога тянется, тянется, без конца тянется. Потом к морю дорога выходит и идёт возле моря. На море тоже никого не видать: никто не плывёт, не проплывает... Теперь слышит крик – такой страшонный! И слышит – шлепотня такая: ни конь и ни зверь никакой – ничо понять не может. И хто с кем дерётся – непонятно: то ли птицы, то ли звери, то ли хто ли? Дак на крик-то людей даже не похоже. Идёт он и опасается. У него ишь обороны-то нет никакой... Он поспешил скорее, а оборону-то не придумал, какую сделать. Ну, всё-таки идёт, думает: если чо, так схватить какую корячину или камень... Идёт с опаской: подойдёт – станет, подойдёт – станет. Ведь углядеть вначале надо, хто там такой? И тут в промежуток леса видит: хто-то тискатся в общем. Пригляделся – вроде как похожи на людей – два человека. Подходит поближе, ещё поближе. А, думат, будь что будет – подойду!»²⁵

Великолепные разработки дорожных мотивов и связанных с ними обоснований событий находим в интерпретациях Н. О. Винокуровой, Р. Е. Шеметовой, Е. Пермяковой, Е. И. Сороковикова-Магая на известную сюжетную тему «Поход за исчезнувшей принцессой»²⁶. Все эти дорожные сцены-картины, выписанные психологично и зримо, значительно отличаются от аналогичных эпизодов в классическом повествовании, где обычно содержится лишь лаконичная констатация факта той или иной встречи: «Шёл, шёл и зашёл в дремучий лес; смотрит – три человека дерутся...»²⁷

Или: «Вот едут они путём-дорогою; близко ли, далеко ль, скоро ли, коротко ль, приезжают на большой зелёный луг. На том лугу стоят два великана, друг дружку кулаками потчуют...»²⁸

Или: «Ехали день, и два, и три; на четвёртый подъезжают к дремучему лесу, и послышался им страшный крик»²⁹.

Или: «Шли они несколько времени. Стоят три братца делят шапку-невидимку»³⁰.

Таким образом, во всех этих случаях полностью выдерживается та «динамическая лёгкость»³¹ изложения (шёл – смотрит; приезжают – стоят; подъезжают – послышался; шли – стоят и т. и.), которая характерна для классического повествования. Притом сразу же заметим, что приведённые нами отрывки, как и неприведённые, но отмеченные в подстрочном примечании, взяты из сказок также творческих сказочников прошлого. Тем самым сравнение ведётся «на равных» и возможность случайностей почти исключается.

Так же подробно мотивируются в современном чудесном повествовании и другие сказочные ситуации.

Остановимся на таком характерном для волшебной сказки эпизоде, как выбор невесты. Вот как звучал он, например, в тексте известного сказочника XIX в. А. В. Чупрова, сказки которого можно отнести к классическим. Они почти не отягощены бытовыми моментами.

«...Надел на себя царь цветно платье и пошёл себе богосужону невесту выбирать. Прошёл по городу, вошёл в чистое поле, стоит в чистом поле дом; приходит к этому дому, заходит, сидят в доме три девичи. Богу помолился и поздоровался: «Здравствуйте, красные девичи». – «Здравствуешь царь, вольной человек». Подходит к одной девиче. «Девича, ты што умешь работать?» – «А я умею шолком шить». – Другой девиче подошел: «Што ты умешь работать?» – «Я умею состряпать, испекчи и сварить». – К третьей подошел, спросил: «Што ты умешь работать?» – «А я ничего не умею работать, только знаю, хто меня возьмёт замуж, перво брюхо рожу – двух сынов, один сын будет по локот руки в золоте, по колен ноги в серебри, в тыли месеч, по косичам часты звезды, во лбу сонче». Говорит царь, вольной человек: «Девича, желашь-ле за меня взамуж вытти?»³²

Весь эпизод сватовства, как видим, воспроизведён сказочником довольно схематично. Но это схематизм – лишь с нашей, современной точки зрения. На самом же деле это такое же повествование, как и в приведённых мною классических образцах, с обилием глагольных форм, обозначающих действие (надел, пошёл, прошёл, приходит, заходит, помолился, поздоровался и т. п.) Оно выражает традиционную манеру волшебного повествования прошлого, когда сказочные ситуации и поступки героев констатируются, но не делаются предметом обсуждения.

Так же лаконично, без каких-либо мотивировок, выглядят аналогичные моменты повествования в пяти вариантах у А. Н. Афанасьева³³, в сборнике которого мы находим, по словам М. К. Азадовского, образцы классического типа сказок «в его чистом виде»³⁴.

Не то у Винокуровой. Вся сцена сватовства «выписана» сказочницей в интересующем нас плане настолько любопытно, что мы приводим её почти полностью: «Старша сестра: «Што бы мне за Митрия Николаевича взамуж вытти!» – «А што бы ты, чем бы ты ево заинтересовала?» – «А вот тем бы я ево заинтересовала, што принесла бы ему три сына, трёх богатырей...» А средняя дочь говарит: «А мне бы за Николая Николаича вытти!» – Ане апеть обратно спрашивают: «А ты бы чем Николая Николаича заинтересовала?» – «А я бы одним зёрнышком все ево войско прокармила». И младшая: «Я бы адной ниткой все войска сво обула». Выслушал обещания сестёр старший брат и рассказал двум младшим. И те

рассудили: «Так ты, братец, вазьми старшую сестру, а у нас и без ихой нитки вайска адепутца, и без ихого зёрнышка пропитаютца. Мы папаше его ничо ишс не будем объяснять. Наши года моладыя»³⁵.

Однако царь-отец пытается отговорить Митю от женитьбы на неровне: «над нам куры смеятца будут, у полесовщика дочь будим брать... неужели никово не можете взять из чинов разных?»³⁶

Ещё определённое обоснование причины выбора младшей сестры звучит у детей Н. О. Винокуровой. Так, в односюжетной сказке её дочери Р. Е. Шеметовой Митя решает жениться на младшей, думая: «У нас у папаша без нитки войско одето, без зёрнышка войско сыто, а вот трёх богатырей надо. Это – большое дело»³⁷.

Тот же мотив подхватывается и старшей дочерью верхнеленской сказочницы – З. Е. Пермяковой. Её Иван-царевич, слушая под окном полесовщика обещания трёх сестёр, размышляет: «Это – хорошо, и это – хорошо, но самое последнее – лучше. У меня у батюшка и без ниточки одета вся армия, и без зёрнышка прокормлена, а богатыри нам нужны». И царь-отец одобряет разумность решения сына: «Это и наше счастье: малу возьмёшь – она богатырей родит. А те тоже наши будут – родня ведь. И одевать, и кормить станут, – отец рассудил»³⁸.

Таким образом, мотивировки, житейские обоснования сказочного действия, непосредственно вклинивающиеся в повествование, – вот то, что значительно колеблет устоявшуюся структуру классической волшебной сказки.

Немаловажную роль в таком нарушении сказочной повествовательной системы играют известные изменения в художественном народном мышлении, обусловившие иной, отличный от предыдущих эпох, угол восприятия чудесной событийности и образности.

В самом деле, если исходить из той известной истины, что всякое искусство по-своему познаёт и объясняет окружающий мир, то, стало быть, художественная структура любого жанра, кроме всего прочего, есть совокупность способов художественного познания. Эстетическая структура волшебной сказки, как форма познания, тесно связана со сказочным художественным сознанием. Конечно, сказочное художественное сознание, как и, например, «специфическое эпическое», нельзя «возводить... прямо к реальному, к мировоззрению той среды, которая творила эпос, и – тем более – той, которая его хранила и развивала на протяжении веков»³⁹.

Однако сказочное художественное сознание, несмотря на известную инертность художественного народного мышления вообще, – категория исторически подвижная. В период становления сказочного жанра оно было ближе к реальному, ибо во многом соответствовало первобытным формам человеческого мышления⁴⁰.

С мифологическими представлениями об одухотворённости всего сущего, о тотемном звере, о возможности само собой разумеющихся чудесных превращений согласовывались, вероятно, и волшебные сказочные ситуации, и рефлкторность архаической манеры повествования, которая в позднейшем своём воплощении могла вылиться в классическую сказочную манеру изложения: «Махнула рукавом – сделалось озеро»; «Ударился об пол – сделался ясным соколом»; «Бросила гребешок – вырос непроходимый лес» и т. п.

В процессе исторического бытовая волшебной сказки в связи с изменением типа художественного народного мышления и также сказочного художественного сознания изменилось восприятие волшебной событийности сказочником и его слушателями. У современного слушателя каноническая фантастика волшебной сказки в «чистом» виде, без моментов так называемого осовременивания вызывает весьма слабые ассоциации с миром действительным.

Не потому ли современная сказка полна вопросительных конфигураций, форм удивления необычному, волшебному:

«Из камышей выскакивает лягушка и заговорила человеческим голосом... Он глазёнки-то в выпучил, стоит – что такое? Теперь вдруг не оказалось этой лягушки, а в камышах стоит красавица. Он ужаснулся...» (С. В. Высоких, «Солдат – Негр Несчастный»)⁴¹

Или:

«Теперь раз сказал человеческим голосом этот орёл... Как же так? Птица и заговорила?! Почему заговорила птица? Иван этот трёкнул ся: что так ое? Орёл и говорит по-человечьи!.. Главно – птица заговорила!» (П. А. Болдаков, «О бедном охотнике»⁴². Схоже реагирует на аналогичную сказочную ситуацию и герой сказочника из Хакасии В. Н. Сметкина «Как это так могло быть? Несколько лет я охотничая, но такого чуда ещё не встречал, чтобы птица и вдруг заговорила человеческим голосом. Да...» А когда в доме охотника птица превращается в девушку, сказочник констатирует: «Ну, тут, конечно, чудо». И не удерживается по этому поводу от оценочной реплики: «...явление довольно-таки странное»⁴³.

«Как, понимаешь, могло быть, что за одну ночь появился такой ковёр?» – продолжает в таком же духе рассуждать по ходу дальнейшего чудесного повествования всё тот же герой-стрелец. «Стал сомневаться: «Что это за жена, понимаешь, у меня?»

«Что за фигура така я?» – думает в сказке А. Н. Кошкарлова «Марья-царевна» мужик о внезапно появившемся колдуне-водяном⁴⁴.

Или:

«Вот тебе на: чевряка из полена выколола?!» (М. М. Болдакова)⁴⁵.

Или:

«Как она правой-то рученькой махнула – дак сразу море сделалось, а левой-то махнула – утки поплыли – вот тебе! Ой, сколько же дивушки тут было! Сколько же тут было любопытства!» (Т. П. Дулова, «Царевна-лягушка»)⁴⁶.

Или:

«Что так ое? Город был и не стало», – думает Иван по поводу чудесного исчезновения города, появляющегося из волшебной шкатулки (П. А. Болдаков, «О бедном охотнике»)⁴⁷.

Иногда отношение к чуду выражается особой реакцией на него кого-либо из сказочных персонажей или приобретает характер художественно-реалистичного изображения, хотя во всех случаях сама волшебная ситуация строго сохраняется.

Например, вся сказка нерчинского сказочника С. Т. Чекашина, разрабатывающая известную сюжетную тему «Царевны-лягушки», строится как бы «на стыке» обязательного соблюдения традиции и характера восприятия современным человеком чудесного. Притом всё это «выписывается» сказочником через замечательные жанровые деревенские сценки.

Вот одна из них.

Старшие невестки посылают прислугу посмотреть, как младшая, лягушка, будет стряпать хлеб. «Ну, эта живо взвилась, прибегает туда. Пришла. Ну, входи, мол...

Села.

Эта бабушка берёт квашню, высыпала муки, налила воды, побурдучила-побурдучила, открыла окошко, берёт квашенку ету, за окошко: «Ветры шумны-буйны, состряпайте хлеб пышный, рыхлый и вкусный для дорогого батюшки». Вывалила.

Эта сразу соскочила: ха-ха-ха, ха-ха-ха, – закатываются, бежит».

В сказке илимского сказочника М. А. Оглоблин, «Два брата»⁴⁸ один из двух братьев говорит царю: «Я раскрою это волшебство, и его у нас не будет в нашем государстве». И в конце повествования рассказчик сообщает: «Король был обрадованный тем, что оне (братья. – Е. Ш.) раскрыли волшебный бор и уничтожили его»⁴⁹.

Замечательный тункинский сказочник Д. С. Асламов чудесную езду на волшебных конях передаёт через реалистично-эмоциональное психологическое состояние персонажа: «Выходит восударь, садится в экипаж, только видел восударь в глазах, что большая, сильная ветер-погода, в ушах зашумело. Как понесли они» («Орёл помощник»)⁵⁰.

Даже тогда, когда непосредственно в тексте подобных вопросов, чувства удивления или какой-либо иной непосредственной реакции на чудесное не содержится, они ощущаются потенциально, как бы предусматриваются всей организацией повествования, его общей разъяснительной направленностью. Создаётся впечатление, что ко всем сказочным ситуациям и по ступкам героев как бы задаются вопросы: почему? зачем? для чего?

Притом современный сказочник стремится не просто объяснить фантастические моменты, но мотивировать их логически. Однако эта установка на логичность сказочного повествования не предполагает непрременной достоверности всех его деталей, а, стало быть, и не снимает общей установки на вымысел, хотя все чаще требует его логического обоснования.

Конечно, нельзя сказать, что обращение к логике – явление в сказительстве новое. Художественная логика, характерная для специфичности того или иного искусства, по-видимому, всегда появляется вместе с ним. Даже миф, этот, хотя и качественно иной, но всё-таки прапредок волшебной сказки, есть, по словам Г. В. Плеханова, «первое выражение сознания человеком причинной связи между явлениями»⁵¹. Естественно, что, с нашей точки зрения, это, – может быть, непосредственная или «наивная» логика, где причина и следствие следуют друг за другом сразу, без какого-либо мотивационного интервала.

В процессе исторического развития человеческого общества, «когда наступило освобождение вымысла от мифологии, сказка дала волю воображению и сместила многие прежние формы вымысла, по-новому их соединила, преобразовала их и привела в иную систему...»⁵² И вся последующая жизнь волшебной сказки – непрерывный процесс смещений на традиционной сказочной основе.

