

В. А. Бахтина



**СТЕТИЧЕСКАЯ
ФУНКЦИЯ
СКАЗОЧНОЙ
ФАНТАСТИКИ**

1972

В. А. БАХТИНА

ЭСТЕТИЧЕСКАЯ
ФУНКЦИЯ
СКАЗОЧНОЙ
ФАНТАСТИКИ

НАБЛЮДЕНИЯ
НАД РУССКОЙ НАРОДНОЙ СКАЗКОЙ
О ЖИВОТНЫХ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
САРАТОВСКОГО
УНИВЕРСИТЕТА
1972.

В работе исследуется эстетическая функция фантастики (на материале русской народной сказки о животных).

Фантастическое в сказке о животных весьма специфично — оно носит в целом не структурный характер (хотя может вплестись в сюжет), а эмоционально оценочный. Оно становится одним из средств создания общей комической (от юмора до сатиры) атмосферы сказки. Исследование дуплановости сказки позволяет говорить о гротескном принципе организации материала и об отсутствии во всех сказках аллегории.

Брошюра рассчитана на научных работников, учителей-словесников, студентов филологических факультетов.

Русская сказка о животных стала достоянием широкого читателя в середине XIX века с выходом сборника А. Н. Афанасьева¹. И до настоящего времени эта коллекция осталась уникальной по количеству сюжетов. Поэтому задача изучения сказки о животных такой, какой она впервые была зафиксирована, ее эстетического своеобразия и богатства может быть вполне ограничена материалом данного сборника.

«Ясно, — писал В. Я. Пропп в «Морфологии сказки», — что прежде чем осветить вопрос, откуда сказка происходит, надо ответить на вопрос, что она собой представляет»². Вопрос, что собой представляет сказка, включает обширнейшую область изучения структурного и функционального своеобразия отдельных ее элементов и сказки в целом именно в эстетическом плане, так как сказка давно воспринимается народом как «складка». При этом необходимо помнить и о специфике бытования сказок о животных, которая предполагает рассмотрение этих сказок преимущественно как детских. На это обращал внимание А. Н. Афанасьев³. Специально в течение нескольких лет данным вопросом зани-

¹ До А. Н. Афанасьева семь сказок о животных были напечатаны Е. А. Авдеевой в сборнике «Русские сказки для детей, рассказанные нянюшкой Авдотьей Степановной Черепьевою», 1844.

² В. Я. Пропп. Морфология сказки. М., «Наука», 1969, стр. 11.

³ Указать хотя бы приблизительно, как давно животная сказка стала «робячьей», трудно. Так, уже А. Н. Афанасьев в предисловии к изданию 1873 года своего сборника отчетливо отметил, помимо ученого достоинства, значение сказок для чтения детьми не только простого народа, отмечая в них простодушную фантазию, простоту эстетических требований, чистоту нравственных побуждений. См. об этом: А. Н. Афанасьев. Русские народные сказки, т. I. Под ред. А. Е. Грузинского. М., 1913, стр. VI. Вопрос о внутренней близости сказок о животных к детскому восприятию, видимо, в плане психологии детского восприятия искусства, должен стать предметом особого разговора.

мался советский фольклорист А. И. Никифоров, который впервые начал записывать сказки от людей всех возрастов. Его цифровые данные позволяют установить довольно устойчивую закономерность — совершенную утрату интереса к сказке о животных у людей в периоде зрелости, возмужания, средних лет и возрождение интереса к ним в возрасте бабушек и дедушек⁴.

Нам кажется это весьма существенным. От того, как исследователь подходит к анализу животного эпоса, меняется освещение многих важных вопросов, в частности, вопроса о принципе создания героя, о характере двуплановости в создании образов и в сказке в целом, об эмоциональной выразительности.

Фольклористы не раз подчеркивали характернейшую особенность животного в сказке — смешение человеческих и животных черт. Что же в конечном счете сказочный образ: фантастическое животное или человек, скрывающийся за маской определенного зверя? Что есть животная сказка в целом — занимательный рассказ или аллегория, требующая со стороны воспринимающего усиленной работы мозга для своего постижения? Тенденция к разнообразному толкованию сказки в этом плане наметилась еще до революции. Первая линия намечена исследованиями Я. Гримма, А. Пыпина, В. Боброва и продолжена в работах советских ученых: Ю. М. Соколова, Н. П. Андреева, А. И. Никифорова, В. Я. Проппа⁵. Вторая содержалась в противоречивом утверждении А. Н. Пыпина об «идеальной определенности» характеров зверей в русском эпосе, хотя и не такой ярко выраженной, как на Западе. Однако А. Н. Пыпин не употреблял применительно к сказке термин «аллегория». Как «аллегория» сказка стала трактоваться в

⁴ Севернорусские сказки в записях А. И. Никифорова. Изд. подготовил В. Я. Пропп. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961

⁵ Я. Гримм. Предисловие к «Reinhart Fuchs», 1834; А. Пыпин. Рецензия на сборник А. Н. Афанасьева. — «Отечественные записки», 1856, № 4, № 5; В. Бобров. Русские народные сказки о животных. Варшава, 1909; Ю. М. Соколов. Русский фольклор. М., Учпедгиз, 1941; Н. П. Андреев. Комментарии к Народным русским сказкам А. Н. Афанасьева, под ред. М. К. Азадовского, Н. П. Андреева, Ю. М. Соколова, т. 1, «Academia», 1936; А. И. Никифоров. Народная детская сказка драматического жанра. Сказочная комиссия в 1927 году. Обзор работ. Изд. Русского географического общества. Л., 1928; В. Я. Пропп. Комментарии к Народным русским сказкам А. Н. Афанасьева, т. 1, М., ГИХЛ, 1957.

работах некоторых советских исследователей⁶ в связи с изучением ее в социальном аспекте. Бесспорно, что отдельные социальные стороны российской действительности отразились в сказке (и это может быть одним из доказательств того, что когда-то она бытовала во взрослой аудитории). Об этой стороне сказочного эпоса (правда, ссылаясь только на одну сказку) писал М. Горький⁷. Но социальная действительность отразилась в сказке (именно потому, что она всегда оставалась сказкой) опосредованно, никогда не становясь (за исключением сатирических) главной темой повествования. Преувеличение роли социальных мотивов в сказке может привести к искажению ее смысла.

Е. А. Тудоровская, например, следующим образом трактует фразу лисы «Давайте-ка голос тянуть; кто не вытянет — того и есть станем» из сказки «Звери в яме»: «В этом проявляются черты человеческих отношений классового общества, с его хищническим «правом сильного», а не примитивных отношений животного мира, где хищники не нуждаются в оправдании своих действий»⁸.

Есть свидетельство прекрасного знатока детского фольклора Г. Виноградова относительно зафиксированной им детской игры «в голосапки». Прелюдией к ней служит стих

«Давай, ребята,
Голосянку тянуть;
Кто не вытянет,
Того за волосы рва-а-а-ть.»,⁹

отчетливо перекликающийся со словами лисы. Нам кажется, что во многих сказках о животных можно отметить параллели с деревенскими играми детей в отдельных мотивах, песенках¹⁰ и пр. Вопрос заслуживает внимания в аспекте реше-

⁶ Е. А. Тудоровская. Сказки о животных. — Русское народно-поэтическое творчество, т. II, кн. I. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1955, стр. 335—336. В. П. Аникин. Русская народная сказка. М., Учпедгиз, 1959; Его же. Искусство психологического изображения в сказках о животных. — Сб.: Фольклор как искусство слова. М., Изд. МГУ, 1969. Конкретный анализ текстов, данный исследователем, зачастую противоречит его толкованию сказки как аллегории.

⁷ А. М. Горький. Письмо П. Максиму от 22 января 1935 года. — См.: П. Максимов. Горские сказки, М., «Советский писатель», 1937, стр. 4.

⁸ Е. А. Тудоровская. Указ соч., стр. 335—336.

⁹ Г. Виноградов. Русский детский фольклор. Иркутск, 1930, стр. 50.

¹⁰ Связь песенок волшебных сказок с играми и детским фольклором отмечает И. М. Колесницкая. — См.: Русский фольклор, т. XII, Л., «Наука», 1971, стр. 25—37.

ния той же проблемы: особенности поэтической структуры сказки о животных как детской.

Но уже в ранних работах Я. Гримма, в рецензии А. Пыпина на сборник А. Н. Афанасьева содержалось иное определение двуплановости животной сказки. А. Пыпин пишет: «...в области сказочного эпоса, без сомнения, уже давно появились произведения, отмеченные преимущественно народным юмором и любовью к гротеску, и отличные от них более поздние, сатирические анекдоты, которые притом часто обязаны своим началом книжному влиянию»¹¹. Следует отметить трактовку А. Пыпиным гротеска как понятия, связанного с народным юмором и противопоставленного сатире. И по мнению Веселовского, комическое — общий пафос, настроение, мироощущение животной сказки. Проследивая путь превращения религиозного животного мифа в сказку, А. Веселовский замечает: «Когда комический элемент внесен был в религию, животный миф стал животным эпосом, сказкой...»¹².

Состав животного эпоса пестр и разнообразен и по способу создания: фольклорные и литературные, и по бытованию: детские и взрослые, и исторически: древние и более новые, и по общему тону: юмористические и сатирические. Сатирические сказки, они же и литературные по способу создания, исторически более новые, почти всегда с оттенком аллегории и специально взрослые. Они останутся, в основном, вне нашего анализа. Процент их в русской классической сказке невелик.

Еще в 20-е годы в «Морфологии волшебной сказки» В. Я. Пропп, рассуждая об общепринятой классификации (сказки бытовые, сказки о животных и сказки с чудесным содержанием), справедливо заметил: «а разве сказки о животных не содержат элемента чудесного, иногда в очень большой степени?»¹³.

Фантастическое в сказках о животных не стало предметом специального изучения. А между тем, нам кажется, структура и эстетическая функция фантастического в сказке чрезвычайно любопытна. Она во многом оттеняет простоту и естественность сказок о животных, отсутствие аллегорического смысла в них и общий тон комического — от озорной насмешки, мягкой иронии к более глубокой социальной сатире. Противореча «прин-

¹¹ «Отечественные записки», 1856, № 4, стр. 65.

¹² А. А. Веселовский. Собр. соч., т. XVI, М.—Л., Изд-во АН СССР, 1938, стр. 102.

¹³ В. Я. Пропп. Морфология сказки. М., «Наука», 1969, стр. 11.

ципу естественности», фантастическое животной сказки, вероятно, было позднейшим привнесением в нее.

Наличие фантастики — это то основное, что привлекает к сказке детей и что сделало возможным очень давний переход ее в детскую аудиторию. Как разновидность понятия «фантастическое», фантастика животной сказки, отличная от волшебной, чудесной, возможно имеет право (быть выделенной и терминологически — как «особая сказочная необычайность»¹⁴.

Настоящая работа — небольшая часть более обширного исследования, касающегося эстетического своеобразия не только сказки о животных, но и волшебной. В целом работа позволит поставить многие вопросы в историческом плане, не в смысле генезиса, а в смысле развития в сказке элементов фантастики.

¹⁴ Термин предложен Л. Г. Барагом.

Говорящие, думающие животные встречаются и в волшебной, и в животной сказке. Но в волшебной они играют подсобную роль помощников героя и чаще выполняют функции, которые даровала им природа (птица летает, даже если и переносит героя из одного мира в другой, щука плавает в море, даже если и достает упавшее яйцо Кощея и т. д.). В сказке о животных животные — главные герои повествования, и сказку редко занимает животное в его отношениях с человеком, чаще — животные в их отношениях друг с другом. И поступки зверей, и их функции в сказке оказываются то человеческими, то животными.

Жизненное пространство, которым ограничена сказка о животных, — мир российской деревни, крестьянской избы, речки, леса; причем все выходящее за пределы избы обычно только называется, а не описывается. Этот мир не кажется узким и тесным, ибо он служит естественным фоном столь же естественных событий сказки. В ней все просто, безыскусственно, обыденно. В ней нет персонифицированного воплощения доброго и злого начал, как мы привыкли видеть в сказке; здесь волк — дурень, ограниченный и глупый, может быть хорошим и добрым товарищем, может внезапно прозреть и отомстить обидчику, здесь хитрая плутовка лиса, бывает, губит себя своей хитростью, а может быть и простодушно-добра и услужлива. Сказка диалектична и мудра.

Столь же проста сказка о животных по форме. Обычное начало («Жили-были старик да старушка», «Жила-была коза» или «Шел бык лесом»), отсутствие выработанных формул в изложении и специальных концовок (кончается действие — кончается сказка) говорят об ограниченности сказки в изобразительных средствах и об отсутствии «обрядности» в ней. Проста и ее лексика — ничего описательного, почти полное

отсутствие определений, сравнений, метафор, одни существительные, глаголы, отглагольные прилагательные, причастия.

Сказка о животных — как фильм, снятый на черно-белую пленку: она совершенно лишена природных красок (она не описывает героев и окружающее, ее интересуют лишь действия, состояния, внутренние противоречия). Сказка может только называть предмет, ставить его в какие-то отношения к действию героя, но не описывать. Это связано, конечно, с тем, что предметный обыденный мир крестьянской деревни лишен природных красок, а животные интересуют сказку совсем не внешней своей стороной. Так, в сборнике А. Афанасьева определения «красный», «красненький», «золотой», варьирующиеся в сочетании с разными существительными, встречаются лишь в песнях лисы, обращенных к петуху, в песнях кота — к лисе. Но здесь в вариантах одного сюжета они играют особую роль, о чем речь пойдет ниже. В остальном цветовая гамма сказок, если она указана, черно-серо-белая.

Но вся сказка о животных проникнута нравственным чувством народного коллектива, и это начало и есть в конечном итоге тот двигатель, который одушевляет и организует всю атмосферу сказки, то мягкую юмористическую, то грустную ироническую, то веселую. Так узкий мир сказки раздвигает свои границы и включает обширную область нравственного и эмоциональную оценку нравственных проблем народом.

* *
*

Как относится сказка о животных к фантастике чудесного, необыкновенного, сверхъестественного, есть ли такого рода фантастика в ней, какую функцию она выполняет? Знать это необходимо для понимания общего настроения сказки о животных и специфики ее фантастического. К сожалению, на этот счет нет свидетельств, записанных от самих сказочников и их слушателей, и придется ограничиваться только текстами сказок.

Анализ текстов сказок о животных показывает, что лежащее в основе их наделение зверей мышлением, речью и поступками людей не преподносится сказкой как что-то чудесное, удивительное. Речь и мысли естественно вливаются в сказку и служат, наряду с действиями, одним из основных способов выявления характеров персонажей и внутренних противоречий между ними: «Волк, побродивши везде, без успеха возвращался на сборное место и увидел лису за роскошным пиром. «Лисичка-сестричка! дай мне хоть маленькую рыбку...» — «О,

волчику-братику! налови себе, как я наловила, да и ешь, сколько душе угодно». — «Лисичка-сестричка! дай мне хоть голову!» — «О, волчику-братику, ни косточки. Я утомилась, пока ее наловила, и очень голодна». — «Где, как и чем ты ее наловила?» — «Самая безделица! Вон недалеко река, иди туда, вложи хвост в прорубь, сиди и приговаривай: ловись, рыбка, и мала, и велика! Потом выдерни хвост, то увидишь, сколько вытянешь рыбы»¹⁵ и т. д. Эпизод весьма характерен, так как здесь диалогичная речь героев полностью несет на себе характеристику персонажей. Диалог предельно театрализован, нет обычных вставных слов рассказчика: «сказал», «говорит» и т. п.

Сказка о животных мало дает материала для рассуждений о чудесах, чудесных предметах, явлениях, действиях, превращениях. Однако нельзя не отметить, что слово в ней может быть не только средством раскрытия внутреннего движения характера персонажа; так, слово рифмованное, произнесенное животным, приобретает само по себе значение чудесного талисмана, перед которым обязательно раскрываются двери желаемого. Пусть это желаемое самое заурядное и связано с элементарным чувством голода, с естественной потребностью насытить желудок, как часто бывает в животной сказке. Но достаточно голодному волку прийти к старикам, у которых есть «пять овец, шестой жеребец, седьмая телка», и пропеть:

Жил жилец,
На кустике дворец;
У него пять овец,
Шестой жеребец,
Седьмая телка!

как моментальная реакция старухи на песню: «Ох, какая песня-то славная! Старик, дай ему овечку» — возвращает волка в приятное сытое состояние. Так повторяется несколько раз до тех пор, пока старик не остается один и не прогоняет волка.

Л. Г. Барак связывает такого рода песенки с колядками, в которых обычно выражаются пожелания богатства хозяину, исполнение которых ведет неизменно к вознаграждению певца. Такое предположение имеет основания.

Нельзя, однако, не отметить, что в поздних записях, единственных, которыми мы располагаем, песни приобретают еще

¹⁵ Народные русские сказки А. Н. Афанасьева в трех томах, т. I. М., ГИХЛ, 1957, № 4. Впоследствии все сказки будут приводиться по этому изданию с указанием в тексте номера сказки.

оттенок восхваления всего хозяйства стариков (в данном случае) как чудесного: у стариков не дом, а «дворец», да и сами они живут в своем довольстве и достатке даже не на земле, а на «кустике». И вся песенка волка в таком случае приобретает характер не просто констатации факта и перечисления богатств стариков, а льстивого возвышения, возвеличивания их хозяйства. Характерно, что на деда эти словоизлияния не действуют, бабка же сразу отозвалась и, в конечном итоге, сама стала жертвой.

Еще более показательными являются песенки лисы в вариантах сюжета «Кот, петух и лиса». В самом сюжете они несут основную нагрузку: от того, как поступит петушок, каждый раз зависит, состоится или не состоится сказка. Если привлечет его лиса, схватит, унесет, если будут его выручать кот или старик, если будет это повторяться трижды, внутренне нагнетая напряжение, потому что всякий раз кот да баран (или старик) уходят в лес все дальше и все меньше гарантий остается петуху, что его услышат, когда он будет звать на помощь, — в этом случае сказка состоится. Не польстится петушок на лисьи посулы — и сказки не будет. Что же сулит лиса петуху? На первый взгляд, удовлетворение первой естественной потребности всего живого — в еде. Чувство голода, поиски еды вообще часто являются в животной сказке основным внутренним двигателем действия. Действительно, лиса (№ 37) в первый раз, придя к петуху, поет:

Ке-ке-реку — петушок,
Золотой гребешок,
Выгляни в окошко,
Дам тебе горошку.

Во второй свой приход она добавит еще: «Дам и зернышков» и даже бросит горошек в окно. Но только ли посулы привлекают петуха в песне лисы? С ним здороваются ласково, хотя и привычным для него приветствием, которое произносят нараспев: «ке-ке-реку — петушок»; ему явно льстят, считают его несомненно красивым, называя его гордость и украшение — гребешок — золотым. По общей цветовой гамме (золотое, красное) песенки выпадают из серой крестьянской обстановки животной сказки, создают атмосферу чудесной праздничности. Лиса не скупится на слова:

Красненький носок!
Смятанный лобок!
Выгляни в окошко,
Дам тебе кашки
На красной на ложке.

В других вариантах лиса старается обратить внимание петушка на необычное, происходящее за стенами дома зрелище:

У Карпова двора
Приукатана гора,
Стоят санки-самокатки;
Они сами катят,
Сами ехать хотят!

или позовет его играть в какую-то неслыханную игру: «пойдем на гуменьцы, золоты яблочки катать». Где уж тут устоять — желание хотя бы глазом взглянуть на необычное, чудесное и потому яркое и праздничное побеждает — и петух выглядывает в окошко.

Но всякий раз чудесное оказывается обманом, посулом и оборачивается страшной бедой: в первой сказке старуха гибнет, здесь петушок или гибнет, или в последний критический момент оказывается спасенным, то есть к концу сказки происходит снижение чудесного, развенчание его, уничтожение. Животная сказка не верит в чудесное и, в отличие от волшебной сказки, желание даже просто посмотреть на него ведет к гибели.

В «Лисе-лекарке» старик посадил в избе кочан (или горошину), которые росли-росли (пришлось проделать дыру в полу и потолке) и поднялись до неба. Старик лезет по дереву посмотреть, что там на небе, и находит совершенно удивительные волшебные жорновцы: «Повернутся — пирог да шаньга, наверх каши горшок». Старик «наелся, напился и спать повалился». Сулили жорновцы великое счастье старику и старухе — всегда быть сытыми. А обернулось желание воспользоваться их услугами еще раз бедой: посадил старик старуху в мешок, взял мешок в зубы и полез снова на дерево, чтобы старуху порадовать, да уронил мешок на землю, убил старуху насмерть. Нет, недостижимо в сказке о животных обладание чудесным, волшебным. В этом смысле она прямо полемизирует со всем строем и характером фантастического в волшебной сказке. Необычное нарочито снижено, оставаясь все время на грани трагикомедии. В одном из вариантов волка привлекает в предложении лисы ловить хвостом рыбу сама необычность (и легкость) мероприятия. Вот как сказка описывает его сборы в поход (ср. длинный мучительный, полный неожиданных чудес путь героя волшебной сказки): «Вот он хлеба каталажку наклал и отправился ловить сельдей» (№ 11). Чем обернулось «необычное» для волка, известно.

Крайне редко животная сказка использует какие-то элементы фантастического, взятые ею из волшебной сказки. Так, в сказке «Волк и коза» (№ 54) коза, которой пришло время котиться, встретила в лесу избушку «к лесу передом, а к ней задом». Тут коза сказала: «Избушка-избушка, обратись ко мне передом, к лесу задом, я войду в тебя». В самом сюжете фантастическая избушка никакой роли не играет, в дальнейшем повествовании она становится самой обычной избушкой, такой же, как и в других вариантах данного сюжета. Так же легко по вариантам заменяется эпизод, когда волк просит кузнеца сковать ему тонкий голос (волк иногда подделывает его). В волшебной сказке он естественно входит во всю систему фантастических образов и действий сюжета, дает представление об опасностях, подстерегающих героя. Сказкой о животных он взят явно напрокат из волшебной, ибо никакой экспрессивной нагрузки эпизод этот не несет. И лишь в одном варианте той же сказки о волке и козлятах чудесное завершает сказку и служит ее счастливым окончанием: лопнуло пузо у волка, когда он провалился в яму, и выскочили козлятки, целые и невредимые. «И стали они жить да поживать, ума наживать, а лиха избывать» (№ 53).

По другим вариантам коза остается с одним козленочком и мстит волку за гибель остальных. Вообще счастливый конец не обязателен для животной сказки, интересующейся больше внутренней противоречивой борьбой характеров и стремлений. Сказка «Волк и коза» построена как четкое противопоставление доброго, семейного и злого губительного начал, что также не свойственно животной сказке, а составляет неизменную принадлежность поэтики волшебной сказки, в которой добро всегда и счастливо побеждает¹⁶.

Однако, несмотря на отсутствие счастливого конца, сказка о животных лишена общего трагедийного настроения, и любой исход сказочного действия (гибель зверя, смерть человека, освобождение одного через гибель другого) преподносится ею просто, буднично, обыкновенно. Удивительно мудра и естественна в ней философия жизни-смерти, как процессов, тесно связанных и взаимно обуславливающих один другой: смерть как необходимое во имя чьей-то жизни (гибель зверей в яме, смерть лисы, которую разорвали собаки, смерть старухи, останки которой съела лиса,

¹⁶ Сказка о волке и козлятах и по структуре близка к волшебным. См. об этом: В. Я. Пропп. Морфология сказки, стр. 90—91.

и пр.); жизнь как возможность в любую минуту стать добычей и пищей другого живого существа. Отсутствие трагического восприятия жизни — свидетельство силы и мудрости народного коллектива и большой древности сказки о животных. Это отзвук общей атмосферы русских аграрных праздников с ряжением и колядованием, с чучелами, которых весело хоронят, и античных карнавальных шествий и сатурналий¹⁷. В сказке «За лапоток — курочку, за курочку — гусочку» (№ 8) лиса прячет мясо и внутренности бычка, а из шкуры его делает чучело. Перед волком и медведем разыгрывается сцена. Лиса впрягает быка, погоняет (жизнь — смерть — чучело — мнимое оживление): «Шню, шню! Бычок, соломенный бочок, сани чужие, хомут не свой, погоняй — не стой!». Но ни волк, ни медведь не понимают ее довольно прозрачных намеков («бычок, соломенный бочок») и рады, когда лиса оставляет им мнимую добычу. Чучело бычка стало средством осмеяния медведя и волка.

В общем, чудесное занимает весьма незначительное место в поэтике животной сказки, а вылетаясь в содержание ее, неизменно приобретает нарочито сниженный тон и оборачивается для героев несчастьем или гибелью. Деревенская жизнь, обычно будничная, с постоянными заботами о куске хлеба, о добывании пропитания, герои сказки с их естественными и скромными потребностями, общая нравственная атмосфера сказок, освещенная то насмешливым, то ироническим, то сатирическим отношением¹⁸, — все это в немалой степени препятствует обильному использованию собственно фантастики, фантастического в чистом виде.



Все сказки по героям можно подразделить на следующие группы: в одних встречаются только дикие животные (№1 —

¹⁷ Богатый материал по античной смеховой народной культуре приводит О. Фрейденберг (Поэтика сюжета и жанра. М., Гослитиздат, 1936). Анализ смеховой народной культуры Западного средневековья в связи с теорией гротеска впервые широко дан М. М. Бахтиным. См.: Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М., «Художественная литература», 1965.

¹⁸ Вне нашего анализа и в дальнейшем останутся сказки типа притч (№ 35, 73). В них явно чувствуется установка на рассказ «к случаю». Некоторые из них (№ 33, 72), перейдя в детскую аудиторию, утратили эту установку, сохранив, однако, способность к поучению, воспитанию ребенка веселым и забавным рассказом.