В связи с эволюцией народного художественного мышления к «причинно-следственному»⁵³ изменяется и сказочная художественная логика. Её следствие теперь тщательно подготавливается причиной, т. е. художественная логика современной сказки приобретает новое качество, которое также можно назвать причинно-следственным.

Психологическую подоплёку потребности в логической мотивации сказочной событийности современным рассказчиком, пожалуй, можно обосновать недоверием, возникающим как отражение в сказке изменений в народном сознании. Момент недоверия становится осязаемым при соприкосновении сказочника с архаическими образами и мотивами, которые образуют некий диссонанс с его сегодняшним восприятием мира. Устраняя дисгармонию на уровне современного типа народного мышления, «причинно-следственного», сказочник идёт по линии выявления причинных связей волшебного повествования и обосновывает фантастическое реальным⁵⁴.

Так герои сказки А. А. Дерягина «Про Ваню», отправляясь на поиски жар-птицы, берут с собой «медикаменты – может получиться како-нибудь кровотечение». И когда Иван-царевич отказывается продать им за деньги чудо-перо, объясняя: «П о с к о л ь к у я являюсь государев зять, не нуждаюсь деньгам!» – они спокойно отдают ему по пальцу от руки и от ноги, рассудительно думая при этом: «Ничуть мы не пострадам, медикаменты с собой – кровотечения не допустим»⁵⁵.

Сообщая о трёх традиционных сказочных шариках («куда покатится – туда и ты иди»), которые поочерёдно дают Ивану-царевичу грамотный старец и принцессы, рассказчик обосновывает необходимость их сменяемости: «Шарик-то, он на дистанцию идёт, а там другой нужен». К рассказу о «золотых черевичках с разным набором», что делают чудесные помощники из волшебной дудки, Дерягин прибавляет: «Такие черевички только колдовством и можно сделать. Раньше ведь много колдунов было. Они и сейчас есть, только советской власти боятся». А говоря о впечатлении, произведённом на героев сказки построенным за одну ночь мостом «через море в семь вёрст», по краям которого и «деревья рассажены, и разны птицы поют», сказочник замечает: «Это волшебство, по-чичасному гипноз. Дело известное, только названия другая»⁵⁶.

В сказке «Ванюша – золотые кудрецы» «волшебница» весьма реалистично предсказывает солдату возможность от него чудесного рождения: «У тебя, ты двенадцать лет пробыл, скопилась такая плоть, что кто с тобой дело поимеет, родится такой богатырь, но непобедимый».

Или:

«Ну, раз бессмертный (речь идёт о Кашее. – Е. Ш.), что ж, ему не страшно».

Так же «понятно» объясняет ленский сказочник причину «урочья» царевны Горошины в сказке «Царь Горох»: «...а такой она стала по причине: когда она родилась... неуклюжей, калекой, мать с момента её прокляла: «А, будь ты проклята!» – сказала.

Она – раз! В горошину, и всё... вот как повлияло на неё проклятье. С проклятья она такая стала»⁵⁷.

Подобной «доказательности» поведения требуют сказочники и от своих героев: вырвал Иван – Медвежье Ухо у Змея языки и не выбросил, не сжёг, а «сложил их на плетняк для всякого случая: где, может, придётся и доказать: вот факт налицо вам – столько-то столько-то было».

Также «на факте» просит показать Андрей-стрелок действие чудесных предметов (дубинки-самобоя, топора-самосека, волшебной дудки), прежде чем обменять их на свата Наума.

Соглашаясь идти на тот свет, герой просит у царя «своего человека», «чтоб доверенность была».

Когда же сказочник почему-либо не находит аргументации, он, как правило, вслух заявляет об этом: «А тот чародей – тоже змей же, видать, какой-то заклятой. Какой он – чёрт его знат!» (Пермякова). «Шла ли она, летела ли – никто её путь не видал» (Т. П. Дулова)⁵⁸; «Какую он (змей. – Е. Ш.) работу работает, где уж чо делает – это неизвестно нам»; «Какими уж он (Иван-царевич. – Е. Ш.) путям достал этот лук – это нам неизвестно»⁵⁹. «Вот она вышла на крыльцо, кольцо с руки на руку перебросила – раз! И у отца очутилась. Как уж её там перебросило – не знаю: без меня дело было» (З. Е. Пермякова). «Ну, и чо – улетел. Куда? Кто его знат...» (Е. С. Тетерина) и т. п.

Эта причинно-следственная тенденция в современном сказительстве особенно хорошо просматривается живом творческом процессе сказывания – восприятия.

Наблюдая в течение ряда лет чрезвычайно интересный и сложный процесс сказывания – восприятия, не раз приходилось отмечать стремление аудитории добраться до причин, казалось бы, непостижимо фантастически явлений мира волшебной сказки.

Так, отвечая на вопрос о том, отчего баба-Яга такая уродливая, головский сказочник С. В. Высоких говорит: «Сказка без украшения быть не может; поэтому и нога жилиста, костяна или деревянна. Народ-то раньше больной был, врачей не было, да и работы у баб хватало. Вот много разных было. У кого нога поломана, кого на печи захлесли. Раньше зимой дети всегда на печи сидели, а дрова принесут в избу, да и тоже на печь».

– А почему красавица старухой стала, когда Иван-царевич её шкурку сожог? – спрашивает один из слушателей киренскую сказочницу Е. С. Тетерину, рассказывающую сказку о царевне-лягушке.

– Дак шкурка-то – это же красота её, – так своеобразно, вместе с тем и обыденно, истолковывает сказочница традиционный художественный образ и поясняет: – Девки-то раньше красоты носили. А как замуж шли, с их снимали. Вышла замуж – потом ей уж чо? Стареть остаётся. Второй раз девкой не будет».

У хорошего сказочника слушатели – не только слушатели, но непосредственные участники происходящих и сказке событий.

Чрезвычайно любопытна в этом смысле аудитория верхнеленской рассказчицы Р. Е. Шеметовой. Слушать её сказки соседи приходят почти каждый день, чаще вечерами с какой-нибудь работой: выделывают беличьи шкурки, шьют шапки, сучат постегонки, ткут. Именами синих слушателей называет Р. Е. Шеметова сказочных героев, постоянно обращается к ним по ходу повествования, исподволь и незаметно включая присутствующих и сложный процесс сотворчества:

– Маши, Дуня, рукавом – у тебя широкий, – внезапно прерывая сказку о царевне-лягушке, говорит она сидящей на лавке соседке, – может, и у тебя лебеди поплывут.

– Да я уже четвёртый год машу, ничего не получается, – весело подхватывает Дуня.

– И не получится, – Раиса Егоровна снова переводит повествование в прежний серьёзный план. – У неё-то, у Квакушки, шире был, да и махала-то она по-особому.

Шеметова подробно рассказывает о белом и пышном хлебе, о красивой и ладной рубашке, появившихся не по волшебству, а благодаря труду и умению Квакушки, невестки которой делают всё некрасиво и плохо. И, быть может, опять они напоминают сказочнице некоторых её знакомых. Недаром, сообщая о модных журналах да поваренной книге, к которым напрасно прибегают в своём неумении жены старших братьев, Раиса Егоровна косит на Авдотью хитрый глаз. И та понимает иронию сказочницы:

– Это ведь она, девка, нас подкусывает, – шепчет Дуня сидящей с ней рядом тётке Мане.

Но Раиса Егоровна слышит. И теперь уже и впрямь делает их персонажами сказки.

– Вот они, – показывает она другим слушателям, это снохи Дуня и Маня сидят и шопчутся: чо, мол, эта Квакушка делать будет, то и мы будем. Стали закусывать. А Квакушка, чо не доест, то за рукав, чо не до пьёт – за рукав. А снохи так же хотят. Да у них плохо получается: вишь платья-то у их по моде – узки. И рукава – узки.

Дуня и Маня оглядывают себя, смеются.

Слушатели Раисы Егоровны внимательно следят каждым поворотом сюжета, одно принимая, отвергая другое, что-то пытаюсь дополнить или прокомментировать.

– Конь-то уж лапой бьёт в окно, – возмущается Шеметова пьянством отца, забывшем о наставлениях своего сына Митьки, превращённого в коня.

– А он бы взял да снова Митькой сделался, – резонно замечает десятилетний слушатель, превосходно улавливающий причинно-следственную подоплёку со временного сказа.

«Построила Машенька от дворца и до саду стерлиновый мост...» – рассказывает Раиса Егоровна другую волшебную сказку.

«А белая рыба под ним ходит?» – не дают умереть художественной детали внимательные слушатели, не раз слышавшие эту историю.

«Есть и белая рыба, а как же? – спохватывается сказочница. – Мазута-то в реке не было».

Следует заметить при этом, что слушатели очень внимательно следят за такими пояснениями. И когда они их в чём-либо не устраивают, по-своему реагируют.

«Не бойся ничего, – шепчет через решётку тюрьмы Машенька своему хвастливому мужу-царю, приговорённому к смертной казни. – Ты к висельнице завтра, как к куме на именины сходишь».

– А чем она знат? – раздаётся вопрос одного из слушателей.

– А она уже все обхлопотала, – ни на минутку не замешкавшись, отвечает сказительница, – документы все оформила и форменную расписку взяла.

– Правда же говорят: сказка – дура: царя и на висельницу! – раздаётся скептическая реплика⁶⁰.

Приведённые фрагменты – своеобразное окно в творческую лабораторию современного сказочника, позволяющее взглянуть на истоки основного направления его работы с традиционным текстом. Поскольку произведения фольклора бытуют в устной интерпретации, именно в ней прежде всего должны отражаться творческая индивидуальность сказочника и любые изменения в сказке как фольклорном жанре.

С процессом исполнительского творчества совпадаем и процесс его восприятия коллективом, который, в свою очередь, направляет импровизацию сказочника. Эта импровизация под совершенно определённым углом зрения, заданным ей характером восприятия, перерабатывает традицию. Поэтому рассмотренное выше переосмысление сказочной образности и событийности нельзя объяснить случайностью или одной лишь волей исполнителя. Любая модификация традиционного образа, как и жанра в целом, результат определённого способа художественного освоения действительности рассказчиком, а также умонастроения группы слушателей, незримо ведущих весь сложный процесс сказывания – восприятия.

Таким образом, опосредованность волшебного повествования рождается из недоверия к его традиционным ситуативно-образным моделям, что отражает изменения в художественном народном мышлении. Опосредованность выражается через реалистично-логическую мотивацию сказочных персонажей и их действий.

Всё это идёт в русле всего поступательного движения человеческой психики и мышления: первоначальные образы, представления, значения все более усложняются – подвергаются сомнению, исправляются, корректируются, отстаиваются.

Конечно, отождествлять психику и соответствующее ей понятийное мышление с художественным народным мышлением и тем более сказочным сознанием не следует. Однако в широком смысле можно говорить о точках соприкосновения и общих тенденциях в их развитии.

Как считают психологи, первоначальной функцией человеческой речи⁶¹ – этой второй сигнальной системы – является внушение или, как его теперь называют учёные, суггестия⁶². Психологической основой суггестии служит полная, априорная, вера в информационное значение слова. Правда, «в чистом виде» суггестия существовала лишь в отдалённые времена верхнего палеолита⁶³ и служила основой для формирования у наших далеких предков второй сигнальной системы, которая в свою очередь не замедлила с выработкой самозащиты – контрсуггестии.

Психологическую сущность контрсуггестии Б. Ф. Поршнев сформулировал как «отказанную суггестию», состоящую «в развитии все более совершенных средств и п о н и м а н и я (здесь и дальше разрядка моя. – Е. Ш.), неприятия речевых побуждений в развитии ума»⁶⁴.

Контрсуггестия не уничтожала суггестию, а лишь жёстко ограничивала поле её деятельности. Люди всё более и более сознательно относились к речевой информации, восприятие её и соответствующая реакция становились опосредованнее. «С ходом истории... человеку недостаточно и различать, чьему слову безоговорочно повиноваться, а чьему нет. Он хочет, чтоб слова ему были понятны не только в своей внушающей что-либо части, но и в мотивационной, т. е. он спрашивает, почему и зачем, и только при выполнении этого условия включает обратно отключённый на время рубильник суггестии. Он проверяет логичность внушаемого ему представления, мнения, действия, в том числе по закону достаточного основания, и, только не сумев найти нарушения правил, включает этот рубильник»⁶⁵. Возвращённое после «проверки» доверие уничтожает все сомнения, и суггестия вновь обретает благоприятную почву.

Таким образом, контрсуггестия становится своего рода «психологическим механизмом»⁶⁶ в историческом движении общества.

Таким же художественно-психологическим механизмом в истории сказительства представляется то недоверие, которое возникает у современного сказочника и слушателя к волшебной сказке в связи с изменением сказочного художественного сознания и появлением логики причинно-следственного мышления. Поэтому мы не можем согласиться с В. Я. Проппом, считающим последнее причиной только её жанрового разложения⁶⁷. Конечно, именно она, эта логика причинно-следственного мышления, в конце концов, по-видимому, приведёт волшебную сказку к гибели. Такие симптомы имеются и теперь. Но в устах творческих сказочников на данном историческом этапе её бытования логика причинно-следственного мышления, рождающая недоверие, является основным стимулом творческой жизни жанра. Сошлюсь вслед за Б. Ф. Поршневым на любопытнейший в общепсихологическом смысле афоризм Оскара Уайльда: «Непокорность, с точки зрения всякого, кто знает историю, есть основная добродетель человека. Благодаря непокорности стал возможен прогресс...». Благодаря недоверию к традиции стало возможным развитие сказки, можем сказать мы, исходя из диалектического закона отрицания отрицания.