13), в других — как дикие, так и домашние (№ 14, 15, 16, 17, 28, 29, 30, 38, 39, 42, 43, 60, 61, 62, 64, 82, 83, 84); в третьих — люди и дикие животные (№ 18, 21, 23, 24, 25, 26, 34, 36, 48, 57, 58); в четвертых — люди и домашние животные (№ 20, 71); в пятых — люди вместе с дикими и домашними животными (№ 27, 37, 40, 41, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56); в шестых — животные и птицы (№ 31, 32, 33, 35, 66, 67, 68, 69, 72, 73, 74), в седьмых — рыбы (№ 77—79, 81). Индивидуализации героев нет ни в одном случае (просто баба, просто старик, просто лиса).

В условиях жизни домашних и диких зверей тоже никакой разницы нет. Домашние могут жить в избе, но, убежав из дома, жить в лесу. Бегут они из дома или от плохого обращения с ними или с одним из них, или домашняя скотина просто идет в лес погулять, или же старики освобождаются от них вследствие их старости. Дикие животные могут жить в естественных условиях (норе, берлоге, гнезде), в других случаях их образ жизни организован по образцу крестьянского. Но и тогда звери живут где-то за пределами деревни: или в лесу хатки лубяная и ледяная, или «возле дереvушки» (№ 4), или «в одном месте» (№ 3).

В тех сказках, где есть мужики и бабы, рисуются как бы два организованных пространства: деревня с ее обитателями и лес. В деревне обычный, со своими заботами и радостями (сенокос, стряпанье, свадьба, пряденье), ход жизни; по естественным потребностям организована и лесная жизнь, хоть ее обитатели — говорящие и думающие животные. Между этими двумя пространствами нет противопоставления: звери часто появляются в деревне, чтобы чем-то полакомиться, что-то стащить, мужики отправляются в лес за дровами. Обитатели того и другого пространства в постоянном контакте (мужик дружит с медведем, лиса помогает мужику), и встречи их происходят в поле, в деревне, в лесу, на дороге. Сказка о животных имеет дело только с горизонтальным плоскостным пространством¹⁹, она вся разворачивается на земле, заполнена земными потребностями и интересами, точнее, естественными потребностями человека и зверя в еде. Тем удивительнее та игра характеров и действий, которую дает животная сказка, основываясь на этой физиологической потребности.

¹⁹ Только в сказке «Мужик и жорновцы» дается противоположный — вертикальный (верх, низ) — срез. Мужик лезет на небо, где находит волшебные жорновцы (единственный волшебный предмет в животной сказке).

В животной сказке нет ни одного длинного, захватывающего интересного сюжета (как в волшебной сказке), состоящего из множества разнообразных мотивов.

Животная сказка дает нам (в разных конкретных вариациях) чаще всего мотив встречи²⁰ движимых голодом животных. Но встреча — чисто внешнее обстоятельство. Весь интерес сказки сосредоточивается в отношениях, проявляющихся при встрече (внутренние импульсы, желания, движения чувств и мыслей). Так, в центр повествования выдвигается персонаж, как проявление определенного типа отношения к жизни. Весь интерес животной сказки — во внутреннем движении персонажа, проявляющемся внешне в словах и в действиях²¹.

В волшебной сказке герой возникает на пересечении различных функций как фигура на шахматной доске, что в значительной мере обедняет, вернее, затушевывает, заглушает его характер. Он прежде всего носитель определенной функции. Не раз отмечено, что животные сказки легко группируются по персонажам (в волшебной сказке это сделать невозможно). Так, уже А. Афанасьев поместил под начальными номерами сказки о лисе и ее взаимоотношениях с различными зверями (этих сказок в русском репертуаре больше всего); впервые не по сюжетам, а по героям анализирует русские сказки В. Бобров²².

* * *

Прежде чем мы обратимся к фантастике сказок о животных, необходимо остановиться на сущности аллегории и правомерности употребления этого термина применительно к русской сказке о животных²³.

Allegoria переводится с греческого как «иносказание». По исторически закрепившиеся за этими терминами значения давно перестали быть абсолютно равнозначными и требуют

²⁰ На это впервые указал А. Никифоров в статье «Народная сказка драматического жанра», разбирая только несколько животных сказок, которые он назвал драматическими. Однако этот мотив постоянен и в других сказках о животных.

²¹ Есть животные сказки, вся специфика которых именно в цепевидном действии (так называемые кумулятивные). В них характер роли не играет.

²² В. Бобров. Русские народные сказки о животных. Варшава, 1909.

²³ Вопрос о возможности аллегорического толкования нерусских сказок о животных требует отдельного и в каждом случае конкретного рассмотрения.

расчленения. Характерно, что до последнего времени почти все литературные словотолкователи, словари и энциклопедии, определяя «аллегория» через «иносказание», в свою очередь «иносказание» определяют или как «аллегория», или опускают этот термин вообще²⁴.

Первая попытка отделить иносказание от аллегории принадлежит Гегелю: он рассматривает иносказание равнозначным притче, то есть как сравнение, идущее от внешнего явления, а не от смысла (как в аллeгории). Тем самым он наметил путь для более широкого толкования иносказания. Действительно, иносказательный смысл заключен и в метафоре, и в символе, и в гротеске, и в художественном образе.

В сегодняшней науке делается попытка вычлeнить символ, аллегория, олицетворение, образ, как философские категории²⁵. Говоря об аллeгории, А. Ф. Лосев подкрепляет свои мысли примерами из басен, считая, что «басня есть аллегория»²⁶. Для нас важно отметить, что рассуждения исследователя о басне не совсем последовательны, что термин аллегория то расширяется им до иносказания, то подменяется олицетворением.

Наряду с попыткой расчленения этих терминов намечается тенденция определить исторически конкретное место аллeгории в литературном процессе, оставить за ней право обслуживать средневековую религиозно-дидактическую литературу²⁷. В свое время Гегель связывал аллегория с литературой средневековья, где она служила выражением «всеобщности и для-себя-бытия», была выражением «всеобщих духовных сущностей» христианской религии, которые «должны быть изображены именно как *всеобщие* отношения»²⁸.

²⁴ См., например: Новый словотолкователь. СПб., 1803; Энциклопедический лексикон, т. 1. СПб., 1835; В. Даль. Толковый словарь живого Великорусского языка, ч. 1. Изд-во Общества любителей Российской словесности, М., 1863; Энциклопедический словарь русского библиографического института Гранат, т. II. М., 1910; Литературная энциклопедия, т. 1. Изд-во Коммунистической академии, 1930; Л. Тимофеев, Н. Венгров. Краткий словарь литературоведческих терминов. Госуд. Уч.-пед. изд-во Мин. просвещения РСФСР, М., 1958; А. Вялковский. Поэтический словарь. М., «Советская энциклопедия», 1966.

²⁵ А. Ф. Лосев. Проблема символа в связи с близкими к нему литературоведческими категориями. Изв. АН СССР, серия литературы и языка, т. XXIX, вып. 5, 1970.

²⁶ Там же, стр. 380.

²⁷ См.: Ю. Манн. О гротеске в литературе. М., «Советский писатель», 1966, стр. 99.

²⁸ Гегель. Эстетика, т. II, М., «Искусство», 1969, стр. 108.

Все эти попытки привели и фольклористов к сомнению относительно правомерности аллегорического толкования русской сказки. В последнем учебнике по фольклору читаем: «Отсутствие отвлеченного басенного аллегоризма придает сказкам о животных емкий художественный смысл»²⁹.

Вернемся к Гегелю. Анализируя сущность аллегории, Гегель обнаруживает ее безжизненность, лишая аллегорию внутренней импульсивной наполненности. Происходит эта холодность от того, что аллегория всегда идет не от конкретного образа, а от абстракций, всеобщего смысла, который она пытается выразить (но безуспешно) через посредство не просто конкретного, но конкретного человеческого образа. «Первая задача аллегории состоит поэтому в том, чтобы олицетворять и тем самым представлять в качестве *субъекта* общие абстрактные состояния или свойства как человеческого, так и природного мира — религию, любовь, справедливость...»³⁰.

Но, как справедливо указывает Гегель, эта субъективность и по своему содержанию, и по форме лишена истинной субъективности, это просто «пустая форма» субъективности, потому что никогда субъективность, выражающая только абстрактное понятие, не может иметь конкретной индивидуальности, живости и богатства реального субъекта. Другими словами, аллегория выхолащивает из конкретного облика, который она избирает в качестве знака для выражения абстрактного понятия, все богатство индивидуального. И дело здесь не только в том, что в аллегории имеет место полная структурная разорванность идейной и художественной сторон, как справедливо заметил А. Ф. Лосев, но в том, что сама эта структурная сторона превращается в «пустую форму».

Выясняя внутренние взаимоотношения абстрактного смысла и конкретного выражения его (субъекта, по Гегелю), Гегель указывает, что сам по себе субъект не в состоянии выразить смысл аллегорического образа и аллегорического произведения. Субъект может допускать множественность толкований разного абстрактного смысла (женщина — любовь, материнство и пр.). Но тогда аллегории просто не будет, ибо «смысл аллегорических произведений в их абстрактности носит... определенный характер и познаваем лишь благода-

²⁹ В. П. Аникин. Сказки. — В кн.: Русское народное поэтическое творчество. Под ред. проф. Н. И. Кравцова. М., «Просвещение», 1971, стр. 108.

³⁰ Гегель. Эстетика, т. II, стр. 108.

ря этой определенности»³¹. Поэтому при создании аллегорического образа приходится прибегать к каким-то дополнительным штрихам субъекта, как бы предикату его (или детали). Скажем, женщина с весами в руках — аллегорическое изображение правосудия. Иногда эта деталь может обособиться от субъекта и сама стать выражением чего-то абстрактного. То есть эти черты, создающие определенность аллегории, представляют собой лишь знак, который сам по себе ничего не обозначает. «Таким образом, — заключает Гегель, — аллегория с обеих сторон пуста»³².

Итак, аллегория дедуктивна и однонаправленна, она лишена сложного взаимодействия конкретного и абстрактного, частного и общего, всеобщего и индивидуального, внутреннего единства содержания и формы и внутренней их противоречивости и борьбы. Она мертва, суха, безжизненна, лишена художественности по самой сути своей³³.

Не может быть особой «художественной» аллегории. Только на первый взгляд аллегория воспринимается как чувственно конкретный образ. На деле в ней полное разъятие смысла и обозначения, расчленение содержания и формы. К. Горанов видит необходимость выделения в образе с философской стороны сущностного (основного) и предметного (объемного) содержания. Последнее (протяженность в пространстве, граница, соотношение с другими явлениями) есть «*сущность внутренней формы*»³⁴. Первое предполагает не статичное состояние сущности образа, а движение его, развитие в конкретной специфике. И в том и в другом случае содержание образа понимается исследователем как внутреннее оформленное движение, развитие. Аллегорический образ, фиксируя сущность явления, дает ее застывшей в чувственно воспринимаемом, но столь же абстрактном облике. Аллегии чуждо богатство конкретного и индивидуального. Она лишена эмоции, лишена и жизни.

Образы русских народных сказок, познаваемые в словах, поступках, в богатстве проявлений и оттенков характера, ничего общего с аллегорией не имеют. В центральном образе

³¹ Гегель. Эстетика, т. II, стр. 109.

³² Там же.

³³ Г. Гачев определил ее как «мнимо-образное мышление». См.: Г. Гачев. От синкретизма к художественности. — «Вопросы литературы», 1958, № 4, стр. 134.

³⁴ К. Горанов. Содержание и форма в искусстве. М., «Искусство», 1962, стр. 42.

животного эпоса — лисе — выражена не только хитрость, но и смекалка, ум, упорство, находчивость, назойливость, лицемерие и пр. Образ этот богат индивидуальной конкретностью по сюжетам и вариантам, оставаясь в целом обобщенным. Столь же эмоционально разнообразно отношение к ней как к героине рассказчика и слушателей. Как диалектично сложно само представление о хитрости, выраженное в сказке народом, так неравнозначна и оценка ее. Сама категория оценки явления, столь характерная для сказки с ее контрастными резкими мазками, оценки сложной и в потенции противоречивой, чужда аллегорической холодности и однолинейности.

Герои животного эпоса, бесспорно, вполне полнокровные, а не аллегорические образы.

Фантастическое и эмоциональное

Итак, в сказке действуют настоящие лиса и медведь, а не маски их, надеваемые на человека с целью скрыть его настоящую сущность. Сказка ничего не скрывает — она совершенно ясно говорит об определенных вещах. С другой стороны, нельзя пройти и мимо того факта, что, как всякое явление искусства, сказка может быть нужна человеку лишь когда в ней заключена человеческая сущность, зафиксированы человеческие мысли и чувства. «В искусстве, — пишет Н. Гей, — совершается «перекачка» мира в человека и одновременное активное вторжение человека в мир. Личность самоутверждает себя в творческом акте, в произведении и его восприятии. Это очеловечивание окружающего и опредмечивание человеческих сущностных сил»³⁵.

Гегель тонко, на наш взгляд, отметил, что весь смысл сказки (говорил он о «Рейнеке-лисе») в том сложном и точном соединении чисто природного с такими человеческими страстями, чертами характера, состояниями, «которые находятся в ближайшем родстве с аналогичными явлениями у животных»³⁶. Разбирая содержание немецкой поэмы-сказки, Гегель отмечает, что оно становится подходящим для формы животного эпоса именно вследствие своей «испорченности», а в общем настроении мы имеем перед собой «настоящую шутку, задуманную со всей серьезностью». Нам важно здесь отметить, что, по справедливому замечанию Гегеля, не всякое содержание подходит для формы животного эпоса, а лишь что-то порочное, дурное, что необходимо высмеять со всей серьезностью. Мы увидим в дальнейшем, что немалая

³⁵ Н. К. Гей. Искусство слова. М., «Наука», 1967, стр. 9.

³⁶ Гегель. Эстетика, т. II. М., «Искусство», 1969, стр. 100.

часть русского животного эпоса имеет общую атмосферу комического.

И еще. Гегель справедливо ограничил сказку о животных областью человеческих страстей, чувств, состояний, черт характера, то есть областью чисто внутренней, психологической. Это выражается как в столкновении, игре характеров зверей в сказке, так и в отношении рассказчика к событиям. Это отношение должно подвести к выводу об общем чувстве, лежащем в основе того или иного сюжета, об общей нравственной оценке событий, поступков героев. Все вышесказанное заставляет нас повернуть и проблему фантастики в русло эмоциональное.

Л. Выготский, отмечая четыре формы связи фантазии и реальности и убедительно демонстрируя сложную, опосредствованную, но всегда наличествующую связь фантастического с действительным, писал, в частности, что всякие человеческие чувства, помимо телесного выражения, имеют выражение внутреннее в подборе мыслей, в образах и впечатлениях. «Так же точно как люди давно научились путем внешних впечатлений выражать свои внутренние состояния, так же точно и образы фантазии служат внутренним выражением для наших чувств», другими словами «образы фантазии дают внутренний язык для нашего чувства»³⁷.

Но сами эти образы фантазии берут элементы из реальности, комбинируют их так, чтобы созданный воображением образ был обусловлен в конечном итоге нашим внутренним настроением. Так и фантастические образы говорящих и мыслящих очеловеченных животных, помещенных в обычную человеческую среду, служат прекрасным средством выразить чувства радости, грусти, спокойного мироощущения, юмора, иронии, страха и пр.

Л. С. Выготский подчеркивает сразу же и обратную связь воображения и эмоции — когда образы, созданные воображением и передающие чувства, влияют на состояние читающих или слушающих, вызывая у них вполне реальные эмоции. Получается как бы спираль: эмоциональное состояние рассказчика → фантастические образы → эмоциональное состояние слушателей.

Безусловно, само эмоциональное состояние рассказчика, интерес его к тем или иным страстям человеческим обуслов-

³⁷ Л. С. Выготский. Воображение и творчество в детском возрасте. М., «Просвещение», 1967, стр. 14.

лены реальной действительностью и, в конечном счете, вызваны к жизни ею, а не субъективными стремлениями человека. Не раз отмечено в науке, что содержание сказок о животных можно легко уложить в пословицу, то есть весь смысл сказки, в конечном счете, сводится к тому всеобщему смыслу, который четко выражен, как нравоучение, в басне. Однако это не совсем так. Сущностное содержание сказки может быть свернуто в пословицу (чаще не одну), но объемное содержание ее неизмеримо богаче. Интерес сказки не только в философском ее зерне, но и в столкновении характеров, а столкновение, противоречие предполагает разные типы отношения к жизни, разные типы внутренней организации характера, его страстей, проявлений в поступках, словах, действиях. Вот, например, вариант сказки «Лиса-повитуха» (№ 12). Сказка начинается с сообщения о том, что живут в одной избушке дружные волк с лисой, «кум с кумой». Вместе ходят на охоту, делают добычу. Но есть у волка нечто — предмет постоянных внутренних вожелений лисы-лакомки — кринка с маслом. Сказка подробно разрабатывает целую серию действий, неудачных попыток лисы полакомиться (волк здесь не дурень, он знает ее повадки). «Вот она тихонько встала. И к кринке подошла; на ту пору волк пробудился и с бока на бок перевалился. Лиса брызнула от кринки и снова улеглась. Волк догадался, что кумушка-лиса хочет маслицем поживиться, встал и вынес кринку и поставил на высокую поллицу, чтоб кумушке не достать». И дальше начинается внутренняя борьба в лисе: желание отведать масло, жгучее, не дающее покоя, и желание остаться в глазах волка кумой, подругой — отсюда необходимость обставить внешней добропорядочностью свои нечестные действия. С другой стороны, лиса вступает в своеобразное состязание с волком, с его иным, противоположным типом отношения к жизни — он бережлив (масло к праздничку оставил), добропорядочен, его не мучат и не сжигают никакие страсти и желанья, он спокоен в своей ясности и честности.

Но к концу сказки происходит парадоксальное — лиса все-таки съедает масло, сумев сохранить и свою внешнюю маску. Более того, она настолько набирается храбрости продолжить эту игру, что сама первая просит волка сходить за маслом, отлично зная, что его нет. Провинившаяся лиса ведет себя в последующей бурной сцене объяснения спокойно и с достоинством, разыгрывая из себя обиженную и обманутую; волк — невинный — сердится и ничего не может дока-

зять. Его одурачили, уличили в воровстве, и волк отступает под напором хитрости, не знающей границ. Он спасается бегством.

В сказке происходит не только борьба двух противоположных типов отношения к миру, приведшая, в конечном счете, к победе изворотливого хитроумного зверя над ограниченным и мещански запасливым волком, но и внутренняя борьба в характере, чувствах, желаниях самой лисы. Впрочем, конец данного сюжета (в других вариантах сказки) может быть и прямо противоположным: лиса изгоняется волком, и он снова живет один, запасаясь медом (маслом). И такое разнообразие естественно. Сказка все время ходит на той грани характеров и поступков, где каждый из них может обернуться и хорошей и плохой стороной. Сказка о животных удивительно диалектична по вариантам конца. Одно дело хитрость, выявляющая ум и жизненную хватку, противопоставленная простоте и простофильству («простота хуже воровства»), и другое дело — хитрость, перешагнувшая границы человеческой добропорядочности, сталкивающаяся с помощью и добротой антипода лисы — волка. Сказка может и восхищаться лисьей изворотливостью (такая нигде не пропадет) и сочувственно относиться к волку, рачительному хозяину.

Фантастика смеховая

Сказок, в которых есть фантастика, условно названная нами смеховой, больше всего. И связана она, в первую очередь, с сюжетами, где главную или второстепенную роль играет лиса. Эту фантастику можно было бы определить как фантастику абсурдных предложений и ситуаций. То есть фантастическое снижено, переведено в план обычной бытовой выдумки и является неотъемлемой частью характеристики лисы. Перехитрив мужика и стянув рыбку с его воза, лиса на вопрос волка, где она взяла столько рыбы, отвечает: «Наловила». И сразу же с готовностью преданного друга дает рецепт: «Ты, куманек, ступай на реку, опусти хвост в прорубь — рыба сама на хвост нацепляется; да смотри, сиди подольше, а то не наловишь» (№ 1). Или в другом варианте, чтоб у волка не возникло сомнений, объясняет, почему рыбка должна на хвост «нацепляться»: «всползет на него греться». Иногда она предлагает нацепить на хвост кувшин, кошелку, корзину.

Но ее фантазии были бы безобидными выдумками фантазера, если бы не были так точно рассчитаны: желание волка иметь столько рыбы (да еще почти без труда) так велико, что он сразу клюет на лисью приманку. И сказка рисует картину морозного вечера, когда волк сидит у проруби, а лиса бегаёт вокруг него и тихонько приговаривает: «Мерзни, мерзни, волчий хвост», громко же (для волка) повторяет: «Ловись, рыбка, большая и маленькая».

Здесь юмор создается противоречием между абсурдностью того предприятия, которое предлагает лиса, и серьезным ее видом при этом (и даже доказательством — кучей рыбы), между сытой и довольной собой лиской и голодным волком, между фантастичностью затеи (и лиска, и рассказчик, и слушатели понимают это) и доверием, с которым относится к ней волк. Он единственный не понимает, не видит подвоха, он слишком голоден и глуп.

К такому же ходу прибегает лисичка, когда оказывается вдвоем со свиньей (медведем) в яме в лесу (№ 29, 30). Съедены уже все звери, бывшие здесь с ними, остались самый физически сильный зверь и слабая, но находчивая лисица. Она предвидела неизбежность подобной ситуации и потому кишочки от съеденных зверей сложила под себя. И теперь сидит да понемногу их таскает. «Свинья и спрашивает: «Что ты, кума, кушаешь? Дай-ка мне». — «Эй, свинья! ведь я свои кишочки таскаю, разорви и ты свое брюхо, таскай кишочки и закусывай». Свинья то и сделала: разорвала свое брюхо — и досталась лисе на обед» (№ 29).

Завершая сказку, фантастическое освобождение лисы с помощью хитрости является последним штрихом, который подчеркивает в самом сильном аккорде ее хитроумие, находчивость, дающие ей право оставаться живой. Физическая сила никакой роли не играет в животной сказке. Побеждает всегда физически менее сильный, но более умный, приспособленный, умеющий сориентироваться в обстановке и найти единственно правильное решение. Сказка постоянно сталкивает животных на узком мостике, по одну сторону которого жизнь, по другую смерть. И в этом балансировании победа остается за смекалкой, выдумкой.

В вариантах сюжета «Лиса-повитуха», с юмором рассказывающего о том, как ловко лиса сумела перехитрить волка, сохранив внешнюю маску порядочности, ситуация к концу складывается так, что обман лисы обязательно должен

открыться: их только двое в избушке, и мед (масло) мог съесть только один из них.

Любопытно проследить по вариантам, как поступает в данном случае лиса. В трех вариантах из пяти, приведенных А. Афанасьевым, лиса прибегает к своему обычному приему — фантастическому в своей нелепости предложению: она предлагает волку лечь на солнышке (или у огня) и посмотреть, у кого масло (или мед) вытопится и выступит на брюхе. При этом в двух вариантах у лисы показался мед, которым она вымазала волка, пока тот спал, и уличила его, в третьем варианте лиса, перед тем как лечь к огоньку, попросила волка: «Поддай-ка кринку-то, я хоть пустую посуду уберу». А сама лапой ее вытерла, а потом помазала волка. В последнем случае, когда происходит снова снижение фантастического предложения лисы, подчеркивающего лишний раз ее неисчерпаемую фантазию, плутовство, эта смеховая фантастика, завершая повествование, сообщает еще один штрих характеру плутовки, ее хитростям, прикрытым личиной добродетели.

Первые два варианта такого оттенка не несут. В одном из двух оставшихся вариантов волк изгоняет лису сразу, в другом голодная лиса съела все толокно и масло, что у волка было в запасе, и внутренне она, видимо, не чувствует своей особой вины, если не пускается на свои уловки, а просто спокойно говорит волку: «Волченек-голубок, на меня не подумай».

В сказке «Старая хлеб-соль забывается» фантастическое допущение (мужик прячет волка в мешок и несет по дороге, пока не скрылись охотники), начинающее сказку, воспринимается не как фантастика, а как обычная поэтическая условность. Но к концу сказки появляется лиса. Она выразила сомнение в том, что волк может поместиться в такой небольшой мешок: «А ну-ка, мужичок, покажь, как ты сажал его в мешок-то!». Мужик расставил мешок, и бирюк всунул туда голову. Лиса закричала: «Да разве ты одну голову прятал в мешок?». Бирюк влез совсем. «Ну-ка, мужичок, — продолжала лиса, — покажи, как ты его завязывал?». Мужик завязал. «Ну-ка, мужичок, как ты в поле хлеб-то молотил?». Мужик начал молотить цепом по мешку» (№ 27).

Снова произошло уничтожение, снятие, снижение фантастического элемента, сведение его к простой комике, смеху. Фантастическое действие, повторенное второй раз не как естественное, а с сомнениями, как замедленная съемка, служит средством характеристики глупого недалёковидного волка и

полководческих способностей лисы. Оно и завершает сказку, легко рассказывая о гибели волка и будто бы случайной гибели лисы: «старая хлеб-соль забывается». Анализом этого сюжета легко продемонстрировать мысль о том, что именно с лисой связывается комическая струя: до появления лисы сказка развивалась под страхом смерти (сначала волка, затем мужика).