В самом деле. Если взглянуть на происходящие в волшебной сказке процессы – мотивации, разъяснения, рассуждения, логизирования и т. д. – с точки зрения их функциональных служб, которые объективно несут они в системе сказочного повествования, то становится ясно: реальное не только служит фантастическому и обуславливает его, но, оправдывая, отстаивает традицию и сообщает ей новую жизненную энергию. В этом легко убедиться, восстановив с такой позиции в памяти хотя бы некоторые из приведённых примеров: канон требует, чтобы в эпизоде приобретения жар-птицы старшие братья были

скомпрометированы. Момент компрометации очень важен. Он выявляет героическую роль положительного персонажа, высвечивая тем самым идейно-этическое кредо сказки. Именно поэтому братья приобретают жар-птицу, обычно ценой унижительного и болезненного физического увечья (отрезают пальцы, дают вырезать из кожи своей спины ремни и т. п.). Сохранение этого традиционного поворота в нашем примере подкрепляется современным сказочником вполне реальной и логической мотивировкой, вложенной в уста героя: «Поскольку я являюсь государев зять, не нуждаюсь деньгами». Именно поэтому герой предлагает братьям отрезать по пальцу от руки и ноги. Вместе с тем и братья заранее и предусмотрительно подготовлены сказочником к подобной ситуации. Недаром перед выездом из дома рассказчик заставил их взять с собой «медикаменты – может получится како-нибудь кровотечение» (!). И теперь они вполне логично рассуждают: «медикаменты с собой – кровотечения не допустим».

Доводами вполне реальными обеспечивается «право на жизнь» и волшебного моста «через море в семь перст» – «гипноз» (!), «дело известное», и существование под таким мостом чудесной рыбы – «мазута в реке не было»; и традиционная возможность гибели героя от волшебной утки – «взорвалась» (!); и фантастическое уродство бабы-Яги – обыкновенным увечьем; и троекратная сменяемость волшебных шариков – «на дистанцию идут»; и своеобразное переосмысление лягушечьей шкурки в красоту, – как символ красоты и девичества, и т. д. и т. п.

Уже из этих примеров, внутренне противоречивых, видно, что реальный мир, посредством которого сказочник отстаивает, оправдывает традицию, входит в волшебную сказку без борьбы. Столкновение этих двух начал вызывает ощущение мгновенного их конфликта, разрешающегося всё-таки победой традиции. Если попытаться проанализировать логику художественного мышления современного сказочника, то можно уловить следующие моменты: традиционный образ – выражение недоверия к нему (явного или потенциального) – рассуждение сказочника, подтверждающее это недоверие – обоснование фантастического реальным, создающее иллюзию достоверности – победа традиции. Таким образом, сказительская импровизация, осуществляемая в плане «реальных» обоснований, конечно, изменяет стилевую художественную структуру волшебной сказки, нарушая её так называемый сказочный склад. Но эти изменения не снимают общей фантастической направленности повествования.

Интересный взгляд в связи с этим высказывается Л. Рерихом, к которому кстати присоединяется и М. Люти: «Действительный реальный мир, – пишет Люти, – используется не только для создания большей правдоподобности, зачастую он должен наоборот подчеркнуть нереальность».

В самом деле. Всё дело в том, что эти так называемые реалии быта, попав в волшебную сказку, ведут себя весьма определённо: либо, действительно, разрушают её жанровую природу⁶⁸, либо, подчиняясь эстетическим законам чудесного повествования, не только «подчёркивают», но порой и усиливают его фантастичность.

Здесь мы сталкиваемся с одним из любопытнейших качеств сказочной системы – своеобразием сочетания в ней фантастического и реального, образующих диалектическое единство, в котором каждая из сторон обуславливается и даёт жизнь другой.

Так в архаический период сказки или «досказки»⁶⁹ во многом соответствовали мифологическому мышлению первобытного человека и рассказывали о действительных, с точки зрения и «сказочника» и его слушателей, событиях. И та, и другая сторона верила в подлинность того, о чём говорилось в сказке.

Позднее реальное, с точки зрения мифологического мышления, становится фантастическим для человека, познающего свою силу в борьбе с природой. Тогда фантастика, теряя мифологическую основу, вырастает в поэтический вымысел.

Однако всякая сущность познаётся в сравнении. Поэтому и возникающие из реального, но теперь фантастические образы не могут существовать изолированно, сами по себе, вне

связи с действительной жизнью творящего их человека, который для утверждения своего же поэтического вымысла вновь и вновь обращается к реальному.

Получается круговорот: возникнув из реального, фантастическое для утверждения своей сущности требует реального обоснования, а реальное, попав в систему волшебного повествования, как правило, проявляясь чудесно.

Взять хотя бы современную лексику, которая потоком врывается сегодня в чудесное повествование и, на первый взгляд, не имеет ничего общего с волшебной сказкой. Это «Верховный Совет», «слёт», «телефон», «блок», «двенадцатый этаж», «парламентёр», «профессор», «суд», «судебные повестки», «трибуна», «дистанция» и т. и.

Действительно, приведённые слова-понятия сами по себе вполне реальны. Но попав в систему сказочного повествования, эти реальные детали, как правило, приобретают ярко выраженную фантастическую окраску, потому что чудесный клубок, который идёт «на дистанцию»; Змей, посылающий «парламентёров» к Кузьме Сарахантьевичу; царь, пишущий «заявление в Верховный совет» на свою оклеветанную жену; «принец», поднимающийся «на двенадцатый этаж блоком» к красавице, что нигде не «опубликована»; змеи, способные «осознавать» своё дурное поведение; Анастасия-Золота коса, «лично» сидящая на «трибуне» во дворце Кощея; волшебный конь, который идёт «прямой наводкой»; дурачок Ваня, который «переспитался» тем, что залез золотому коню в одно ухо, в другое вылез – всё это величайший парадокс, как раз очень специфичный для фольклора. И если принимать установку на вымысел, на невероятность за один из существенных жанрообразующих признаков волшебной сказки, то такое «приближение» к действительности – невероятно, фантастично. И современной лексикой эта установка на вымысел не снимается, а получает лишь новую форму материализации в связи с тем новым, что появляется в предмете искусства – жизни.

Такая «охранительная» по отношению к традиции роль реального в волшебной сказке связана ещё и с тем, что рассматривавшиеся до сих пор новации (реплики, мотивации, логические обоснования и пр.), получая в волшебном рассказе фантастическое звучание, придают в то же время сказочным образам иллюзию достоверности. Иллюзия достоверности, на наш взгляд, есть одна из важнейших особенностей эстетики волшебной сказки, т. к. она фиксирует веру в чудесное – как эстетический принцип сказочной поэтики, – которым, собственно, и движется всё повествование. Раскрывается он в процессе сказа, когда у рассказчика появляется другой угол зрения, совсем не тот, что в жизни вне сказки. Это сказочное мироощущение, его силу собирателям фольклора приходилось наблюдать не раз.

Участников наших экспедиций неоднократно ставило в тупик резкое расхождение между «теоретическими» высказываниями сказочников и их поэтическими рассуждениями, которыми пестрит современный сказ. Теоретизируя по поводу чудесных ситуаций волшебной сказки, они посмеиваются над ними, называют их «чертовщиной» и «суеверием» – и тут же, начав сказку, серьёзно и обстоятельно творчески отстаивают то, что только что высмеивали. Вступает в силу то особое сказочное мироощущение, которым рассказчик всецело живёт теперь и которое уйдёт, как только он кончит рассказывать.

Видимо, сам процесс сказывания – специфическое творческое бытие фольклорного произведения – подчиняет рассказчика особому художественному мироощущению. Последнее, в свою очередь, диалектически преломляется на протяжении всего повествования системой разного рода «достоверных» мотиваций, формируя поэтическую сказочную структуру – достоверную недостоверность.

Мы полностью согласны с устоявшейся точкой зрения на чудесный вымысел, как па один из основополагающих признаков волшебной-фантастической сказки⁷⁰. Вместе с тем разделяем мнение некоторых фольклористов и, в частности, К. В. Чистова о том, что утверждение этого признака требует некоторого уточнения: «Вымысел легко обнаружить и в предании, и в легенде, и особенно в побывальщине. Однако здесь он не эстетичен по своей

природе и развивается не относительно произвольно, как в сказке, а всегда прямо связан с определённым кругом и уровнем исторических, религиозных или иных представлений»⁷¹. Конечно, в волшебной сказке вымысел также связан с определённым кругом и уровнем разных, хотя и качественно иных, чем в указанных жанрах, представлений. Однако, как нам кажется, всё дело не только в эстетичности его природы самой по себе (любой вымысел, утвердившись, приобретает то или иное эстетическое качество), сколько в характере этой эстетичности, наиболее выразительно раскрывающейся в народном отношении к чудесному вымыслу.

Верят или не верят сказочники и их слушатели в подлинность происходящих в сказке событий? Этот вопрос задавался фольклористами не раз. Довольно подробно всё разнообразие существовавших на этот счёт точек зрения в русской, украинской и белорусской фольклористике и литературе рассматривается в уже упоминавшейся книге Н. В. Новикова, к которой и отсылаем нашего читателя⁷².

Румынский учёный Н. Рошияну, учитывая наблюдения своих коллег-соотечественников, ответ на этот вопрос ставит в зависимость от типа сказочника: «Некоторые современные сказочники (их, конечно, мало) верят в подлинность рассказанного, как бы фантастично оно не было. Другие сомневаются, но предполагают, что когда-то что-то подобное могло произойти, хотя и не совсем так, как говорится в сказке. Третьи считают сказку выдумкой на забаву детям»⁷³.

Весьма метким, на наш взгляд, по проникновению и специфику народного отношения к сказке является наблюдение Н. Е. Ончукова, по мнению которого, «настоящим сказкам... полуверят, и верят им и не верят»⁷⁴.

Действительно, отношение каждого сказочника к сказке, прежде всего, пожалуй, двойственное, чем, воз можно, и вызван разноречивостью мнений на этот предмет в фольклористике. И дело здесь, быть может, не только в задержавшейся в народе вере в возможность чудесных превращений и не столько в типе рассказчика (хотя и это тоже имеет значение). И не столько стиль, мимика, интонация и жесты создают эту мнимую достоверность и являются её подоплёкой. Причину двойственного отношения сказочника к сказке нужно искать, как нам кажется, в специфике её живого бытования, где каждый новый вариант – есть продукт преломления в художественном сознании рассказчика многовековой традиции в соотношении её с социальной судьбой и мировоззрением родственного ему коллектива; в соотношении, обусловленном типом художественного народного мышления конкретной эпохи.

В классическую сказочную событийность – борьбу со змеями, приключения в разных подземных царствах и т. п. – современный сказочник обычно не верит. Это неверие проявилось, по-видимому, ещё в те давние времена, когда мифологическое мировоззрение было во многом преодолено и выразилось разного рода ироническими инициальными формулами, в которых шутливо описываются сказочные времена, когда «подковывали блоху», «когда яйца варили во льду», когда «берега были кисельные», когда «по полям летали жареные куропатки» и т. д.⁷⁵

Иронически начав повествование, далее сказочник обычно импровизирует на традиционную заданную тему. В радиусе его творческого внимания – не только древние мифологические образы, но и социальные и семейные отношения минувшего, которые по закону ассоциаций он неизбежно соотносит с хорошо знакомым ему бытом односельчан или какой-либо другой социально родственной группы. Попутно сказочник поднимает и сугубо житейские, сегодняшние, важные и близкие для него и его слушателей проблемы, часто семейные, которые в равной мере волнуют рассказчика, его аудиторию и поэтому вполне реальны. Вопросы эти, как и житейские сцены, в которых действуют сказочные герои, дают не только эстетическое наслаждение, но и повод для обсуждения своего. Периодически это «своё» звучит так отчётливо, так подчиняет себе слушателей, что возникает ощущение: и сказочник, и слушатели верят рассказываемому. Они и, действительно, теперь верят, но не столько чудесным сказочным ситуациям (хотя некоторые верят и им), сколько той чудесно-

житейской обстановке, о которой мечтают и которую, с их живым участием, создаёт сам рассказчик.

Эта двойственная природа чудесного вымысла получила весьма меткую характеристику в словах Н. В. Новикова. «В сказках волшеббно-фантастических, – пишет он, – необыкновенное постоянно предстаёт в виде ч у д е с н о г о, н о д о с т и ж и м о г о или п о т е н ц и а л ь н о в о з м о ж н о г о»⁷⁶.

В самом деле, парадокс заключается в том, что сказочный вымысел обосновывается как будто бы достоверно та якобы достоверность, которой сказочник окружает чудесный мир волшебной сказки, в общей системе волшебного повествования воспринимается как величайшая фантастика, которая лишь представилась достоверной. Это – достоверность на миг или иллюзорная достоверность, ибо уже в следующее мгновение создавшие её реалии растворятся в общей системе фантастически-волшебного традиционного мироздания, опять всплывут и опять будут поглощены всесильными законами жанра.

И весь живой современный сказительский процесс – непрерывная цепь ухода в область реального и неизбежного подчинения его традиции. В стремлении подчинить чудесное реальному и конечном торжестве веками сложившихся законов жанра, вероятно, и заключён жизненный импульс волшебной сказки: житейски реальные обоснования чудесного вымысла «подпирают» художественную условность сказочного мира, без которых он потерял бы свою «всамделишность».

Последнее выражение принадлежит известному уреньскому сказочнику М. А. Сказкину и превосходно, на наш взгляд, выражает своеобразие психологии современного сказительства. На замечание собирателя, что в волшебной сказке герои поступают «не по-волшебному», сделанное с целью узнать, случайно или намеренно он пользуется реальными элементами в волшебной сказке, Михаил Ананьевич спокойно отвечал:

– А как же иначе? По-всамделишному опишешь, всамделишная сказка получается»⁷⁷.

Любопытно, что схожие по методологии сказительства, если можно так выразиться, суждения принадлежат и другим современным рассказчикам. «Сказку надо до сознания доводить», – говорит головский сказочник С. В. Высоких (Жигаловский район, Иркутская область) объясняя необходимость в ней реалистичных доводов. «Сказка – это умственности последствие», – не сговариваясь, как бы вторит ему И. Е. Лыхин (с. Петропавловское Усть-Кутского района Иркутской обл.).

Психологическая потребность современных творческих повествователей «доводить сказку до сознания», «умствовать» над ней, «всамделишно» обосновывая вымысел, отражает, думается, не только сегодняшний дев волшебной сказки. Явление «реального» обоснования художественной условности сказочного мира, по все вероятности, – генетически присущее волшебной сказке эстетическое качество. Конечно, такое предположена требует специального и подробного исторического исследования. Сейчас же мы ограничиваемся им как рабочей гипотезой, в связи с которой имеет смысл вспомнить интересную мысль Д. С. Лихачёва о том, что волшебство в сказке (учёный имеет в виду классический период её бытования) – элемент «материалистического объяснения той чудодейственной лёгкости, с которой в сказке и всё совершается».