Мы видим, что независимо от того, начинается ли сказку фантастическая ситуация или завершает ее, стоит ли где-то в середине сюжета, она или легко заменяется по вариантам вполне реальной ситуацией (отчего смысл сказки не меняется, но меняется общий ее эмоциональный тон), или становится более спокойной, когда исчезает игра на слабостях и отрицательных чертах характера, столь свойственная животной сказке, исчезают психологические переходы и общий смеховой ее тон. В этом смысле характерен, например, вариант сказки «Лиса-повитуха» (№ 5). Он совершенно лишен описания внутренней борьбы лисы между желанием полакомиться и желанием сохранить личину наивности и простодушия; нет в нем изворотливости, к которой она вынуждена прибегать, чтобы у волка не могло возникнуть ни малейших подозрений. В этом варианте те же события выглядят более бесстрастно-описательно: волк сразу пускает к себе лису, когда узнает, что ее изба растаяла (то есть из этого варианта выпала великолепно характеризующая лису сцена уговоров пустить ее сначала на лестницу, потом на крылечко, затем в сенцы и т. д.), лиса действует здесь не одна, к избе подходит ее подруга и стучит (ср. с вариантом № 10, где «легла кума на печку да постукивает хвостиком: Чу! Кум, меня зовут бабиться»).

Фактически волк сразу пускает к себе воровку, не подозревая об этом. Если принять во внимание, что волк в данном варианте чрезвычайно добр и снисходителен и по-товарищески заботлив (он не забывает разбудить ее, когда подруга стучит в дверь; бежит с готовностью за медом, когда лиса прикидывается хворой: «Постой-ка, кума, я тебя вылечу: у меня есть запасец»), то общая моральная оценка происходящего складывается не в пользу лисы. И даже знаменитая сцена (проявление участливости волка в делах лисоньки) их разговора после возвращения лисы с повоя приобретает при всем своем юморе несколько иной акцент: «Как, кума, младенца зовут?» — спросил волк. «Починочком». На другую ночь то же. Кумушки весь медок съели. Волк опять спрашивает: «Что, кума, как зовут?» — «Поскребышком» (№ 5). Обычно

эта сцена (в вариантах, где явное любование лисонькиной находчивостью, ловкостью, изворотливостью на фоне глупого и недогадливого волка) разработана более подробно, с традиционным трехразовым повторением вопросов волка и ответов лисы. В нашем варианте сцена со вторым походом лисы и ее ответом «Середышек» пропущена и заменена ничего не значащим «На другую ночь то же». Нарушается общий эмоциональный тон; эмоциональное напряжение, сниженное комичностью ситуации, сразу обрывается этой фразой, сменяется более бесстрастным описательным тоном. И, наконец, последняя сцена, где лиса, чувствуя близкое разоблачение, предлагает погреться, чтобы «вытопился» на брюхе мед, в разбираемом варианте отсутствует совсем. И хотя лиса естественно препирается: «Нет, кум, что ты, господь с тобой! Ты знаешь, что в день-то мы с тобой вместе ходили, а ночью я на повое бываю, — когда мне твой мед есть?» — ничто уже не может вызвать сочувствия к ней, и это отсутствие фантастического эпизода заканчивает ту общую оценку происходящих событий в пользу волка, чем и завершается данный вариант. «Нет, лебедушка! Пошла вон из моей избы, чтоб я тебя не видал!» Лиса ушла, а волк стал по-прежнему поживать да медок запасать» (№ 5).

Вариант в целом несет явные следы забвения. Отсутствие фантастического как раз и свидетельствует об этом. В данном варианте лиса сурово осуждается и наказывается. В других вариантах волк терпит явное поражение: или смиренно винится (№ 9), или гибнет (№ 10), или в досаде сбегает, оставляя лису одну в избе (№ 13).

Было бы неверно сводить общий комический тон сказок о животных только к подобным фантастическим элементам сюжета. Комизм³⁸ скрывается уже в самом принципе животной сказки — наделение зверей поступками людей, ибо предполагается некое столкновение безусловного с условным. Сказка «Напуганные медведь и волки» (№ 46) описывает следующим образом сцену гадания медведя на желудях: «стал выкидывать желудями и ворожить, как бабы на бобах гадают». Сравнение медведя с бабами-гадалками комично само по себе. Столь же комично выглядит медведь, которому вдруг захотелось быть таким же пегим, как лошадь. Все последующие сце-

³⁸ Вопрос о сущности комического в животном эпосе может стать предметом особого разговора.

ны ведут к осмеянию его стремления быть красивым и отличаться от своей медвежьей масти.

Фантастика комического устрашения

Одной стороной к смеховой фантастике подходит фантастика комического устрашения (название условное), которую мы обнаруживаем в сказках № 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 57, 63. Суть ее — в фантастическом воображении, основанном на чувстве страха. Страх преувеличивает или делает сверхъестественными, а чаще просто обманчивыми реальные ситуации, обычных героев³⁹.

«У страха глаза велики», — говорит русская пословица. Резкий контраст в восприятии одной и той же ситуации рассказчиком (и слушателями) как ситуации обычной (даже сниженной), а героями — как чего-то сверхъестественного, невиданного, создает ту юмористическую окраску, которая неизменно сопутствует такого рода животным сказкам. Юмор усиливается еще и тем, что разоблачения к концу сказки обычно не происходит⁴⁰. Звери остаются в великом страхе, и сказка, обрываясь на смеховой ноте, надолго сохраняет в душе слушателя резонансное звучание. Эстетическое чувство продлевается.

Сюжет № 63 имеет двойной конец: первый, построенный по типу, указанному выше, второй, традиционный для животной сказки с ее стремлением к концу повествования указать, что случилось с тем или другим героем. Конец обычно несет немалую нагрузку в оценке поступков каждого персонажа.

В «Сказке про одного однобокого барана» вторая концовка (печальная судьба обитателей лесного шалаша) не несет такой нагрузки и кажется искусственной. Весь смысл и интерес сказки именно в фантастической картине, которую нарисовали в своем воображении проходящие мимо шалаша разбойники, услышав доносившийся оттуда шум да гам. «Ну, братцы, — говорит посланный на разведку разбойник, — что хотите делайте, а я уж ни за что не пойду. Эдакого страха отродясь не видывал. Только что взошел, где ни возьмись баба,

³⁹ Исключение составляют № 57, 58. О них ниже.

⁴⁰ Сказка 63 в этом плане исключение.

да меня ухватом-то, да меня ухватом-то; а тут еще барыня, да так и серчает; а тут глядь — чеботарь, да меня шилом-то, да меня шилом-то в зад; а тут еще портной да ножницами; а тут еще солдат со шпорами да так на меня скинулся, что волосы у него дыбом встали: вот я те! — баит. А там еще, знать, ихний на́большой: ужо-ка я-то его! Братцы, — баит, — сробил». И разбойники уходят. Неожиданно и неоправданно эта комическая нота, создающая у слушателя иллюзию безопасности зверей в шалаше, обрывается сообщением об их гибели.

Фантастическое преувеличение (не размеров — животная сказка этого не знает⁴¹, а ситуаций, положений, искажение оценки событий, основанное на чувстве страха) лежит в основе сюжета сказки, составляет главную прелесть ее и поддерживает к ней интерес. Оно создает тот второй план, который так свойствен сказке животной вообще и составляет основу ее комической окраски. Реальная, объективная оценка ситуации слушателем, рассказчиком, с одной стороны, и преувеличенное чувство страха и опасности у зверей, с другой. Так, сказка «Напуганные медведь и волки» развивается внешне спокойно и бесстрастно, описывая бегство кота и барана из дома. Живой интерес к сказке появляется с того момента, как ночью в лесу они набрали на огонек и оказались сразу на краю гибели: у костра грелись двенадцать волков. Но здесь сразу без переходов рассказчик делает такой ход: он отдает инициативу в руки двух жертв, а сам, словно заняв позицию хищников у костра, пытается их взглядом оценить происходящее: «Брате, — спрашивает баран у кота, — что нам вечерять будет?» — «А двенадцать волчьих голов! поди выбери, которая пожирнее». Баран пошел в кусты, поднял повыше волчью голову, что дорогой-то нашли, и спрашивает: «Эта ли, брате кот?» — «Нет, не эта, выбери получше». Баран опять поднял ту же голову и опять спрашивает: «Эта ли?». И далее рассказчик, словно отойдя от костра, говорит: «Волки так напугались, что рады бы убежать, да без спросу не смеют». И чуть позже, когда волки начинают разбежаться, кто за водой, кто за дро-

⁴¹ Гипербола крайне редко употребляется в сказке о животных. Преувеличение размеров животного встречается, пожалуй, только в «Байке о щуке зубастой» (ср. например, с сюжетом «Медведь, лиса, слепень и мужик», где чувство усталости слепня передается внешне, через описание дерева, на которое слепень сел: «так тяжело начал дышать, что даже дерево зашаталось»).

вами для костра, сообщает слушателю мысли оставшихся хищников: «Коли двенадцать могли поесть, а осьмерых и по-давно поедят».

И далее, описывая еще одну встречу домашних и лесных зверей, сказка уже играет этими двумя планами, постоянно поворачивая события то реальной, то воображаемой, фантастической (в глазах зверей) стороной: кот пугается хвоста сурка, торчащего из норы, и от страха «как прыснет на сосну». А на ней сидел медведь. «Медведь устрасался кота да напрямик с сосны на землю и ринулся и чуть-чуть не задавил лисы под колодой» (№ 44). Начался настоящий лесной переполох. Юмор усиливается еще и от того, что сами кот и баран, попав в такой переплет, перепуганные насмерть, действуют уже не по общему уговору, а каждый сам по себе, думая о спасении своей шкуры. Но и их страх и действия, подсказанные страхом, сказка использует, чтобы еще больше напугать лесных зверей и создать в их глазах видимость силы и опасности для них со стороны кота и барана.

Страх — чувство социально определенное в классовом обществе. Страх слуги перед своим господином — это уже качественно иное явление, чем страх слабого перед сильным или сильного перед мнимо-сильным. Когда в естественных условиях воображение дорисовывает картины несуществующей опасности, можно вдоволь насмеяться над этими картинками. Когда же в сказку проникают отзвуки социального расслоения, и кот, выброшенный хозяином из дома, оказывается не просто котом, а бурмистром Котофеем Ивановичем — положение существенно меняется. И сильные лесные звери, еще ни разу не видевшие кота, слушая лису (супругу новоявленного бурмистра), внутренне готовят себя к встрече с кем-то более важным, могучим, чем они. Послушание и подобоострастие перед вышестоящим проявляется уже автоматически. Медведь считает своим долгом рычать на зайца: «Подика сюда, косой черт!». Заяц испугался, прибежал. «Ну что, косой пострел! Знаешь, где живет лисица?» — «Знаю, Михайло Иванович!» — «Ступай же скорее да скажи ей, что Михайло Иванович с братом Леоном Ивановичем давно уже готовы, ждут тебя-де с мужем, хотяют поклониться бараном да быком».

Субординация соблюдается с двух сторон: медведь «как крикнет», заяц для него «косой черт», «косой пострел», он волен послать его, куда захочет. Заяц подчиняется беспрекословно, он с готовностью слушает медведя и именуется уважительно «Михайло Иванович». Со своей стороны Михайло

Иванович подобострастно готовится к встрече с бурмистром. Но боязнь увидеть его загоняет медведя на дерево.

Центральная сцена появления лисы с котом перед лесными зверями (которые от страха попрятались и наблюдают со своих постов) решена в двух планах, в двух аспектах, дана в изображении двух пар глаз параллельно. Реальный план рассказчик описывает так: «Пришел кот и сейчас же бросился на быка, шерсть на нем взъерошилась, и начал он рвать мясо и зубами и лапами, а сам мурчит, будто сердится». Слово «будто» сразу переводит повествование с «точки зрения» автора на «точку зрения» медведя⁴². Тому кажется, что кот сердится, что он говорит: «Мало, мало!». И медведь думает: «Невелик, да прожорист! Нам четверым не съесть, а ему одному мало; пожалуй, и до нас доберется!» (№ 40).

Здесь тот же прием использования фантастики, только в общем контексте, осложненном указаниями на социальные отношения. Следует отметить, однако, что сами по себе социальные отношения не играют никакой роли в построении сюжета (создавая лишь определенный колорит). В других вариантах этой сказки Лиса выходит за кота замуж не потому, что он назвал себя бурмистром, присланным из сибирских лесов, а из жалости (№ 41), из сострадания к его горьким слезам; в варианте № 43 славу могучего зверя создает Котонайлу Ивановичу лиса, а в варианте № 42 эта слава давно распространилась по окрестным лесам без всякого содействия лисы⁴³.

Во всех случаях фантастическое выполняет функцию усиления воображаемой картины, вызванной чувством страха перед неизвестностью, непонятностью или перед зверем, оказавшимся выше на сложной лестнице социальных отношений. Во всех случаях громадная амплитуда между тем, что персонаж или действие его представляют в действительности, и тем, какими рисуются в воображении свидетелей, очевидцев, создает комический тон. Однако само качество смеха может быть разным. Обычный добродушный юмор, обыгрывающий сам процесс создания слона из мухи, окрашивается скрытой издевкой, иронией, когда появляются в качестве источника

⁴² Вопрос о «точках зрения» в литературе и живописи в различных аспектах интересно решен Б. Успенским в книге «Поэтика композиции». М., «Наука», 1970.

⁴³ В этом варианте тоже соблюдается иерархия отношений между зверями. Заяц, приглашая кота на пир, должен поклониться ему пониже ног.