«Предполагаю, – пишет дальше Д. С. Лихачёв, – что волшебство в сказке не первично, а вторично. Не к волшебству «добавилось» отсутствие сопротивления среды, а само отсутствие сопротивления среды потребовало своего «оправдания» и объяснения в волшебстве. Волшебство сильнее вторглось в сказку, чем в другой фольклорный жанр, чтобы дать «реальное» объяснение – почему герой переносится с такой скоростью с места на место, почему в сказке совершаются те или иные события, непонятные для сознания, уже начавшего искать объяснения и не довольствовавшегося констатацией происходящего»⁷⁸.

Естественно предположить, что, когда «материализм» этого объяснения исторически изжил себя, на смену ему явилась реалистичная опосредованность поступков и поведения героев, а вместе с ней утратилась та рефлексивность, с которой совершалось всё в классической сказке. В связи с этим, как цепная реакция, возникли изменения в сказочном времени и

пространстве, появилось сопротивление среды и т. п. Всё это придало сказке в «самделешность», ту самую иллюзию достоверности, без которой всё-таки не может существовать волшебный сказочный мир, потому что, несмотря на всю свою чудестность, он строится по чётким и определённым законам сказочной художественной условности. А всякая условность всегда нуждается в жизненном обосновании. Им и стали различные реалистичные моменты.

Любопытны с этой точки зрения все усиливающиеся в последнее время взаимоотношения волшебной сказки с жанрами несказочной прозы, особенно былинкой и бывальщиной.

Правда, существует мнение, что так называемая низшая мифология и сказка взаимонепроницаемы. В сказках нет леших, водяных, русалок и т. д., а в народных верованиях не фигурируют ни баба-Яга, ни Кашей Бессмертный, ни сказочный змей, ни сказочная избушка на курьих ножках⁷⁹.

Всё это так, если иметь в виду особенности бытования этих жанров в их классическом виде, хотя некоторые персонажи, например леший или чёрт, для сказки и былички всё-таки общие. Всё дело в их различном звучании в разных жанрах⁸⁰. Если же говорить о современной жизни устно-поэтической прозы, то нельзя не отметить возрастание их взаимных контактов. Наши полевые материалы позволяют выявить многочисленные случаи контаминаций сказки и устного рассказа, сказки и былички, сказки и бывальщины целиком, а также их мотивов, фрагментов и даже образов. В таких случаях традиционная форма волшебной сказки, как правило, сохраняется, а вклинившийся в неё меморат или его фрагмент играет роль, так сказать, «мостика к жизни», «реального» обоснования сказочной достоверности.

К такой их разъяснительно-логизирующей, «охранительной» роли, которую они всё отчетливее начинают играть в системе волшебного повествования, располагает и сама мировоззренческая природа несказочных жанров с их установкой на достоверность. Ведь, как известно, несказочные прозаические жанры уходят корнями в древние представления человека, когда люди, пытаясь объяснить большой и непонятный для них мир, населяли его фантастическими существами – «хозяевами». Поэтому в основе былички, бывальщины, легенды лежит обычно рассказ о случае, который якобы происходил на самом деле. «Это подчёркнуто фактологические информации, – пишет о несказочных жанрах З. В. Померанцева, – основная функция в них, независимо от степени их художественности, не эстетическая, а познавательная, информационная».

Вместе с тем эта вера в их правдивость, «качество свидетельского показания»⁸¹, которым в той или иной степени обладают взаимодействующие со сказкой жанры, их служение «практическим целям передачи исторических, политических, космогонических, религиозных, бытовых или иных сведений и новостей»⁸² сообщают сказочному повествованию своеобразный документализм. Собственно, тяга к доказательству, к факту хотя и особого, фольклорного свойства, так или иначе ощутима во всем современном сказительстве. Прозвучала она и в приведённых выше образцах. Конечно, фактологическое обоснование сказочного вымысла не следует путать с фактологичностью повествования. В волшебной сказке нельзя искать фактологичности повествования, потому что одной из важнейших её жанрообразующих установок является чудесный вымысел. И пока сказка продолжает оставаться сказкой, фантастический вымысел всегда будет её организующим началом.

Но, как уже отмечалось, чудесное в волшебной сказке современного периода нуждается в разного рода реалистичных обоснованиях, чтобы «поддержать» художественную условность чудес, их специфическую «динамическую лёгкость». Именно этим можно объяснить моменты фольклорной фактологичности в современных текстах, где просматривается своеобразная тенденция к документализму.

Правда, стремление к документализму – не есть ещё сам документализм. Цитированные примеры – скорее показатель тенденции, признак структуры, допускаящей

возможность документализма в широком смысле слова – как максимального приближения к жизни.

Такая особенность в эволюции сказочной повествовательной системы совпадает и с основной тенденцией современного литературного процесса, общей спецификой которого, начиная с первой четверти нашего столетия, литературоведы считают «слияние документально-фактической и собственно-беллетристической основ».

Такое совпадение главных направлений в историко-литературном и фольклорном процессах – не случайность. Оно вызвано общими закономерностями развития человеческого общества и его потребностями художественного самовыражения. Совпадение тенденций литературного и фольклорного процессов было подмечено в своё время и М. К. Азадовским, который писал, что «сказка идёт, в сущности, тем же путём, каким шло вообще развитие литературы»⁸³.

Конечно, каждое искусство говорит своим языком и следует своим законам. И общехудожественные потребности в каждом конкретном его виде получают специфическое преломление. Поэтому и сам характер документализма на уровне сказочного повествования должен быть принципиально иным, чем литературный. И хотя названные устно-поэтические жанры имеют, как отмечалось, «качество свидетельского показания» и служат для передачи сведений и новостей, но в этих сведениях весьма мало относительных истин и много иллюзий и заблуждений. «Аргументация» подобного рода служит обоснованию не научного миропонимания. Она – особой природы. Фольклорный документализм – и форма и содержание качества, связанная с художественным народным сознанием, а потому и с обыденным мышлением, ненаучные и даже иррациональные представления которого закономерны.

И всё-таки объяснение чудесных ситуаций в сказке категориями обыденного сознания, связанного не только с эмпирическим опытом, но и с фантастическими предтравлениями, на первый взгляд, кажется странным. Можно ли в иррациональных представлениях усматривать документально-фактологическое начало? Допустимы ли и наши дни технического прогресса какие бы то ни было обоснования, связанные с демонологическими персонажами?

Дело прежде всего в том, что обыденному сознанию с его иррациональными и даже религиозными представлениями нельзя отказать в реальности, т. к. оно выражает действительно существующее народное миропонимание. Правда, эти представления заключают в себе не только объективные истины, но и ошибочные взгляды. «Двуликий Янус», – так образно определил обыденное сознание академик Т. И. Ойзерман, – одно лицо которого обращено в реальный, посюсторонний мир, а другое – в несуществующее, потустороннее».

Формы обыденного сознания распространены в сказительстве в силу фольклорной специфичности самого жанра и специфики его бытования. Тесная связь сказки с бытом творящего её народа обуславливает её близость к обыденному сознанию, к повседневно бытующим народным представлениям⁸⁴. Эти представления отражают «не только природу, но и общественные отношения», в связи с чем комментарии к сказке в форме былички, бывальщины и других видов несказочной прозы несут определённую социально-психологическую нагрузку и, как отмечают некоторые исследователи, не воспринимаются рассказчиками и их слушателями как произведения художественные⁸⁵. Между тем они подчас не лишены подлинно художественных достоинств, обусловленных своеобразием жанров. Однако не это главное в их сказывании – восприятию. Здесь прежде всего ощутима установка на истинность происшествия «Это было», – отчётливо звучит в каждом подобном повествовании. И рассказчик, вопреки, казалось бы, всей необычности случая, непременно сошлётся и на конкретное лицо, с которым он приключился, назовёт и «точное» место или время действия.

Несмотря на фантастичность происшествия, современный сказочник всё-таки почему-то обосновывает таким рассказом сказочные ситуации. Почему? Вряд ли стремление к мотивировке при помощи былички, бывальщины, устного рассказа или легенды можно отнести за счёт «суеверности» рассказчика. К тому же архаические представления ни в коем случае нельзя путать с художественным произведением, хотя и основанном на этих взглядах.

Использование перечисленных жанров в качестве аргументов к фантастическим моментам волшебной сказки разными сказочниками, часто с бурной революционной биографией, приводит к мысли о каких-то более глубинных, творческих причинах этого явления. Может быть, дело в том, что аргументация при помощи несказочных жанров как нельзя лучше отвечает творческой психологии современного сказительства: повествование обосновывается «фактом», и этот факт облечён в форму народно-поэтической образности, к тому же и генетически родственной волшебной сказке.

В самом деле: если согласиться с мнением, например, В. Конторовича, что документализм в искусстве и, в частности, в литературе основан не на привлечении «голого» факта, а на художественном его осмыслении («не документы были организатором художественного целого, а он, писатель, построил все произведение при помощи так увиденных им фактов»), то нельзя не признать, что устно-прозаические жанры – также творческое переосмысление якобы факта, основанное на специфическом фольклорном видении. Правда, готическая функция такого документа-факта в фольклорном произведении иная, чем в литературном. Профессиональный документализм обычно основывается на факте, а в сказке художественно оформленным «фактом» обосновывается отдельная сказочная ситуация. Такая форма привлечения «факта» идёт в русле специфики бытования некоторых несказочных жанров: они рассказываются по случаю.

Таким случаем-поводом в сказке и является одно из её происшествий.

Посмотрим, как происходит всё это в конкретных случаях: какие типы сюжетных тем вступают во взаимодействие с несказочными жанрами? Каков характер контаминирующихся со сказкой текстов? Какую роль играют они в системе чудесного повествования? Утрачивают ли те и другие «чистоту крови» от обоюдных взаимодействий? Как вылядит момент их «стыковки»?

Качугский сказочник А. А. Дерягин к сказке «Про двух царевичей и старую ведьму»⁸⁶, повествующей о приключениях царицы и двух её сыновей, по наговору изгнанных из государства, присоединяет бытовой рассказ анекдотического содержания:

«Неразумения – они всюду бывают... Раньше в семьях хлеб стряпали бабы по очереди. И вот в одной, семье невзлюбили младшую невестку. Как ей стряпать хлеб, так в квашню ей ночью подсыпают соли и подливают холодной воды. А тесто-то, оно поднимается от тепла! Вот как-то раз пришёл к ним ночевать солдат. Лёг на печку. Не спится ему что-то. Вдруг смотрит: идёт к квашне и одна невестка – раз! – туда горсть соли и ковш холодной кой воды. Через некоторое время другая – тоже! Потом и старая ползёт.

Утром едят хлеб – все плюются. Мужик-то её и говорит; «Ну чо мне с тобой делать – убить тебя ли чо ли?» А солдат и спрашивает: «А у вас, чо, обычая такая – ночью воду лить да соль кидать? Ночью-то всем табуном солили, и я тоже воду лил и солил».

Вот такая неразумения в семье – а тут поди-ка ты, – государство!»

Создаётся впечатление, что этим бытовым рассказом А. А. Дерягин как бы стремится оправдать «неразумение», на котором, по его мнению, основан конфликт рассказанной им сказки: царь верит клевете и несправедливо изгоняет жену и детей. Подтверждением такой целевой установки приведённого текста служит раздумчивая фраза Дерягина, которой он связывает сказку с последующим бытовым рассказом («Неразумения – они всюду бывают»). Обоснование сказочного происшествия апелляцией к жизни, к факту для А. А. Дерягина, по-видимому, важно. Не случайно и первый вариант, записанный на год раньше, он заканчивает «параллелью» из современности, которая «подтверждает» справедливость

расправы со «старой ведьмой за измену Иван-царевичу»: «Так и Берия за измену расстреляли и всё тут»⁸⁷.

В тексте такое соединение кажется резким и неожиданным. Но в устном исполнении цитированный бытовой рассказ и заключительная реплика первого варианта подаются сказочником через раздумчивую паузу и тем самым создают ощущение органичной завершённости рассказанного. «Резюме» Дерягина нам не представляется механическим. Оно воспринимается как своеобразное народно-художественное обоснование сказочного конфликта, которое идёт в русле причинно-следственной психологии современного сказительства.

Примерно по такому же принципу контаминирует С. В. Высоких сказку «Иван-царевич и Серый Волк»⁸⁸ с местной бывальщиной. В отличие от предыдущего примера, здесь бывальщина вклинивается в середину повествования, прерывая известный сказочный эпизод о свадьбе царя с мнимой невестой (обернувшимся царевной Серым Волком):

«Привёз Иван-царевич Золоту Косу к царю. Царь стал свадьбу готовить. Поехали в церковь. Волк дорогой и говорит Иван-царевичу:

– Ты её вези на этом златогривом коне домой, а я буду за невесту сидеть.

Перекурнул и стал точно Елена Краса-Золота Коса.

Когда закричали за столом: «Горько!», он цапнул, укусил царя, а сам под стол.

И как был, убежал!

Вот так вот. Не с той обвенчался царь-то».

Тут сказочник делает паузу и, вспомнив, по-видимому какие-то случаи из жизни, говорит: «Раньше часто так бывало. Вот подведут и обвенчают, и все... Был в Матюшино мужик – Титом звали. Он трудолюбивый был. Только нос некрасивый – одне дырочки. Стали женить его, да самого-то невесте не показали. А вместо его дедушка Иван поехал. Этот дед Иван был вида ничего. Невеста и согласилась... Когда стали венчать, дед Иван отошёл, а Тита подвели. Она в церкви ревела по-коровьи: увидела – носа-то нету. Не показали ране-то его – вот как!

Оне потом жили хорошо. Он трудолюбивый был...

Вот так и Иван-царевич с волком к церкви подъехали».