страха социальные отношения (ср. в этом смысле два варианта одного сюжета — № 40 и 41).

Среди русских сказок о животных есть одна, в которой фантастика устрашения выступает в чистом виде, без указанного выше второго плана⁴⁴. Медведь в ней лишен обычного добродушия, глупости и доверчивости. Он опасный лесной зверь, встреча с ним не сулит ничего доброго, гнев его страшен. В сказке песня медведя воспринимается как неожиданное и потому уже устрашающее проявление разгневанности лесного хозяина:

Скрипи, нога!
Скрипи, липовая!
И вода-то спит,
И земля-то спит,
И по селам спят,
По деревьям спят;
Одна баба не спит,
На моей коже сидит,
Мою шерстку прядет,
Мое мясо варит,
Мою кожу сушит!

В сказках для детей, составленных Е. А. Авдеевой и вышедших впервые в 1844 г., есть «Сказка о Медведе»⁴⁵, первая половина которой, по существу, популярный естественнонаучный рассказ о медведе, его повадках, его берлоге, о тех бедах, которые он приносит деревне. И далее в поэтической форме изложена известная детская сказка, заканчивающаяся находчивостью старухи и гибелью медведя. Концовки сказок различны по вариантам, как и та реальная опасность, которую представлял для людей медведь. Благополучный исход поединка в этом случае зависит в первую очередь от физической силы, а поскольку один на один со зверем оказалась баба, то от ее находчивости, умения сориентироваться в обстановке да физической силы мужиков. Чувство страха ведет к неизбежной гибели человека (№ 57).

Видимо, сказка давно бытовала в деревне в качестве детской и отвечала как познавательным, так и воспитательным целям. Она могла использоваться и в прямом назначении — устрашения, запугивания ребенка, если он не слушается, если

⁴⁴ Речь идет о вариантах сказки «Медведь».

⁴⁵ Перепечатана в сборнике: Русские сказки в записях и публикациях первой половины XIX века. Сост. и комм. Н. В. Новикова. М.—Л., Изд-во АН СССР, 1961.

он плачет. О. И. Капица, знаток и собиратель детского фольклора, заметила, что для песенок из сказок вообще характерно самостоятельное бытование⁴⁶ и даже большое распространение, причем бытовые их функции весьма разнообразны — прибаутки, колыбельные и пр.

В частности, О. И. Капицей приводится характерная для деревни бытовая картина укачивания ребенка. Она имеет непосредственное отношение к вышеназванной сказке и к бытовому использованию фантастического устрашения, поэтому приводим ее целиком: «Мать уговаривает ребенка спать: «Спи, сынок, спи, пestyшек. Спи, а то бука придет». Ребенок плачет.

«Писанный ты мой, спи. И кошка спит, и Жучка спит, и мама спит, и сыночку спать хочется — хочется». Ребенок плачет. «Сыночек, бука идет. Вон, вон, слушай!» Мать грубым голосом:

Я на липовой ноге,
На березовой клюке.

«Слышь, бука идет — спи, спи!» Опять грубым голосом:

Я на липовой ноге,
На березовой клюке,
И земля-то спит,
И вода-то спит!

Ребенок что-то испуганно спрашивает. Мать: «Спи, спи. А то вон она букарка-то идет. Закрой глазки, спи!» Ребенок пытается разговаривать. Мать опять грубым голосом:

Все по селам спят,
По деревням спят,
Одна баба не спит.
Да наш Ванюшка,
И та бабочка не спит,
Мою шерстку прядет,
Мое мясо варит.

«Спи, вон бука-то за тобой идет. Не дадим тебе, бука, Вани». Ваня спит. «Иди, бука, прочь. Ванюшка спит»⁴⁷.

Наблюдение это во многих отношениях замечательное: и как свидетельство использования фантастики сказочного устрашения в быту, и как свидетельство переосмысления ее применительно к раннему возрасту (медведь превратился в буку) и как указание на элементы театрализации (песня

⁴⁶ См. об этом: О. И. Капица. Детский фольклор. Изучение. Собрание. Обзор материала. Л., Изд-во «Прибой», 1928.

⁴⁷ О. И. Капица. Детский фольклор, стр. 85.

буки передается грубым голосом, мать то перевоплощается в буку, то снова становится любящей матерью, ласково разговаривает с Ваней, а в конце обращается прямо к воображаемому буке: «Иди, бука, прочь. Ванюша спит»).

«Игровая»⁴⁸ фантастика

Фантастика «игровая» тоже связана со смеховой общим эмоциональным тоном. Но само качество смеха, заключенное в ней, лишено оттенков юмора, иронии тем более, это радостная (но не ликующая!) веселость. Средством характеристики персонажа, или отношения рассказчика к герою она никогда не бывает, становясь обычно сюжетообразующим элементом.

В основе такого рода сказок лежит какая-то нелепица (нелепое применение предмета, нелепый и неожиданный исход какой-либо ситуации, граничащий с фантастическим); часто они целиком бывают построены на олицетворении. В таких условиях сама случайность и нелепость соединения олицетворенных предметов, животных, человека создает общий озорной колорит. Такого рода сказки именуются в народе чаще присказками. В науке их называют кумулятивными (№ 60, 61, 68, 69)⁴⁹.

Иногда фантастическая нелепица становится основным условием (фантастическое предположение) совершения действия и построения сказки. Берется обычный, часто употребляемый в крестьянском быту предмет (горшок) или никому не нужная лошадиная голова, лежащая в поле, и резко изменяется его функция или им приобретает какая-то функция

⁴⁸ Термин «игровая» весьма условен. Но нам кажется, он передает озорную, веселую в своей нелепости или неожиданности атмосферу сказок, в которых эта фантастика есть. С другой стороны, в сказках, где она есть, особенно отчетливо намечаются элементы драматического театрализованного действия (играть—разыгрывать), что позволило А. И. Никифорову причислить ряд таких сказок к особому жанру.

⁴⁹ О кумулятивных сказках существует обширная литература. См., например: О. И. Капица. Детский фольклор. Л., Изд-во «Прибой», 1928; А. И. Никифоров. Народная детская сказка драматического жанра. Сказочная комиссия за 1927 г. Л., 1928; В. Я. Пропп. Жанровый состав русского фольклора. — «Русская литература», 1964, № 4; M. A. Henry. Bett. nursery rhymes and tales their origin and history. London, 1929; Lina Eckenstein. Comparative studies in nursery rhymes. London, 1906.

(горшок, лошадиный череп становятся домом). Но дело не только в этом: в том, что эти предметы стали домом для мухи, например, нет ничего фантастического. Но сказка собирает под крышу этого дома вереницу зверей: мышь, зайца, лисицу, собаку, волка, то есть ставит в какие-то отношения к предмету, изменившему свою функцию, животных, которые в естественных условиях к данному предмету не могут иметь никакого отношения. Создается цепь фантастических предположений-условий: предположим, горшок можно использовать в качестве дома, предположим, что в него поселяются муха, комар, заяц, лиса, собака, волк.

Вся цепь сказки создает атмосферу веселой озорной игры, в которую оказались вовлеченными как животные, участники ее, так, естественно, и слушатели. Поэтичность этой игры увеличивается от того, как сказка преподносит появление каждого нового зверя и его самохарактеристику по принципу звукоподражания: «муха-шумиха», «комар-пискун», «на воде балагта, на поле свертень»; «лягушка-квакушка», «ящерка-шерошерочка», «мышечка-тюрюющечка»; или по одному характерному признаку: «волчище-серое хвостище», «из-за угла хмыстень», «из-за кустов хап», «блоха-попрыгуха», «вошь-поползуха» и т. д. Как драматическое действие, сказка строится на диалоге и оканчивается разрушением созданного игрой жилья зверей и самой веселой игры. Конец этот, как будто и внезапный, на самом деле подготовлен всем содержательным построением сказки: каждый новый зверь больше предыдущего по размерам и сильнее физически. В ряду такой последовательности медведь естественно занимает последнее место. Он «тяпыш-ляпыш, всем подгнетыш», или «лесной гнет», или «всех вас — давишь». Он единственный не принял участия в игре, и им завершается сказка.

Итак, сказка с самого начала построена на фантастической игровой челепице, на воображаемом, условно созданном озорном мире.

В ряде сказок (тоже кумулятивных) присутствует цепочка животных, последовательно сменяющих друг друга от самого физически сильного до самого беззащитного. В них весь смысл, все разрешение (здесь обязательно благополучное) падает на конец, где существо слабое совершает неожиданный, подобный подвигу, поступок. Причем в последнем эпизоде сказка может использовать фантастический, неправдоподобный игровой ход, а может просто обыграть какие-то

способности и возможности существа более слабого, которых у сильных может и не быть.

Так, в «Сказке о козе лупленой» заяц оказался на улице, потому что коза его выгнала из избы. Сначала бирюк, затем кочет, вызвавшие ему помочь, ничего не смогли сделать. Собственно, они и не пытались. Слова козы: «Я — коза рухлена, половина бока луплена; выду — все бока повыбыю!» — действуют на них магически, и они сразу уходят. Зайчик плачет, и действительно положение создается почти безнадежное: коза в избе, дверь закрыта — как ее оттуда выгнать? И здесь появляется пчелка. Она «жужжала-жужжала и нашла дырочку, влезла туда, да за голый бок и жальнула козу рыхлену и сделала на боку пухлину. Коза со всего маху в дверь — и была такова!» (№ 62).

Но порой сказка в период самого драматического (многократно усиленного повторением) положения прибегает к фантастическому приему разрешения коллизии не просто самым слабым, но совершенно невероятным существом. В сказке «Лиса, заяц и петух» внешняя коллизия напоминает сказку о «Козе лупленой»: лиса выгнала зайца из избы и звери пытаются ему помочь. В сказке нет интереса к внутренним движениям настроения персонажей (как и во всякой кумулятивной), она построена на одном статично повторяющемся действии зайца (идет по дороге и плачет) и на его рассказе каждому из встречающихся с ним зверей о его несчастье. У собак, у медведя, у быка он встречает неизменное участие и желание помочь, но каждый из них, испуганный словами лисы, тотчас уходит. Лиса здесь статична; выгнав зайца, она все время повторяет одни и те же слова и угрозы. Но трехкратное повторение создает внутреннее напряженное общее состояние, возникает совершенно безысходная картина: торжествует зло и несправедливость.

Петух появляется в обычном порядке, встреченный теми же словами. И происходит невероятное. Лиса испугалась. Весь интерес сказки в этой конечной сцене. Сказка нагнетает действие, чтобы к концу совершилось событие фантастическое: лису прогнали ее же методом, угрозой, прогнал не зверь, которого она может страшиться (более физически сильный), а петух, которым лиса привыкла лакомиться. В этой фантастической игровой нелепице вся сказка с ее напряжением и мгновенной веселой разрядкой.

Сказка «Курочка» (№ 70) использует в своем построении цепь всевозможных нелепостей, которые, взятые сами по себе

или в ином контексте, могли бы выглядеть как обыкновенная констатация факта: «в печи пылает», «верх на избе шатается»; иногда с трагической окраской «девочка — внучка с горя удавилась» или «дьячок все колокола перебил», «поп все книги изорвал». Но поставленная в зависимость от того ничтожного факта, как разбитое мышкой яичко, она приобретает характер игровой фантастической нелепицы.

Фантастика сатирических сказок

Наличие ее отмечаем в сказках, с ярко выраженными социальными отношениями (№ 15, 16, 74, 77, 78, 79, 80)⁵⁰.

Варианты сюжета «Лиса-исповедница» представляются переходным звеном от фантастики смеховой к сатирической, ибо в них качество смеха иное — появляется ирония, злая насмешка, издевка, наконец, отдельные сатирические нотки.

Как мы увидим в дальнейшем, сатира в животной сказке однонаправленна и тематически сгруппирована вокруг вопросов, связанных с судопроизводством. И в этом отношении «Лиса-исповедница», несущая отголоски отношения народа к церковному суду — исповеди и тем лицам, которые берут на себя санкции выслушивать прехи и отпускать душу на покаяние, весьма характерна.

Вариант сюжета (№ 15) начинается с обычного похода лисы-лакомки в деревенский курятник. Но фантастическая нелепица, основанная на фантастическом предположении, будто лиса испугалась пения петуха и упала с насеста, дает начало возникшему конфликту между лисой, затаившей обиду, и петухом. И первая встреча лисы с петухом после неудачной вылазки лисы и ее ласковое заигрывание «Здравствуй, Петинька!» — выглядят вполне обычными для нее и для сказок о лисе вообще. И вдруг совершенно неожиданное предложение лисы (не ловить рыбу, не искать оглоблю в лесу,

⁵⁰ Сказка «Кот и лиса» рассматривалась нами в разделе смеховой фантастики, хотя, безусловно, сюжет несет отзвуки социальных отношений и осложненного поэтому самого качества смеха. «Байку о щуке зубастой» (№ 81) вряд ли можно отнести к сказке — это именно байка и несет на себе след явно выраженного рассказа к случаю. См. об этом: Русские народные сказки А. Н. Афанасьева, т. 1, стр. 479—480, комментарий.