Так в творческом сознании Высоких местная бывальщина превратилась в один из моментов обоснования возможности чудесной сказочной ситуации. Однако, как и в сказке Дерягина, введение в повествование матюшинской бывальщины⁸⁹ не нарушает предусмотренной традицией последовательности изложения сказки и не нарушает её фантастики.

Устькутская сказочница Ф. Г. Смирнова в сюжет «Муж на свадьбе своей жены»⁹⁰ вводит бывальщину о колдунах. Ею рассказчица обосновывает заминку в венчании, благодаря которой герою удаётся помешать свадьбе своей жены с другим:

«И вот так совпало, что две свадьбы в той деревне и враз. А раньше нужно, значит, чтоб был дружка и полудружка – править свадьбы, а то испортят. А дружка в деревне один. К этим поедет – на ту свадьбу нету. Ну, раньше какие-то прохожи всё ходили. Прохожий и зашёл. Люди говорят: «Горюем, мол, к венцу надо ехать, а дружки нету. Вы, – говорят, – не умеете?» – «Уметь-то умею, – говорит. – Да вот только на мне одежда плохая». – «А у нас, – говорят, – баня вытоплена, одежду сейчас дадим...»

Ну, оделись и поехали в церковь.

А тот там закончил свадьбу. Приходит – уже место занято! (А получали они семь рублей за это, за свадьбу). Ну, там рубль два полудружке даст. Ну, и вот, значит, этот ему говорит: «Ты занял моё место, коллега, так вот выпей на вина». Взял ему винца подал. У него язык-то и выкатился до пояса. Что делать?

Народ говорит: «Поддай ему ещё вина. Может, он выправится». Он подал, у того и глаза, как клубки, выкатились. Потом мучил, мучил его и говорит: «Вот не будешь чужие места занимать. Раз ты прохожий – проходи! Наелся, напился и иди дальше! А не занимай чужое место, чужой заработок не отбивай». Тот говорит: «Ну, ладно, я уйду». Но весь народ

говорит: «Нет, так нельзя. Поправить его надо». Ну, тот снова подал ему вина – и всё на место стало».

Сказка, разрабатывающая сюжетную тему «Принцесса в саване»⁹¹, кончается бывальщиной о нечистой силе: «...когда её похоронили, отец оградку сделал из мрамора. Днём оградка стоит, а вечером – оградки нету. Потом колдун один нанялся. Вечером спрятался он, смотрит, – вместо памятника здоровый стоит чёрт, а вместо оградки ведьмы да чертовки. Значит, шабаш: смолу варит да на разные стороны разбрызгивают.

Потом приказал поп это место всё обжечь. Обожгли всё это место, и тогда прилетела на крайний дом, где дьякон жил, ворона. И вот каждую ночь на крыше пение. Собирается вся нечистая сила, разберёт трубу, и пение у них настанет. А утром встанут – труба на месте.

Тогда взяли и отца её, купца-то этого, выселили в лес. И вот в один момент (никто не подходил, ничо), а дом, будто ветром снесло, – сгорел! Не стало дома-то. Собрались все колдуны в этом месте, забили осиновые колья и поставили большой крест из осинового дерева. И вот не стало на этом месте никакой постройки. Трава даже по росла. Сколько ни занимали этот участок – не росла никакая травинка, всё она заколдовала».

Как и другие, приведённые выше, эта бывальщина также смыкается непосредственно со сказочным повествованием, ни в чём не нарушая последнего. Цитированные тексты по сути дела те же комментарии к чудесному, что и более короткие, разбросанные почти в каждой современной волшебной сказке реплики, лаконичные ре номе и пр. реалистичные моменты повествования.

Такую же, «служебную», роль по отношению к фантастике чудесного играют и отдельные мотивы, фрагменты и даже образы несказочных прозаических жанров, которые входят в современный текст волшебной сказки.

Правда, в отличие от контаминаций с полными текстами быличек, устных рассказов или бывальщин, причинно-следственная функция их отдельных мотивов и фрагментов по отношению к сказочной традиции более опосредована. Но тем не менее и здесь тенденция путём такого переосмысления волшебной сказки приблизить её к жизни, к мировоззрению сельчан всё-таки весьма ощутима. Действительно, чудесные ситуации, определяемые волей чёрта, колдуньи, лешего для жителей глухих таёжных деревень во многом «понятнее», чем подобные же моменты, исходящие от традиционных сказочных чудовищ. Аналогичное явление в белорусской сказке отмечает и Л. Г. Бараг.

Однако, передавая роль виновника волшебных происшествий демонологическим персонажам, сказка по-прежнему сохраняет за ними традиционные функции сказочного образа.

А. Т. Емельянова (Коршуново Киренского района Иркутской обл.) в сказку «Про Катю» («Оклеветанная невеста»⁹²) вводит распространённый в быличках мотив о нечистой силе – дьяволе, который летал к женщине, превращаясь в огненное бревно. На этом мотиве сказочница строит ряд эпизодов, которые в конце концов оформляют завязку всего повествования: падчерица Катя уличает мачеху в том, что та знает о нечистой силе. За это мачеха мстит Кате, клеветает на неё отцу. Отец изгоняет дочь из дому, – дальше идёт традиционное развитие сюжета.

В конце сказки Ф. Г. Смирновой на сюжет «Танец среди шипов»⁹³ разрабатывается известный мотив былички: за игру на скрипке героя награждают девушкой и сундуком добра. «Погрузили всё на тройку и поехали. А тройку-то разнесло – об пень ударились. И всем пропало. Видит: сидит он на пне и мёрзлую сучку обнимает... С тех пор, как едут мужики мимо того пня, так и плюнут. Вот так: у чёртов, значит, на свадьбе поиграл».

Сказку на сюжетную тему «Отдай, чего дома не знаешь»⁹⁴ та же рассказчица начинает с разработки мотива былички: «А всё-таки это было, что леший водил». И рассказывает, как мужика-охотника леший, превратившийся в поросёнка, увёл от зимовья и закружил в лесу, а потом уж потребовал то, чего охотник дома не знал.

Вообще эта сказка лишь выдерживает традиционную (сказочную) схему. Наполняется же она мотивами, характерными для несказочных жанров. Так, например, в середину

повествования вдруг вклинивается бывальщина о волшебных предметах, которые находит охотник в лесу – чайник, вафельную доску и подсвечник. «Откуда чо взялось в лесе? Это, наверное, тунгусы, когда умирают, они на могилу всё выбрасывают». Шаман разъясняет, что каждая из этих трёх вещей падает на одного из членов семьи охотника. И если не избавиться от этих вещей, то с близкими охотника случится беда. Охотник не верит шаману – и все трое: жена, дочь и сын – сходят с ума.

Такое трагическое окончание также характерно для бывальщины⁹⁵, хотя для сказочного повествования подобный случай не типичен и в имеющихся у нас материалах крайне редок. Зато образ демонологического персонажа в разработке аналогичных сказочных версий распространён. Так, в одном из вариантов «подписать бумагу» о том, чего герой дома не знает, заставляет чёрт. И дальше – деталь, характерная для поверья – отец, рассказывая дома сыну о случившемся, «чёрта назвал не чёртом, а дедушкой, чтобы не испугать мальчика».

В сказке П. П. Шелковниковой «Ваня и черный бык» («Поход за исчезнувшей принцессой»⁹⁶) вместо «Самого с ноготка» также фигурирует черт. Вместо бабы-Яги и Морозки в чудесное повествование из серии «Мачехи и падчерицы» та же рассказчица также вводит чёрта.

В основу описания колдуньи («Близнецы или кровные братья»⁹⁷) сказочник М. А. Оглоблин кладёт распространённое в былинках и бывальщинах представление о её внешнем облике: «Он (герой. – Е. Ш.) заметил, что женщина огромная, большая, имеет длинные волосы распущенные...»⁹⁸.

Аналогичные формы межжанровых взаимодействий, выражающих причинно-следственные связи в современном сказительстве, находим в творчестве многих рассказчиков – наших современников. При этом интересно, что их сказительские композиции с привлечением тех или иных прозаических несказочных мотивов или текстов – индивидуальны, но по характеру контаминации очень схожи. В этом, по-видимому, проявлялась типология художественного народного мышления конкретного исторического периода.

К слову замечу, что подобные обоснования характерны не только для сказочного повествования. Зачастую они используются теперь в народе и для разъяснения тех или иных жизненных явлений.

Любопытен в этом смысле взгляд Р. Е. Шеметовой на сказительское мастерство, который она выразила в поэтической форме старинной бывальщины, сделав её своеобразным народно-художественным ответом на одно из своих «почему».

Наслушавшись рассказов о А. А. Дерягине, который, по его утверждению, сказки слагает в своей голове ночами, Шеметова раздумчиво заметила: «Тоже он, видать, уроненный», – и рассказала следующее: «Было это, когда коммуны организовывали. И был тогда здесь Лаврентий Михайлович Савинов – Большедворский. Он с мужиками на Ор приехал бочки делать. И вот брат Кузьма все смечает и смечает его: ночью все спят, а Лавруха все что-то бормочет и бормочет. Я как сейчас помню: поужинали, сели курить, а брат Кузьма и говорит: – Пошто это вы, Лаврентий Михайлович, ночью бормочете? Разговариваете с кем али как? – Ой, Кузьма Егорович, я сам себя испортил. А дело было так: пришёл я с армии, и задались мы с одним товарищем мыслью: почему это дедушку Володю Забугорского из Большедворского все уважают, почитают. Вот бы, мол, и нас так. Пошли к нему и спросили, почему так? Он и говорит: «Я вас поучить могу, но тайно, и если у вас сердце крепкое. Я вас буду учить по книге Магнай». Стали мы учиться. Может, и год прошёл. Потом дедушка Володя и говорит: «Но, ребята, содня-то будет страшно. Только вы сдоржитесь. Это конец ученью».

Привёл нас в банб, говорит: «Вот сидите на полке, в полночь к вам большая-большая собака выйдет, откроет вот такую пасть, и вы нисколь не теряйтесь, берите и лезьте к ей в пасть. Если испугаетесь, тогда навеки нелюди будете».

Настала ночь. Кичиги к обеду подошли (это таки три звезды из-за горы выходят). И ниоткуда вышла такая обыкновенная собака. Ужахнулся я... даже задницу с полка не мог отодрать. Язык во рте со страху околел...

Вот и стал я с тех пор страдать. Как лягу спать, так нечистики тычат и тычат, спать не дают...»

По совету дедушки Володи он даёт нечистикам три волшебные задачи. Две они выполняют и почти уже оставляя его, но для выполнения третьей он не может отдать им соответствующих условий. «Поэтому, – заканчивает Шеметова, – совсем они от него не отстали. Нот он спать-то по ночам и не может, все шопчет да шопчет, разны складки складывает».

Трудно сказать, что в этом поэтическом рассказе отжали за счёт сказительского таланта Шеметовой, а что объяснить фантазией не менее замечательного сказочника – её брата Кузьмы и давно, умершего большедворского посказителя Л. М. Савинова. Ясно только одно, что эта бывальщина-сказка (а элементы последней здесь налицо), так красноречиво выразившая народный взгляд на талант сказочника, превратилась в сознании Шеметовой в момент причинно-художественного осмысления одного из явлений жизни.

Однако вернёмся к сказке.

Как свидетельствуют примеры, сказочный документализм идёт по линии межжанровых контактов. Они не приводят к переходу одного жанра в другой: сохраняются те же традиционные образы и их постоянные функции. Но в целом звучание сказки меняется. Повествование приобретает не свойственную ему ранее гибкость, усиливается житейское обыденно-документальное обоснование волшебных-фантастических образов и ситуаций.

Конечно, нельзя сказать, что подобное явление наблюдается во всех современных сказочных вариантах. Оно и не может захватить все сказительство целиком, т. к. процесс такого жанрового взаимодействия – окончательно не стабилизировавшийся, современный. К тому же, в отличие от литературы, в сказку документализм приходит хронологически значительно позже в силу её специфики, а также известной заторможенности фольклорных процессов вообще, связанных с определённой, уже отмечавшейся, инертностью художественного народного мышления.

Однако малочисленность любого явления ещё не повод для утверждения его случайности. Критерием для выявления закономерности должен служить не количественный подсчёт замеченных фактов, а их роль в жизни жанра.

Если же взглянуть на цитированные примеры с точки зрения их функционального значения, которое они объективно выполняют в системе чудесного повествования, станет ясно: как и другие сказочные новации, связанные с реальным обоснованием чудесного действия, несказочная проза служит сказочной традиции, по-своему объясняя и отстаивая её.

Вместе с тем подобные «реальные» обоснования чудесного придают сказочным образам ту самую иллюзию достоверности, которая, как уже отмечалось, есть важный эстетический принцип сказочной поэтики.

Исходя из сказанного, есть все основания рассматривать сказочный документализм как одну из значительных особенностей бытования волшебной сказки на современном этапе, своего рода – закономерность возраста, обусловленную внутренними потребностями сказочного жанра в его эволюции.

Той же цели – максимально приблизить повествование к жизни – служит и более сложный тип внутрижанровых взаимоотношений, когда былевая стихия, если можно так выразиться, выступает как художественно-мировоззренческое начало, организующее всю систему волшебного повествования. В таких случаях отчётливо просматривается вполне осознанное эстетическое кредо сказочника: возводить рассказываемое к реальному источнику.

Подобные черты, по наблюдениям фольклористов, давали себя чувствовать уже в вариантах конца прошлого – начала нашего столетий. Но учёные отмечали, главным образом, богатырские сказки, которые, по словам, например, Н. Е. Ончукова, воспринимались народом как легенды про действительно существовавших в далёком прошлом богатырей⁹⁹.

Аналогичные наблюдая находим также у П. П. Чубинского¹⁰⁰, Д. К. Зеленина¹⁰¹. Теперь же былевая стихия и другие волшеббно-фантастические тексты. Уровень такого «вхождения» различен и зависит, по-видимому, во многом от характера и возможностей определённой сюжетной темы, взаимодействующей с несказочной прозой.

Фольклорные экспедиции ИГПИ записали восемь вариантов сказки, известной в обработке А. С. Пушкина под названием «О мёртвой царевне и семи богатырях»¹⁰². Все эти варианты рассказывались как бывальщины или были. Например, С. В. Высоких повествует о полной крестьянскими заботами жизни Кати (спящей красавицы!) у разбойников. Единственный у них «женский персонал», она моет дом, чистит и чинит белье, топит каждую субботу баню, стряпает к троице пирожки и котлетки, а с утра пораньше «наставив в русскую печь обед, шьёт на машинке по своему вкусу платья из разного товару».

Героиня – идеал деревенской девушки, бережливой и экономной: подаренную ей гребёночку тотчас в волосы не воткнула – «шибко уж... узорна – в праздник только поднарядиться... Положила Катя гребёночку к выходным платьям...»

Разбойники трогательно привязываются к Кате. В трагическую минуту, желая привести её в чувство, дают ей нюхать нашатырный спирт, трут виски. Но, убедившись в её «скоропостижной смерти», кладут в хрустальный гроб. «Мыть её не стали, – сообщает рассказчик важную для деревенского быта деталь, – потому что она... только вчерась в бане помылась – чистая».

Так вся сказка в устах Высоких превращается в ряд сцен из сибирского деревенского быта, подчинённых, однако, традиционной сюжетной теме.

Мысль о реальном источнике этой сказки-были оригинально вкладывается сказочником в уста одного из персонажей повествования. «Вот хорошо бы порассказывать были, – говорит купец собравшимся на поминки гостям. – Кучер у меня находчивый были рассказывать».

И Катя, переодетая кучером, вновь повторяет присутствующим от начала и до конца всю приключившуюся с ней историю-быль.

Такое характерное для бывальщины мироощущение выражено не только самим повествованием, но и отношением к нему рассказчика. «Это – быль», – говорит С. В. Высоких и на «профессиональный» вопрос одного из участников экспедиции: «Это – о спящей красавице?» – вновь и обстоятельно разъясняет: «Это сочинение выдерживает другой марки. Про спящую красавицу – там двенадцать братьев и от яблочки она обмерла, а здесь совсем не так. Там Елисей был, а это про знаменитого купца. Про Елисея можно в книжке прочитать, а то, что я рассказал, – этого ни в одной книге не найдёте... Это в з я т о ч у т ь н е и з ж и з н и».

«Р а н ь ш е в с ё э т о п р о с т о п о л у ч а л о с ь», – замечает Ф. Е. Томшин, окончив аналогичный рассказ.

«Сказка факт доказывает», – комментирует односюжетный вариант П. К. Гераськин, рассказчик села Кривошапкино Киренского района Иркутской области.

«Вот что значит приговорка-то, – говорит М. М. Волчкова, имея в виду сказки вообще, – в них вся правда»¹⁰³.

С явной установкой на достоверность рассказывается сказочником из Якутии С. П. Киселёвым «Дурак-сибиряк». Яркое сказочное начало варианта Киселёва (повествование о необыкновенной физической силе героя) незаметно переходит в отчётливо выраженную бывальщину о борьбе с демонологическими силами: «Учувствовался – им города, ничего, среди озера стоит пень, на пне кукушка кукует»¹⁰⁴. Материал сказки и материал бывальщины в этом рассказе настолько тесно сплетаются друг с другом, что затрудняют определение жанра.

Такой же сплав волшебной сказки о чудесном сыне «по локот руки в золоте, по колен ноги в серебре, на шонце, на затылке мешец и по косицам части звезды» с христианской легендой о божьей матери с «Миколаем» находим и в варианте Киселёва «Окошечко отворила?». Притом всё повествование проникнуто типично легендарной установкой на достоверность.

Былевая стихия часто проявляется в начальных, установочных, а также проходных, «попутных», моментах сказочного повествования. «Б ы л т у т н а Л е н е купец такой кровожадный, всех крестьянох обижал – вот п р о е г о и сказка», – такой реалистичной посылкой начинается вариант Р. Е. Шеметовой о Марко Богатом и Василии Бессчастном.

Или:

«Эт о д а в н о-д а в н о, в с т а р и н у е щ ё когда-то разговор вёлся», – так начинает сказку «Спасение царской дочери» тункинский сказочник И. Т. Загребнев.

Или:

«Эт о б ы л о д а в н ы м-д а в н о, в с т а р о е в р е м я...»

Или даже в таком сочетании: «В нефкотором царстве, в нефкотором государстве, а именно в том, в котором мы живём, в с т а р ы е г о д ы, конечно, это давно, только это в сказке говорят, м ы у ж н е п о м н и м, жил король Добромысль».

Или: разыскивая жену, Иван-царевич идёт в тайгу, чтоб встретить мудреца, который указал бы ему дорогу: «Т а к р а н ь ш е в е л о с ь, большинство мудрецов, старцев проживало по лесам в пешшорах, одиночками», – говорит рассказчик из Нерчинска С. Т. Чекашин.

Или:

«Не было огнестрельных оружий, н е б ы л о, – говорит сказочник, повествуя о боевых приключениях своего героя. – Только на какой-нибудь кулак, на силу, на палку – вот вся надежда, камень – всё это было оружие у них».

Почти аналогично звучит фрагмент из сказки Д. А. Коношанова «Боба-королевич»¹⁰⁵: «Видите эти руки, по сто пудов поднимают, – обращается герой к матросам, собравшимся выдать его врагу. – Если будете меня выдавать, я вас всех за борт повыбрасываю...» Они смотрят, – правда, ручищи-то богатырские. А в т е в р е м е н а ведь огнестрельного оружия н е б ы л о, только холодное. Не стали матросы его выбрасывать».

Тот же Боба-королевич и Еруслан Лазаревич, как говорит рассказчик, «братанчики были – матери у них двоюродные сестры».

Уже упоминавшийся якутский сказочник С. П. Киселёв несколько своих сказок начинает характерным для христианской легенды фрагментом, через который осмысляет известный сказочный мотив чудесного зачатия. Так, в сказке «Про Ивашку-Пепольшку»¹⁰⁶ бездетный царь «бога просит, молебны служит, приклады прикладывает: «Поддай, бог, сына либо дочь, при старости на замену, при младости на утеху, при смертном часу на помин души»¹⁰⁷. После такого же обращения к богу рождаются в сказках Киселёва и красавица-дочь («Анчиух»¹⁰⁸, «Платье из золота, серебра и звёзд»), и та принцесса, которую после будет искать солдат («Отставной солдат»¹⁰⁹, «Поход за исчезнувшей принцессой»), и даже «Шветогор богатырь» одноимённой сказке.

Уже по приведённым примерам, которые легко умножить, становится очевидным, что былевая стихия проявляется в сказочных текстах весьма неравномерно: в одних вариантах она обозначается довольно чётко, в других – приглушена, в третьих – лишь намечается, в некоторых – не ощущается вовсе. В связи с этим может возникнуть сомнение: правомерно ли отводить ей серьёзную роль в творческом сказительском процессе?

Вот тут на помощь приходят варианты, которые мы назвали бы тенденциозными. В них те или иные особенности, замеченные у многих, но неопределённо или расплывчато обозначенные, получают преувеличенное выражение. Сами по себе они не могут быть примером типичности в переосмыслении традиции сказочниками наших дней. Но характер их интерпретаций своей нетипичной резкостью помогает в кажущемся хаосе направлений разглядеть закономерно-типическое, выявить тенденцию, оттенив её более чётко.

Подобные интерпретации настойчиво появляются в репертуаре современных и, как правило, хороших сказочников. Отличаясь от других, ими же рассказанных, такие сказки, как в фокусе, вбирают в себя то, что крупными рассыпано во всех или почти всех остальных. Является мысль, что такие варианты рождены выплеснувшейся через край потребностью рассказчика в реальном утверждении повествуемого.

Так, в фольклорном запасе одного из лучших сказочников Сибири Ф. Е. Томшина¹¹⁰ встречается сказка, по своей содержательной форме совсем не похожая на остальные. Томшин называет её «Лебеди».

Её текст приводим почти полностью с тем, чтобы лучше уловить особенности его художественно-повествовательной структуры.

Об установочной подоплёке повествования рассказчик заявляет сразу: «Называется сказка, а н а с а м о м д е л е – б ы л ь, и сообразно такому определению строит всё повествование: «Ведь всё как есть б ы л о: двенадцать принцох и одна принцесса. И мать у их померла, отец взял другую. Для него – она человек, а для детей собака стала. Она им стала мстить, не сразу, а помаленьки. И хотела она их превратить не в лебедей, а чёрных воронов. В лебедей-то они сами превратились. Узнали, кака мысль ей в голову бросилась. И – раз! Сами в лебедей превратились. А она всё-таки крикнула им вдогонку: «Чтоб вам день летать лебедам, а ночью людям быть!» – так колдовка крикнула. Это она с умыслом, чтоб сгубить их: упадут, мол, как ночь настанет (лететь-то нечем будет) и разобьются о камень или в юре утонут. Вот каки люди есть...»

Как видно из приведённого отрывка и дальше, сказочник несколько не заботится о традиционной последовательности событий. Всё внимание он сосредоточивает на морально-психологической стороне рассказа, всем строем повествования как бы призывает к сочувствию, соучастию в нём.

«Ну, и досталось же этой девушке! И жаб на её напускали, чтоб крох высасывали из неё, и чтоб она с ума сошла, и мазутом мазали. И отец родной не узнал её и до хаты не допустил даже: «Иди отцеда, ищи себе уют...» Со страху ей всё в ноги бросилось – она идти не могла...»

Особенно волнует сказочника благородство охотника (не принца), который находит девушку, обречённую молчать, в пещере: «Дак она же у тебя нема! Как с ней будешь век провожать?» – отговаривают его друзья-охотники от женитьбы. «Дак лишь бы ч е л о в е к был», – отвечает он.

Но люди не дают покоя охотнику: «Своди-ка ты её вешальницу да повесь», – повторяет то один, то другой, то третий. И когда уступивший под их напором охотник везёт её к «вешальнице», Томшин не забывает о реакции людей, идущих вслед за повозкой: «Ишь, колдовка-то понускацца, вяжет!» – злобно шипят они вслед. «Вот ни за что хотели человека погубить, – замечает по этому поводу сказочник. – Р а н ь ш е в е д ь н е р а з б и р а л и с ь!»

Всячески подчёркивая и углубляя драматизм возникающих в процессе рассказа ситуаций, он рисует зримые сцены: ночлег братьев-лебедей, которых вечер застаёт посередине моря. Превращаясь в людей, они падают на камень, «стоят, друг за дружку держатся на этом камне. Тут обрывы, вода и волны – такая страсть!» Буря же сопровождает и позже их полёт через море с сестрой: «...гроза, гром, самый сильный ветер тудока, волны хлещут...» Не менее напряжена ситуация и на кладбище, где «ведьмы роют могилы», когда сестра лебедей-принцев рвёт для их спасительных рубашек крапиву, и т. д. и т. п.

Подробный показ томшинских «Лебедей» понадобился для того, чтобы не только разглядеть особенности «нехарактерного» варианта, но и дать почувствовать общность его творческих истоков с другими сказками рассказчика, о чём речь впереди.

Сопоставляя «Лебедей» с многочисленными, уже цитированными сказками Ф. Е. Томшина и умозрительно с теми, которые ещё будут рассмотрены, мы можем предположить следующее: рождённые единой для всех сказок художественно-психологической потребностью житейского обоснования чудесного действия, томшинские «Лебеди» нарушили меру в соотношении фантастического и реального, предусмотренную эстетическими законами сказочного жанра. Поэтому в данном случае реальное не оправдывает волшебного, не служит утверждению достоверной недостоверности, а, наоборот, – разрушает её. Правда, стержневая фантастическая линия остаётся, но вся интерпретация приобретает звучание, близкое бывальщине. Однако в данном случае эта

близость лишь в авторском отношении к повествованию. «Лебеди» – не бывальщина, перешедшая из сказки, уже не сказка с признаками бывальщины, а структура более сложная, со зримо обозначенными признаками особого качества. Об этом говорят и вся несказочная манера повествования, и его углублённо психологический план, и внимание к второстепенным персонажам – людям, и пейзажные зарисовки, и т. п.

Такой же своеобразной композицией, отражающей реальные моменты из прошлого сибирского быта на основе сказочной сюжетной схемы, представляется нам вариант и другой замечательной современной рассказчицы – Р. Е. Шеметовой, который называется «Непросская ведьма» и, по словам сказочницы, перенят ею от П. О. Винокуровой. «Непросская ведьма» Шеметовой сочетает в себе элементы и сказки, и легенды, и бывальщины.

Начало повествования – появление ведьмы – по-сказочному «страшное»: она «зубами шшолкает, глазишшам хлопает, волосишшам трясёт», «всё, чо захочет, сделать может». Но на этом и кончается необычность образа. Дальше мы узнаем, что «живёт она за рекой. Тут речушка у нас есть Нерпа. Так она за этой речушкой в ельнике живёт». Там «избёночка у ей, кругом всякие...кулечки да мешечки с травами вешаются... Она свой плошкот имеет и паромшыка держит».

Можно предположить, что название более ранних вариантов «сказки» определялось либо книжным – «днепровская», либо «местом жительства» ведьмы (р. Нерпой) и тогда звучало несколько иначе – «нерпская». Но Шеметова, стремящаяся непременно всё объяснить, могла переставить согласные. На эту мысль наталкивает комментарий сказочницы к заглавию: «Непросская – значит не просто все делала – колдовством».

Однако, как выясняется в ходе дальнейшего повествования, «непросская ведьма» не так уж всесильна и даже совсем не всесильна. Не колдунья, а глупая и скаредная деревенская старуха предстаёт перед слушателями. Больше всего на свете бережёт она «большой-пребольшой сундук», в котором хранятся деньги.

«Ой, не жги меня, – упала на свой яшшык, кричит лихоматом. – Ой, сделаю, сделаю всё для тебя, голубчик, только не тронь мои деньги», – молит разбойника эта ведьма, которая «всё может». Боится она и людской огласки. «Молчи, судорога», – шипит ведьма на племянницу Настю, грозящую созвать народ и всем рассказать о тёмных делах тётки.