не «тянуть голос» и т. д., то есть не связанное с естественными потребностями зверей) быть искупительницей его грехов: «Я тебе, Петинька, добра хочу — на истинный путь наставить и разуму научить. Вот ты, Петя, имеешь у себя пятьдесят жен, а на исповеди ни разу не бывал. Слезай ко мне и покайся, а я все грехи с тебя сниму и на смех не подыму». Этот неожиданный поворот сразу переводит сказку в иную плоскость, плоскость социальных отношений. Исчезает, сам собой уничтожается план внутренних противоречий, вполне естественных для зверей. Беря на себя функцию, ни в коей мере зверю не свойственную, лиса надевает маску вполне определенного человеческого типа, то есть приобретает некий иносказательный смысл. Сказка становится средством обличения определенного социального типа, более того — всей в целом социально-церковной иерархии.

Преподносится это сказкой двумя средствами параллельно: словесной характеристикой самой лисы и удивительной метаморфозой, происшедшей с ней, как только петух оказался в ее руках. Разом сброшена маска льстивой исповедницы, но теперь разоблачение истинных желаний лисы — отомстить петуху и полакомиться им — воспринимается одновременно и как обличение того явления, маску которого лиса надевала: «Теперь я задам тебе жару! Ты у меня за все ответишь. Помнишь, блудник и пакостник, про свои худые дела!» (№ 15). Ответ, которого могло и не последовать от петуха (он жертва теперь), но который все же произносится, мгновенно меняет обстановку: «лиса распустила лапы, а петух порх на дубок». Слова петуха несут в самом тексте сложную нагрузку и их следует привести целиком: «Ах, лиса! — говорит петух. — Ласковые твои словеса! Премудрая княгиня! Вот у нашего архирея скоро пир будет; в то время стану я просить, чтоб тебя сделали просвиrneю, и будут нам с тобой просвиры мягкие, кануны сладкие, и пойдет про нас слава добрая» (№ 15).

Петух явно льстит лисе («ласковые твои словеса! Премудрая княгиня!»), то есть избирает для защиты любимое и проверенное средство своего врага. Но не это заставляет лису выпустить петуха. Петух понимает ее двойную игру, угадывает, что та маска, за которой лиса попыталась укрыться, — на деле предмет ее тайных мечтаний и стремлений. Она не просто прикидывается исповедницей, она страстно желала бы быть поближе к церковному миру, занимать там любую должность. И это разгаданное петухом ее тайное желание де-

дает для него единственным путь к спасению — прикинуться самому близким к архиерею (то есть надеть маску социально определенного типа) и обещать лисе быть за нее ходатаем.

Так снова обыгрывается план социальных отношений, и сказка наполняется явной издевкой над стремлением лисы быть исповедницей. Здесь еще можно отметить игру характеров и противоречивую коллизию, возникшую между петухом и лисой, но конец сказки явно указывает, что весь ее смысл в определенном отношении народа к некоторым моментам, связанным с жизнью церковноприслужников: «просвиры мягкие, кануны сладкие», «слава добрая».

Еще более отчетливо смысл сказки раскрывает вариант (№ 16), все словесное оформление которого создает пародию на высокий церковный стиль: «инное время», «сниди на землю», «не осуждайте друг друга и сами не осуждены будете». «Ты, мое милое чадо, без покаяния на высокоем древе погибнешь. Сниди на землю пониже, будешь к покаянию поближе: прощен и разрешен и до царствия небесного допущен», — говорит лисица. Более откровенно выражен здесь тон издевки петуха над лисицей, вернее, над ее стремлением приобщить себя к любому церковному сану: «Дорогая боярыня, просвирыня, здравствуй! Велик ли доход, сладки ли просвиры? Не стерла ли горб, неся перепечи? Не охоча ли, ворогуша, до орехов? Да есть ли у тебя зубы?». Злая уничтожающая издевка относится в равной мере и к лисе, и к тем чинам, которые ей хотелось бы приобрести.

Характерно, что в этом варианте фантастическое остается лишь в плане наделения зверей словом и разумом и выглядит, как и во всех сказках о животных, вполне естественно. Единственный фантастический эпизод первого варианта: лиса испугалась пения петуха — получает в этом варианте более правдоподобное и подробное объяснение: когда запел петух, «тогда курицы заговорили, гуси заготовали, собаки залаяли, жеребцы заржали, коровы замычали. Услыхали все мужики и бабы; бабы прибежали с помелом, а мужики с топорами и хотели лисе за куренка смерть учинить...» (№ 16).

Однако в том условно-фантастическом, что свойственно всем животным сказкам, — в наделенности зверей речью, разумом и человеческими поступками — в данном сюжете появляется нечто новое. Лиса говорит не как простой человек, а как человек, занимающий определенное положение в обществе — паломница, слуга господня. Внешне она — олицетворение добра. Внутренне — жестокий враг. Под льстивыми евангель-

скими речами, сладкими словесами скрывается хищница. И это уже не смешно. И лесть и хитрость лисы подаются и воспринимаются как опасное общественно определенное явление. В сказке мало действия, и вся сложная гамма истинных и ложных побуждений лисы, отношение к ней петуха передается в диалоге. Не внешняя коллизия — месть петуху за нанесенную обиду — лежит в основе содержания сказки, а внутренняя: мстит одна из представительниц обширного сословия церковнослужителей.

Столь же переходной нам представляется и сказка «Орел и ворона» (№ 74), повествующая о суде праведном и осуждающая ворону. Не ворона сама по себе интересуется сказку, а то зло, которое она приносит крестьянскому хозяйству своим воровством, условиями своей жизни, своим способом добывать себе пищу. Сказка социально определена, она могла возникнуть лишь в классовом обществе с развитой системой судейства. Внешние элементы (самые общие) судебного дела составили здесь композиционное построение сказки: ворона обижает гусей-лебедей (преступник и пострадавшие налицо); пролетающий мимо сыч (свидетель) доносит об этом сизому орлу (судье). Сизый орел посылает за вороной посла-воробья, который «пинками» приводит ее. И далее картина суда, здесь решенная в плане диалога судьи и обвиняемой. Традиционно три обвинения вороне предъявляет орел: в воровстве, в том, что мешает мужику при посеве и бабам при жатве. На все три обвинения ворона отвечает одним: «Напраслина, батюшка, сизой орел, напраслина!». Но судьба ее предрешена. И вместе с сизым орлом рассказчик произносит приговор: «В острог посадить».

Совсем иную окраску несут варианты «Сказки о Ерше Ершовиче». Само обращение к рыбам предполагает интерес к чему-то всеобщему, что скрыто за этими изображениями. В самой природе рыбы, птицы меньше характерного выражения, легко наблюдаемых инстинктов, и нет ничего общего с человеком. Рыба нема и холодна. Наделение ее разумом, человеческими понятиями о жизни — чисто условный прием для выражения какой-то общей мысли в целом и определенного типа человеческого (социально четкого) в частности. Каждый образ в отдельности и вся сказка в целом приобретает характер ясно выраженного иносказания (близкого к аллегоричному) и может быть понята только в одном определенном смысле. Сама по себе рыба жизнь не составляет интереса сказки. Интерес ее — во втором, скрытом, иносказательном челове-

ском плане, несущем на себе печать определенной оценки уже вследствие обращения к самому приему иносказания.

До сих пор, мы видели, животная сказка не ставила в центр своего повествования какое-то конкретное явление социальной жизни, тем более целый аппарат, взращенный классовым государством. Здесь в центре внимания — суд. Причем, суд, поданный в определенном плане, увиденный глазами народа и несущий на себе его оценку.

На первый взгляд кажется, что варианты этой сатирической сказки, видимо, связанной с литературной традицией, несут на себе явные признаки аллегории. Но это не совсем так. В сказке отчетливо просматриваются определенные типы с соответствующим местом в социальной системе сословной иерархии. Но даже варианты одной сказки не придерживаются здесь строгого правила и определенности, как в аллeгории. Так, в варианте (№ 78) Петр-осетр праведный избран рыбами в качестве судьи, и он вершит всеми сложными правилами, связанными с ведением судопроизводства. В варианте же № 80 Осетр является свидетелем и очередным пострадавшим от обмана и злобной хитрости Ерша.

Аллегорический образ совершенно лишен субъективной наполненности и, стало быть, определенности в плане оценки. Сатира же, как выражение отношения к какому-то явлению, резко отрицательному, окрашена субъективной мыслью, чувством художника в литературе или рассказчика в народном творчестве. То есть она непременно предполагает эмоциональную выразительность и в создании отдельного образа и в произведении в целом. А это, естественно, может быть лишь при развитом уже чувстве субъективного, при умении разобраться в сложных перипетиях общественной жизни и подать их уже прочувствованными и осмысленными. «Формой искусства, которую принимает образ обнаруживающейся противоположности между конечной субъективностью и выродившимся внешним миром, является сатира»,⁵¹ — писал Гегель.

То есть по внутренней сущности своей сатирическое предполагает большую зрелость и развитость субъективного начала, способного дать оценку и приговор выродившемуся внешнему миру. Гегель связывал само это направление в литературе с периодами явно осознанного разложения внешнего мира, проявляющегося в любом явлении общественной жизни.

⁵¹ Гегель. Эстетика, т. II, стр. 224.

Не случайно поэтому Гегель относил сатиру, как форму литературную, к более поздним явлениям, нежели иносказание, символы и пр., и связывал ее появление с разложением классической формы искусства.

В аллегории чувственно-конкретный предмет и всеобщий смысл, который он выражает, находятся в случайных и холодно равнодушных отношениях друг с другом. Во всяком случае, они мирно сосуществуют и, поскольку аллегория всегда однонаправленна (от общего к частному), между ее смыслом и формой не может быть внутренних противоречий и борьбы. Борьба лишила бы аллегория ее холодного спокойствия и уничтожила ее.

Не то в сатире. Уже А. Пыпин отмечал, говоря о животных сказках, отсутствие в них того беспокойного духа, который свойствен сатире. В сатире, полагал Гегель, две стороны образа (смысл его и сам образ, или «духовная внутренняя индивидуальность и ее телесность») не уживаются друг с другом, а находятся в состоянии враждебности по отношению друг к другу. Не одинакова и содержательная сторона аллегорического и сатирического образа. В аллегории абстрактные идеи, понятия получают свое чувственно-условное воплощение. Но сами по себе эти абстрактные идеи и понятия совершенно лишены человеческого субъективного отношения, они словно существуют сами по себе, как всеобщие категории в сложном мироздании: Весна, Осень, Ад наряду с войной, хитростью, умом и пр., то есть в аллегории выражается тот абстрактно-всеобщий смысл, который словно бы существует помимо человека, даже если он мог возникнуть только с человеком и благодаря ему. В сатире же эти абстракции существуют не сами по себе, а в субъективном сознании, то есть они приобретают какую-то оценку. «Таким путем, — пишет Гегель, — искусство создает на этой ступени враждебное отношение мыслящего духа — субъекта, основывающегося на самом себе как субъекте с его абстрактной мудростью, знанием и желанием добра и добродетели, к испорченности современной ему жизни»⁵².

«Сказка о Ерше Ершовиче» по вариантам — выражение вполне определенного отношения народных масс к ябедничеству, сутяжничеству, суду и судопроизводству. Прекрасное знание автором сказки последовательности ведения судебных разбирательств и самой внутренней атмосферы суда позволяет предположить, что сказка создана человеком, имеющим

⁵² Гегель. Эстетика, т. II, стр. 224.

непосредственное отношение ко всей системе судопроизводства. Бесспорной нам кажется мысль, что это не мог быть просто крестьянин, выступающий на суде только в одном качестве подсудимого, которому скрытые механизмы судебной машины не были доступны. Автор воспользовался формой, близкой к животному эпосу, чтобы выразить в доступной и понятной форме свое восприятие и оценку судопроизводства. С самого начала сказки ясно, что внешняя канва событий не интересует автора. Двуплановость сказки о животных обращается здесь одним смысловым содержанием второго плана, скрытого; внешняя форма лишается своей содержательности и становится лишь маской для выражения скрытого смысла. Сказка о Ерше Ершовиче фактически наметила путь использования иносказания, близкого к аллегории, в целях сатирических или в целях пропагандистских и указала на один из возможных путей развития сказки в литературе.

Народные тексты, данные нам Афанасьевым, не дошли однако до этого логического завершения. Сказка еще пытается оживить по возможности этот внешний план, рыбный, разнообразить его и даже подать комически. Так, сказка старается изобразить внешний облик своих героев: «сом толстобрюхий, губы толсты» (№ 78), или «рыба сом с большим усом» («№ 77); «ершишко-кропачишко, ершишко-погубишко» (№ 77), или «брюхатишка, ябедничиска» (№ 78), или «плутишко, худая головишко, шиловатый хвост, слюноватый нос, кидоватая брюшина, лихая образина, на роже кожа как еловая кора» (№ 79). Можно сказать, что автор попытался использовать все возможности внешнего плана, чтобы сделать его более живым, более того, специально к концу повествования он убирает скрытый второй план и веселой присказкой о рыбе заканчивает повествование: «Шел Любим — ершовой похвалы не любил; шел Сергей, нес охалку жердей; пришел бес, заколотил ез; пришел Перша, поставил на ерша вершу, пришел Богдан, ерша в вершу бог дал; пришел Устин, стал вершу тащить да ерша упустил» (№ 78).