И уже совсем в реалистичном плане даются другие персонажи: «умный-разумный» Стёпа и «степенная девушка» Груня – «они учились в одной школе, давно любили друг друга и между собой даже уважение оказывали». Андрей Яковлевич – Грунин отец, – рассудительный крестьянин, «дедушка Артемий со внучкой Катей», добрый священник, «пускающий к себе всех «бродяжек» да «заблудящихся». Их история развёртывается на мрачном фоне тревожного ожидания налёта разбойничьей шайки. «Люди в деревне «какие-то сонные, печальные: Чёрный Ворон на слыхах!» Вот появляется он сам – красивый, страстный: взглянул на Груню – «так понравилась – из стакана бы её выпил!» И начинаются совсем несказочные события: ведьма по приказу Чёрного Ворона пытается отравить Стёпу, но его выручает Настя, и он уходит бродяжить. Спасаясь от домогательств Чёрного Ворона, убегает бродяжить и Груня. Андрей Яковлевич умирает от горя. Грозный атаман сжигает деревню. В доме у доброго попа происходит свидание Груни со Стёпой, который клянётся отомстить Чёрному Ворону, собирает мужиков, и те громят «разбойную ватагу». Нашёл Степа и «уконстромил», «кончал» «забившуюся в пешшорку» «непросскую ведьму». И, наконец, «венчается со Груней».

Дикие жестокие нравы стародавней сибирской деревни отражены в этом рассказе. Несколько сюжетных линий переплетаются в нём, каждый, даже проходной, образ выписан психологически, каждый эпизод житейски мотивирован.

Подобные интерпретации встречаются в творчестве З. Е. Пермяковой («Мертвец в подполье»); М. М. Болдаковой («Краюшка», «О двенадцати братьях», «О кладе»); К. Ф. Томшина («Про охотника»); П. А. Болдаков («Медведь-оборотень», («Андрюшка –

свинячий пастух»); А. Т. Емельяновой («Про Катюху»); С. В. Высоких («Про Ивана Дёгтева») и других сказочников Сибири.

Аналогичные случаи трансформации волшебной сказки отмечаются в репертуаре и многих других современных сказочников. Например, Э. В. Померанцева в творчестве А. Н. Корольковой, наряду со сказками, насыщенными чертами традиционной обрядности, подмечает и такие, которые мы называем тенденциозными. «Подчас, – пишет исследовательница, – Королькова вводит и свои волшебные сказки так много бытовых элементов, так густо насыщает их социально острыми деталями, что они как бы теряют свою жанровую специфику и воспринимаются как бытовой рассказ, как сатирическое повествование»¹¹¹.

Возможно, именно такие и подобные случаи переосмысления волшебной сказки, когда личное начало подавляет традицию, дали основание некоторым учёным говорить о литературных тенденциях в сказительстве, о возможности перехода фольклорной сказки в специфику другое качество. Например, Н. П. Андреев, отмечая «перелицовку старого сказочного материала в конце XIX и в начале XX века», в некоторых сказочных вариантах Чичаевой («Подпасок») видит «переход сказки в повесть»¹¹².

По мнению А. И. Никифорова, сказка может превратиться даже в «сложной психологический роман». Такую трансформацию сказки («приёмы сказочной поэтики») учёный ставит в зависимость от «социальной установки» повествования в каждый конкретный момент исполнения. Если, пишет А. И. Никифоров, «мы имеем конкретную установку на заполнение времени» («в сказке жанра трудосопутствующего»), то такая сказка «и по социальной функции, и по поэтической технике, и по исполнению есть р о м а н - с к а з к а, т. е. высшая и наиболее сложная жанровая форма сказки»¹¹³.

Мы же в приведённых примерах, как и в других подобных вариантах, не усматриваем переход сказки в повесть, тем более в роман-сказку. В этом смысле мы присоединяемся к мнению тех фольклористов, которые считают подобные сопоставления лишёнными оснований, бесперспективными.

Художественный метод фольклора в корне отличается от литературного хотя бы потому, что в отличие от литературы, в сказительстве на протяжении почти двухсот лет не появлялось ни новых сюжетов, ни новых образов, не происходило существенных изменений в сказочной поэтике.

Мы же в приведённых примерах, как и в других под народной сказкой и профессиональным литературным творчеством можно устанавливать не в с п о с о б а х отражения ими действительности, а проводить на уровне общности их тенденций, вызванных схожими общественно-историческими предпосылками. Правда, при таком сравнении невольно бросается в глаза как будто бы и общность некоторых процессов. Но эта общность лишь кажущаяся, чисто внешняя, не затрагивающая и не изменяющая главных принципов существования каждой из этих видов искусства слова.

Любопытные в этом смысле «анalogии» имеем мы с древней русской литературой. В XVII веке, как известно переломном в развитии русского государства и русской литературы, происходят резкие изменения во всём литературном процессе. Возникают новые жанры. В них в трансформирующиеся старые обильно вводится бытовой и сатирический материал, усложняются сюжетные мотивировки, появляется интерес к личности простого человека, намётки его психологической характеристики, возникает стремление сблизить повествование с текущей повседневностью и т. п.

Важным моментом в эволюции литературы этого периода было привнесение личного, сугубо авторского начала в способ отражения ею действительности. «Открытие фактора субъективности, – пишет Н. П. Утехин, – сыграло огромную роль в развитии реализма, утверждении объективного изображения в древнерусской повествовательной исторической прозе». Автор «как бы со стороны комментирует нечто объективно развивающееся перед его глазами, выражая открыто своё отношение к нему через авторские отступления, прямые характеристики, пейзажи и т. д. Автор здесь во всём как бы старается не изменить в

процессе творчеств изображаемые им явления, оставляя за собой лишь право отбора или перестановки тех или иных фактов и тем самым также выражая отношение к ним»¹¹⁴.

Все перечисленные особенности, как будто действительно близки тому, что наблюдается, скажем, и в современной сказке: «...усиленное внимание к быту, ко всему окружающему, интерес к человеческой личности... рисунок портрета, пейзаж, изображение жеста, человеческих движений»¹¹⁵, и комментирование со стороны, и открытое выражение своего отношения, и прямые характеристики, и в то же время стремление не изменить традиционной последовательности и условности, и т. п.

Однако всё это – лишь проявления того же «фактора субъективности» в сказительстве, наиболее ярким выражением которого является тяга современных сказочников к индивидуальному творчеству. Но впечатление схожести исчезает, как только начинаем вглядываться в способы и характер типизации, в совокупность образительных средств в литературе и сказке. Общим остаётся лишь сам «фактор субъективности», который здесь и там вызван схожими изменениями в отношении к жизни их творцов и носителей.

Именно новое отношение к жизни, связанное с демократизацией общественного движения в XVI веке, процессом «вычленения личности», когда человек Древней Руси становится активным участником жизни, высвобождается «от веры в божественную предопределённость своей судьбы» и «начинает осознавать себя как реальную общественную силу», – именно всё это и вызвало существенные преобразования в литературе этого периода.

Аналогичный процесс в развитии самосознания личности, теперь уже крестьянской (в XVII в. он был связан в основном с ремесленным и посадским населением), наблюдается в предреволюционные и особенно революционные и послереволюционные годы. Социальные преобразования этого периода необычайно активизировали крестьян – основных носителей сказки, – которые в массе своей становятся участниками всей общественной жизни страны. Изменения в общественном мировосприятии не могли не сказаться и на отношении к своему, народному, творчеству и, в том числе, к сказке. Рождённый общественно-историческими сдвигами, «фактор субъективности» в сказительстве также явился показателем нового отношения к жизни современного сказочника.

Таким образом, общность между литературным и фольклорным процессами и, в частности, русской повестью XVII века и волшебной сказкой лежит в плоскости общности отношения к жизни и, соответственно, к художественному творчеству их творцов и носителей. Активное отношение к жизни рождает «фактор субъективности» в художественном познании действительности. Последний, в свою очередь, пробуждает схожие тенденции в историческом движении двух видов искусства слова. Но выражаются эти тенденции по-разному.

Вместе с тем эти тенденции раньше по времени, чем в сказке, проступают в литературе, т. к. профессиональное творчество динамичнее фольклорного. Оно хронологически прежде ощущает на себе общие художественные потребности той или иной эпохи и скорее реагирует на них. Особенно повесть – жанр «наиболее подвижный», всегда непосредственно и живо отражавший тенденции развития литературы»¹¹⁶.

Поэтому, когда схожие тенденции начинают проявляться и в сказке, они, по аналогии с уже знакомыми в теоретическом выражении, могут закрепляться в сознании исследователя как «признаки повести». На самом деле подобные проявления – такие же признаки и сказки, выражающие специфически фольклорные закономерности в её эволюции, но только пришедшие в сказочный жанр хронологически позднее. И как бы новаторски ни интерпретировалась рассказчиком та или иная сюжетная тема, она всё равно есть переосмысление традиции. Конечно, в зависимости от характера этого переосмысления можно говорить о живом, творческом варианте либо констатировать в нём признаки деградации. Но не признавать её фольклорности (если, конечно, это не авторское произведение) нельзя. Как нельзя игнорировать по причине «нехарактерности»

тенденциозные варианты при анализе общего сказительского процесса конкретного исторического периода. К тому же, думается, что «нехарактерных» вариантов вообще нет. Каждый из них (и даже теряющий жанровые признаки) с какой-то своей стороны освещает ту или иную грань такого универсального и сложного явления, как сказительский процесс в целом, и такую многогранную и противоречивую фигуру в нём, какой является конкретный сказочник.

Поэтому повествование приведённого выше типа нельзя не учитывать. Но не как пример, типичный для переосмысления современным сказочником традиции, а как своего рода «указатель» в направлении этого переосмысления.

Итак, новые принципы изображения волшебного-фантастического мира современным сказочником связаны с изменениями в творческом подходе рассказчика к традиционным сюжетным темам и образам.

Новый подход к многовековой сказочной традиции отражает трансформацию её восприятия в связи с эволюцией художественного народного мышления.

Видоизменение типа художественного народного мышления, появление в нём причинно-следственной логики меняет отношение рассказчика и его аудитории к сказочной прозе и т. п., – всё это являет непременно вместе с ним и художественно-психологическую потребность в обосновании фантастики чудесного.

Эта потребность определяет характер современных интерпретаций и материализуется в разного рода реалистичных вмешательствах сказочника в народную традицию. Поэтому реалистичные обоснования чудесного вымысла – один из главных творческих принципов в современном сказительстве. Сообщая «всамделишность» волшебному повествованию, современный сказочник наполняет его своеобразными авторскими комментариями, репликами по ходу сказывания, разъяснительно-логизирующими моментами; возникают контакты с несказочной прозой и т. п., – всё это является непременным условием творческой жизни волшебной сказки, своего рода «чудесным оберегом».

Вместе с тем подобные обоснования, как и вызывающее их недоверие, по своей природе принципиально различны с аналогичными категориями понятийного мышления. Они всецело идут в русле сказочного художественного сознания и служат сказочной художественной правде. Именно поэтому многообразные формы реалистичных обоснований чудесного создают и л л ю з и ю его достоверности, которая на современном уровне художественного народного мышления «подкрепляет» условность сказочного вымысла.

В результате нового творческого подхода современного рассказчика к каноническим моделям волшебного повествования складывается опосредованная, сложная и вместе с тем традиционная структура, но в своеобразно новом качестве.

Одним из характернейших свойств этого нового качества, рождённых новым творческим подходом сказочника XX века к традиции, мы считаем с о ц и а л ь н о - б и о г р а ф и ч е с к и е о б о б щ е н и я, к рассмотрению которых и переходим в следующей главе.

¹ Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М., 1958, стр. 259.

² Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1966, стр. 19.

³ Термин «реалистичность», а не «реализм», на наш взгляд, наиболее подходит к предмету исследования. Д. С. Лихачёв предлагает применять его по отношению к древнерусской литературе, мотивируя своё предложение тем, что «этот термин своею близостью к понятию «реализм» как раз отражает существо дела, т. к. «элементы реалистичности в некоторых своих общих чертах действительно сближаются с реализмом». Кроме того, по мнению Д. С. Лихачёва, «системы других литературных направлений с трудом дробимы. Реалистичность может вторгаться в произведение кусками, отрывками, элементами... Там, где необходимо объективное изображение действительности, там, где нужно её э м п и р и ч е с к о е (разрядка

моя. – Е. Ш.) познание... там могут появляться элементы реалистичности». Конечно, мы ни в коем случае не хотим отождествлять процессы фольклорные и литературные, специфически принципиально разные. Однако элементы эмпирического познания, усиленно звучащие в фольклоре нашей эпохи, подсказывают целесообразность применить к ним термин «реалистичность».

⁴ Русская сказка. Избранные мастера. Редакция и комментарии Марка Азадовского. Том первый. М. – Л., 1931; том второй. М. – Л. 1932, т. 1, с 62.

⁵ Конечно, о рефлексивном характере изложения русской классической сказки во многом можно говорить гипотетически, т. к. мы не имеем или почти не имеем её достоверных записей. Относительная степень аутентичности имеющихся текстов (в публикациях XVIII-XIX вв.) значительно затрудняет сравнительно-историческое исследование. И тем не менее, располагая записями и публикациями сказок народов, стоявших на родовой и даже дородовой стадиях развития (Океания, Африка, Америка, Северная Азия, северная часть азиатской России –здесь необходимо выделить «Материалы по эвенкийскому (тунгусскому) фольклору»), сопоставляя их с публикациями современных русских вариантов, а также результатами многолетних собственных исследований живого творческого процесса, учитывая при этом данные науки об общих законах развития человеческого мышления и психики мы всё-таки с определённой долей вероятности можем строить предположения относительно некоторых направлений в развитии сказочной повествовательной системы.

⁶ Померанцева Э. В. Судьбы русской сказки. М. 1965. С. 98.

⁷ Путилов Б. Н. Русский и южнославянский героический эпос. Сравнительно-типологическое исследование. М., 1971. С. 108.

⁸ Здесь и дальше в текстах, записанных М. К. Азадовским, мы не учитываем разрядку учёного, а делаем свою, необходимую в целях нашего исследования.

⁹ Русская сказка. Избранные мастера. Редакция и комментарии Марка Азадовского. Том первый. М. – Л., 1931; том второй. М. – Л. 1932. С 61.

¹⁰ Русская сказка. Избранные мастера. Редакция и комментарии Марка Азадовского. Том первый. М. – Л., 1931; том второй. М. – Л. 1932, С 62.

¹¹ Шастина Елена. Сказки Ленских берегов. Иркутск, 1971.

¹² Пропп В. Я. Морфология сказки. Издание второе. М., 1969. С. 39.

¹³ Лихачёв Д. Внутренний мир художественного произведения. – «Вопросы литературы», 1968, № 8. С. 80.

¹⁴ Фольклорный архив Иркутского госпедуниверситета (сейчас – Педагогический институт Иркутского государственного университета. – Ред.).

¹⁵ Фольклорный архив Иркутского госпедуниверситета (сейчас – Педагогический институт Иркутского государственного университета. – Ред.).

¹⁶ Шастина Елена. Сказки Ленских берегов. Иркутск, 1971. С. 59.

¹⁷ Рукописный отдел Бурятского филиала СО АН СССР (Улан-Удэ).

¹⁸ Шастина Елена. Сказки Ленских берегов. Иркутск, 1971. С. 132.

¹⁹ Шастина Е. Сказки и сказочники Лены-реки. Иркутск, 1970. С. 116.

²⁰ Шастина Е. Сказки и сказочники Лены-реки. Иркутск, 1970. С. 153.

²¹ Шастина Е. Сказки и сказочники Лены-реки. Иркутск, 1970. С. 50.

²² Фольклорный архив Иркутского госпедуниверситета (сейчас – Педагогический институт Иркутского государственного университета. – Ред.).

²³ Шастина Е. Сказки и сказочники Лены-реки. Иркутск, 1970. С. 73.

²⁴ Шастина Е. Сказки и сказочники Лены-реки. Иркутск, 1970. С. 114-115.

²⁵ Фольклорный архив Иркутского госпедуниверситета (сейчас – Педагогический институт Иркутского государственного университета. – Ред.).

²⁶ Thompson S. The types of the folklore («Указатель сказочных типов»), 301 А.

²⁷ Русские народные сказки А. Н. Афанасьева в трёх томах. М., 1957. № 197, с. 69.

-
- ²⁸ Русские народные сказки А. Н. Афанасьева в трёх томах. М., 1957. № 185, с. 28.
- ²⁹ Русские народные сказки А. Н. Афанасьева в трёх томах. М., 1957. С. 261.
- ³⁰ Великорусские сказки Вятской губернии. Сборник Д. К. Зеленина, Прг., 1915. С. 20.
- ³¹ Лихачёв Д. Внутренний мир художественного произведения. – «Вопросы литературы», 1968, № 8. С. 81.
- ³² Северные сказки. Сборник Н. Е. Ончукова. СПб., 1909. С. 24.
- ³³ Русские народные сказки А. Н. Афанасьева в трёх томах. М., 1957. № 283–287.
- ³⁴ Русская сказка. Избранные мастера. Редакция и комментарии Марка Азадовского. Том первый. М. – Л., 1931; том второй. М. – Л. 1932. Т. 1, с. 38.
- ³⁵ Азадовский. Марк. Сказки Верхнеленского края. Иркутск, 1925. С. 12, 13.
- ³⁶ Азадовский. Марк. Сказки Верхнеленского края. Иркутск, 1925. С. 13.
- ³⁷ Архив доцента ИГПИ М. М. Власенко.
- ³⁸ Шастина Е. Сказки и сказочники Лены-реки. Иркутск, 1970. С. 149.
- ³⁹ Путилов Б. Н. Эпическое сознание и эмпирическая достоверность. Белград, 1970. С. 4.
- ⁴⁰ Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М., 1958, стр. 70.
- ⁴¹ Шастина Е. Сказки и сказочники Лены-реки. Иркутск, 1970. С. 107.
- ⁴² Сказки Приленья. Под ред. Е. И. Шастиной. Иркутск, 1974. С. 21, 22.
- ⁴³ Рукописный отдел Бурятского филиала СО АН СССР (Улан-Удэ).
- ⁴⁴ Русская сказка. Избранные мастера. Редакция и комментарии Марка Азадовского. Том первый. М. – Л., 1931; том второй. М. – Л. 1932. Т. 2, с. 223.
- ⁴⁵ Шастина Елена. Сказки Ленских берегов. Иркутск, 1971. С. 118.
- ⁴⁶ Шастина Елена. Сказки Ленских берегов. Иркутск, 1971. С. 137.
- ⁴⁷ Сказки Приленья. Под ред. Е. И. Шастиной. Иркутск, 1974. С. 26.
- ⁴⁸ Thompson S. The types of the folklore («Указатель сказочных типов»), 303.
- ⁴⁹ Архив К. А. Копержинского, № 1006. Хранится в рукописном отделе библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Санкт-Петербург).
- ⁵⁰ Архив М. К. Азадовского, ф. 542. Хранится в отделе рукописей Государственной библиотеки им. В. И. Ленина (Москва).
- ⁵¹ Плеханов Г. И. Избранные философские произведения. Т. III. М. 1957.
- ⁵² Аникин В. П. Русская народная сказка. М., 1959. С. 118, 119.
- ⁵³ Пропп В. Я. Фольклор и действительность. – Русская литература, 1963, № 3.
- ⁵⁴ Момент «сомнения» в сказочном повествовании отмечается также Н. Рошияну. Любопытно, что учёный связывает его с образованием инициальных формул. По мысли Н. Рошияну, когда «мировоззрение сказочника перестаёт совпадать с представлениями, которые содержала сказка, «тогда появляются сомнения». Их сказочник «выражает либо фиксированием действия в неопределённом прошлом и в неизвестных местах, либо заявлением о невозможности повторения, т. е. об исключительности рассказываемого и т. д.». Современные волшебные сказки, можем сказать мы, насквозь проникнуты сомнениями и стремлением преодолеть эти сомнения.
- ⁵⁵ Шастина Елена. Сказки Ленских берегов. Иркутск, 1971. С. 27.
- ⁵⁶ Шастина Елена. Сказки Ленских берегов. Иркутск, 1971. С. 13.
- ⁵⁷ Фольклорный архив Иркутского госпедуниверситета (сейчас – Педагогический институт Иркутского государственного университета. – Ред.).
- ⁵⁸ Шастина Елена. Сказки Ленских берегов. Иркутск, 1971. С. 132.
- ⁵⁹ Шастина Елена. Сказки Ленских берегов. Иркутск, 1971. С. 135.
- ⁶⁰ Шастина Елена. Сказки Ленских берегов. Иркутск, 1971. С. 10–15, 17–19, 6–62, 111–113.

⁶¹ В данном случае имеется в виду не лингвистическое понятие «речи», а психологическое.

⁶² Поршнева Б. Ф. Контрсуггестия и история. Элементарное социально-психологическое исследование и его трансформация в развитии человечества. – В кн. История и психология, М., 1979.

⁶³ Сейчас суггестию можно встретить главным образом в искусственных условиях (клинических), – гипнотический сон; у некоторых отсталых народов, например, Африки, у народов Океании.

⁶⁴ Поршнева Б. Ф. Контрсуггестия и история. Элементарное социально-психологическое исследование и его трансформация в развитии человечества. – В кн. История и психология, М., 1979. С. 24.

⁶⁵ Поршнева Б. Ф. Контрсуггестия и история. Элементарное социально-психологическое исследование и его трансформация в развитии человечества. – В кн. История и психология, М., 1979. С. 18.

⁶⁶ Поршнева Б. Ф. Контрсуггестия и история. Элементарное социально-психологическое исследование и его трансформация в развитии человечества. – В кн. История и психология, М., 1979. С. 16.

⁶⁷ Пропп В. Я. Фольклор и действительность. – Русская литература, 1963, № 3. С. 71.

⁶⁸ По нашим наблюдениям, это связано с попытками импровизации нетворческих рассказчиков либо с нарушением меры в соотношении фантастического и реального, хотя и относительно, но всё-таки предусмотренной эстетическими законами жанра.

⁶⁹ Никифоров А. И. Структура чукотской сказки. – Советский фольклор. М. – Л., 1936, № 2, 3.

⁷⁰ Померанцева Э. В. Русская народная сказка. М., 1963. С. 4.

⁷¹ Чистов К. В. К вопросу о принципах классификации жанров устной прозы. М., 1964.

⁷² Новиков Н. В. Образы восточнославянской волшебной сказки. Л., 1974.

⁷³ Рошияну Николе. Традиционные формулы сказки. М., 1974. С. 50.

⁷⁴ Северные сказки. Сборник Н. Е. Ончукова. СПб., 1909. С. 47.

⁷⁵ Рошияну Николе. Традиционные формулы сказки. М., 1974. С. 39.

⁷⁶ Новиков Н. В. Образы восточнославянской волшебной сказки. Л., 1974. С. 15.

⁷⁷ Комовская Д. Н. Сказочник из Уреня. – Сказки А. М. Сказкина. Вступительная статья, запись и редакция текста и примечания Н. Д. Комовской. Горький, 1952.

⁷⁸ Лихачёв Д. Внутренний мир художественного произведения. – «Вопросы литературы», 1968, № 8. С. 82.

⁷⁹ Чистов К. В. К вопросу о принципах классификации жанров устной прозы. М., 1964. С. 6.

⁸⁰ Померанцева Э. В. Народные верования и устное поэтическое творчество. – В кн. Фольклор и этнография. Л., 1970. С. 158–168.

⁸¹ Померанцева Э. В. Народные верования и устное поэтическое творчество. – В кн. Фольклор и этнография. Л., 1970. С. 166.

⁸² Чистов К. В. К вопросу о принципах классификации жанров устной прозы. М., 1964. С. 5.

⁸³ Русская сказка. Избранные мастера. Редакция и комментарии Марка Азадовского. Том первый. М. – Л., 1931; том второй. М. – Л. 1932, т. 1, с. 67.

⁸⁴ Следует заметить, что сейчас сказка не имеет сплошного бытования. Те оазисы, где она ещё сохранилась, как правило, удалены от крупных промышленных центров и характерны противоречивостью народного мироощущения, где ещё сосуществуют такие, как бы, взаимоисключающие моменты, как ощущение современного прогресса и вера в колдовство, идущая, правда, скорее всего, не только от

сознания, сколько от народной традиции. Объяснение тому следует искать в общих законах развития народного мышления, инерция и противоречивость которых не раз отмечались классиками марксизма.

⁸⁵ Чистов К. В. К вопросу о принципах классификации жанров устной прозы. М., 1964. С. 5.

⁸⁶ А. П. Андреев. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л. 1929. 931 П.

⁸⁷ Шастина Елена. Сказки Ленских берегов. Иркутск, 1971. С. 22.

⁸⁸ Thompson S. The types of the folklore («Указатель сказочных типов»). 550.

⁸⁹ Свою бывальщину С. В. Высоких сопровождает ссылкой на конкретный источник: «Бабушка рассказывала – она сама матюшинска была».

⁹⁰ А. П. Андреев. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л. 1929. 891.

⁹¹ Thompson S. The types of the folklore («Указатель сказочных типов»). 307.

⁹² Thompson S. The types of the folklore («Указатель сказочных типов»). 883.

⁹³ Thompson S. The types of the folklore («Указатель сказочных типов»). 592.

⁹⁴ Thompson S. The types of the folklore («Указатель сказочных типов»). 313.

⁹⁵ Померанцева Э. В. Народные верования и устное поэтическое творчество. – В кн. Фольклор и этнография. Л., 1970. С. 164.

⁹⁶ Thompson S. The types of the folklore («Указатель сказочных типов»). 301 А.

⁹⁷ Thompson S. The types of the folklore («Указатель сказочных типов»). 303.

⁹⁸ Архив К. А. Копержинского, № 1006. Хранится в рукописном отделе библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина (Санкт-Петербург).

⁹⁹ Северные сказки. Сборник Н. Е. Ончукова. СПб., 1909. С. 35.

¹⁰⁰ Чубинский П. П. Труды этнографическо-статистической экспедиции в Западно-русский край. Вып. I. Т. I, СПб., 1872. С. 216.

¹⁰¹ Великорусские сказки Пермской губернии. Сборник Д. К. Зеленина. Пг., 1914. С. 13.

¹⁰² Все ленские варианты представлены контаминацией двух сюжетных тем, известных по «Указателю сказочных типов» Томпсона под № 709 («Белоснежка») и 883 («Оклеветанная невеста»).

¹⁰³ Шастина Елена. Сказки Ленских берегов. Иркутск, 1971. С. 113.

¹⁰⁴ Рукописный отдел Бурятского филиала СО АН СССР (Улан-Удэ).

¹⁰⁵ Шастина Елена. Сказки Ленских берегов. Иркутск, 1971. С. 38–59.

¹⁰⁶ Thompson S. The types of the folklore («Указатель сказочных типов»). 303.

¹⁰⁷ Архив Якутского филиала СО АН СССР (Якутия).

¹⁰⁸ Thompson S. The types of the folklore («Указатель сказочных типов»). 510.

¹⁰⁹ Thompson S. The types of the folklore («Указатель сказочных типов»). 301 А.

¹¹⁰ Шастина Е. Сказки и сказочники Лены-реки. Иркутск, 1970. С. 46–98.

¹¹¹ Русские народные сказки. Составитель и ответственный редактор Э. В. Померанцева. М., 1969. С. 15.

¹¹² Сказки Красноярского края. Сборник М. В. Красноженовой. Под общей редакцией М. К. Азадовского и Н. П. Андреева. Л., 1937. С. 30.

¹¹³ Никифоров А. И. Жанры русской сказки. – Учёные записки Ленинградского госпединститута им. М. Н. Покровского. Т. XI. Вып. 1. Л., 1938. С. 242.

¹¹⁴ Утехин Н. П. Основные типы эпической прозы и проблемы жанра повести. – «Русская литература», 1973, № 4. С. 92.

¹¹⁵ Русская сказка. Избранные мастера. Редакция и комментарии Марка Азадовского. Том первый. М. – Л., 1931; том второй. М. – Л. 1932. Т. 1, с. 67.

¹¹⁶ Лотман Л. М. Динамика взаимодействия романа и повести. Углубление концептуальности в повествовании. – В кн. Русская повесть XIX века. История и проблематика жанра. Л., 1973. С.450.