Вариант №79 — стихотворные вирши с указанием точного времени действия — кончается длинной и озорной приговоркой, напоминающей скороговорку. Вариант № 80, представляющий собой список (слово в слово) с судного дела, найденный в судебных бумагах, лишен такой народной обработки и является в общем типично аллегорическим текстом, с отчетливо заметными социально-определенными типами, стоящими за образами леща, ерша и всех остальных рыб.

Фантастическое.

Комическое.

Гротеск

До недавнего времени и в советской, и в западной теоретической литературе бытовало представление о гротеске как о только сатирическом способе типизации действительности, что необоснованно сужало область его использования. Работами Ю. Манна⁵³ и особенно М. М. Бахтина⁵⁴ утвердилось более объемное и исторически широкое понятие гротеска: выявилась связь его с комическим вообще (понимаемым широко) и со смеховой народной культурой.

По мнению Ю. Манна, сущность гротеска составляет алогизм. На это же в 1919 г. указывал Б. Эйхенбаум, который подчеркнул наличие в гротеске как бы «игры с реальностью», создание совершенно замкнутого узкого фантастического мира, в котором «обычные соотношения и связи (психологические и логические) оказываются... недействительными...»⁵⁵. Однако его анализ «Шинели» Гоголя свидетельствуют о глубокой обусловленности и необходимости именно такой логики и такого психологизма в самом произведении. То есть алогизм гротеска следует понимать как алогизм с точки зрения здравого смысла, внешней логики, с точки же зрения внутренней логики самого произведения, отношений и связей в нем все оказывается закономерным и естественным. Все животные в сказке ведут себя сообразно со своими повадками (лиса

⁵³ Ю. Манн. О гротеске в литературе. М., «Советский писатель», 1966.

⁵⁴ М. М. Бахтин. Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и ренессанса. М., «Художественная литература», 1965.

⁵⁵ Б. Эйхенбаум. Как сделана «Шинель» Гоголя.—См.: Б. Эйхенбаум. О прозе. Л., «Художественная литература», 1969, стр. 322.

остается лисой, медведь медведем), но они же ведут себя и странно, совершая поступки, свойственные людям (волк печет олады, лиса берет на себя роль деревенской плачи, свинья идет в Питер богу молиться). С точки зрения здравого смысла, люди в сказке тоже ведут себя противоестественно (мужик делится с медведем урожаем, сажает бабу в мешок и лезет на бобовое дерево, спасает волка вместо того, чтобы убить, разговаривает с дикими зверями и пр.). Непонятные отношения существуют и между зверями (волк с лисой живут вместе, медведь и волк боятся кота и пр.). Помимо этого, животные в сказке совершают поступки фантастические, невероятные: волк хвостом ловит рыбу, в деревне мужик делит результаты своего труда на вершки и корешки, коза распарывает брюхо волка и из него выпрыгивают живые козлятки, волк раскрывает свою пасть, чтобы туда прыгнул целый баран и пр.

В архиве А. Веселовского остались его заметки к рецензии на книгу Л. Колмачевского: «...Что такое принцип естественности?.. разумеется принцип естественности — относительный: что естественного в волке — ловящем хвостом рыбу?»⁵⁶. Это рассуждение примечательно: оно подчеркивает самое характерно-противоречивое начало животной сказки — естественность многих ситуаций, картин, событий и одновременное наличие фантастического элемента (в данном случае фантастического действия). Фантастическое, невероятное животной сказки тесно сливается с комическим. Любая фантастическая ситуация становится средством комической характеристики персонажа. С точки зрения логики самого повествования, в любой невероятной ситуации сказки заключен здравый смысл. Волк, сидящий у проруби, — комическое обыгрывание его недалекости и глупости. Внутренняя логика есть и в комических сценах, изображающих лису, вымазанную в сметане, избитого волка, который везет лису и пр. Комическая окраска фантастически невероятных сцен оказывается внутренне оправданной и необходимой для логики образа, характеристики персонажа. Так алогизм с точки зрения здравого смысла всего этого мира оказывается логически точным и оправданным самим произведением.

В целом животная сказка создает свой особый узкий мир, который нельзя назвать «жизнью в образах самой жизни», мир условный и своеобразный. «В гротеске первичная условность любого художественного образа удвоится. Перед нами мир

⁵⁶ А. А. Веселовский. Собр. соч., т. XVI, стр. 320.

не просто вторичный по отношению к реальному, но и построенный по принципу «от противного», или, точнее, вышедший из колеи. Привычные нам категории причинности, нормы, закономерности и др. в гротескном мире растворяются»⁵⁷. Об особой замкнутости и фантастической суженности гротескного мира как основном условии говорил и Б. Эйхенбаум.

Могут возразить, что животная сказка переполнена деталями крестьянского быта, вбирает в себя особенности местных условий и пр. Но в том-то и кроется эффект гротеска, что о самом узком особенном мире повествуется как об обычном. Повествование в сказке ведется наивно естественно, что связано с устностью ее бытования, с естественной сказовостью словесных произведений народного творчества. То, что звери говорят и действуют как люди, допускается сразу как необходимое условие сказки и рассказчиком, и слушателями. Но закон сказочного жанра требует реализации этого допущения полностью. Чем более насыщен бытовыми подробностями этот крестьянский мир, тем комичнее выглядят в нем животные, живущие по законам человеческого существования. Но эта насыщенность бытовыми деталями преследует и другую цель — создать естественную видимость всамделишности происходящих событий. Это необходимейшее требование гротеска.

Уже сам факт обращения в произведении к животным, а не к людям, создает «нужную и необходимую для эстетического впечатления изоляцию от действительности»⁵⁸, то есть некую эстетическую реальность, но наделение животных поступками людей невольно притягивает их к земле, к человеческим потребностям и интересам.

Однако двуплановость, иносказательность сказки не имеет ничего общего с аллегорической двуплановостью, оба плана которой не перемешиваются, не сливаются, чтобы снова разьединиться, а существуют строго на определенном расстоянии и, выражаясь математическим языком, параллельно. В аллегорической двуплановости есть два неравноценных плана: один приобретает значение всего лишь знака для выражения второго, который, собственно, и составляет предмет изображения и его результат. Аллегория требует разгадки, прочтения, постижения этого второго плана и, благодаря особенностям своего создания, делает способность этого постижения сравни-

⁵⁷ Ю. М а н н. О гротеске в литературе, стр. 20.

⁵⁸ Л. В ы г о т с к и й. Психология искусства. М., «Искусство», 1968, стр. 134.

тельно нетрудной. Но она совершенно исключает многозначность, и в этом смысле последовательно и холодно логична. Двуплановость аллегории — это, в сущности, разобщенные искусственно разъятые и отдаленные друг от друга планы смысла и его выражения.

В аллегорическом произведении видишь словно маску, закрывающую смысл и дающую лишь приблизительный намек на него. И для постижения скрытого общего конкретное выражение оказывается ненужным, должно быть отброшено. В животной сказке животный мир легко и свободно переливается в обыденный мир (мир мужиков и деревни), сплавляется с ним. И уже одно это — свидетельство отсутствия в сказке аллегории.

Когда-то А. Веселовский остроумно заметил по поводу метода мифологической школы: «Я никогда не поверю, что все проделки Лисы Патрикеевны имели место в облаках, а не в курятнике»⁵⁹. В сущности, он возразил и сторонникам аллегорической трактовки сказки, подчеркнув, что весь ее интерес сосредоточился прежде всего в этом внешне-конкретном плане взаимоотношений зверей.

И именно в переплетении, пересечении животного и человеческого, в неожиданном соприкосновении этих, в сущности разных, планов (условного и реального) кроется эффект комического⁶⁰ в животной сказке.

Характерно, что животная сказка встречается в репертуаре, в основном, рассказчиков-балагуров и юмористов. Сама живость ее и иносказательность давали возможность, видимо, обращаясь к аудитории, включать отдельных слушателей (или отсутствующих) в число участников или прототипов героя сказки. К сожалению, конкретными материалами, на это указывающими, мы не располагаем.

По мнению Ю. Манна, само комическое в гротеске несет в себе некий элемент двуплановости. «Противоречие между кажущейся случайностью и алогизмом гротескного, с одной стороны, и его глубокой обусловленностью и реальным смыслом, с другой, составляет в нем основной источник комизма»⁶¹. Действительно, комическое в животной сказке двупланово. Постоянно мы видим различие (даже противопоставление)

⁵⁹ А. А. Веселовский. Собр. соч., т. XVI, стр. 103.

⁶⁰ Комическое включает в себя все разновидности смеха от веселого до сатирического, как понятие обобщенное.

⁶¹ Ю. Манн. О гротеске в литературе, стр. 124.

действительных событий и их отражения в охваченном чувством страха животном, или отмечаем разницу в реальной оценке событий со стороны одного из героев и рассказчика и воображаемой — со стороны другого (в сюжетах о лисе и волке). В сказке животной можно отметить и элементы «грубой» комикси, связанные с балаганной народной традицией (лиса съедает начинку у пирожка, накладывает в него дерьмо и обмазывает волчонка; звери съедают внутренности лошади и набивают ее соломой, но подавая, однако, вида, что это чучело и пр.). Но их немного.

Итак, комическое, составляющее дух сказки, естественно вытекает из двуплановости гротеска и определяется ею. В свою очередь фантастические ситуации, предложения, чудесные предметы (их совсем немного), фантастические действия получают в сказке или комическую окраску, или снижаются до уровня словесной белиберды, или уничтожают свои чудесные свойства, принося героям несчастье, гибель, или являются средством смеховой характеристики героя.

Так фантастическое становится словно подсобным строительным материалом для усиления или акцентирования общего комического настроения сказки, средством выражения определенного эмоционального тона. В качестве такового оно вливается в общую атмосферу комической сказки, становится тесно с ним связанной и опосредствованно принимает участие в гротескном способе подачи сказочного материала. Снижение фантастического до комического говорит о его обытовлении, осмеивании и, в конечном итоге, уничтожении. Поистине сама сказка не верит в чудеса и то озорно, то с юмором, то сатирически осмеивает их.

В животной сказке можно наметить какие-то границы фантастического, ибо оно не объемлет собой всю ее структуру: или фантастическое служит логическим завершением характеристики того или иного героя (словесная фантастика или фантастика поступков); или оно является последним из ряда вон выходящим, противным внешней логике, событием, разом разрешающим сказочную коллизию; или оно, наконец, присутствует в исходной ситуации в качестве условного предположения, допущения, которое дает разворот сказочным событиям.

В волшебной сказке фантастическое пронизывает собой всю ее ткань, входит в жизнь героя, определяет его действия, тем самым двигая сюжет, или составляет предмет его тайных желаний и поисков. Оно манит, зовет, встает на пути героя его помощником или вредителем, убивает и оживляет его, стано-

вится его наградой и счастьем и пр. Нельзя не подчеркнуть и разную природу комического в животной сказке. Диапазон его широк — от грубо комического до социально определенно-го. Изменение самого предмета осмеяния, безусловно, намечает вехи того исторического пути, который прошло сознание народа и, в частности, его «смеховая культура».

От обыгрывания материально-телесного во многих сюжетах, связанных с голодом как внутренним двигателем поступков героев (низкая комика), сказка переходит к насмешке над ретивостью зверей перед котом-бурмистром или над честолюбивыми желаньями лисы приобщиться к церковному сану. Это вопросы, требующие специального исследования.

Нет сомнения, что сказочный гротеск преследует цель усиления, вернее, заострения тех пороков, которые наблюдались народом в его жизни. В сказке сконцентрирован нравственный опыт народа, в отдельных сюжетах — и социальный его опыт. Осмеивая пороки человеческие, народ негативно утверждал свой нравственный идеал и отдельные стороны социального (сказки о коте-бурмистре, сатирические сказки, «Лиса-исповедница»). Однако в сказке о животных нет четкого различия и противопоставления доброго и злого начал (как в волшебной). Сказка о животных более диалектична: лиса может оказать добрую услугу («Старая хлеб-соль забывается»), а может и принести беду (чаще). Соответственно, и отношение к ней разное — то сочувственное (когда хитрость ее граничит с ловкостью и умом), то резко отрицательное (когда та же хитрость оборачивается назойливостью или беспардонностью).

В сказке нет еще осознания порочности мира, полного неприятия его, есть неприятие лишь отдельных сторон действительности чаще в нравственном (реже в социальном) аспекте, (ср. варианты сказки «Кот и лиса»). Поэтому двуплановость гротеска, его комического в сказке не оборачивается трагической стороной, как в реалистическом гротеске. Вся атмосфера сказки прозрачна и спокойна (о чем бы она ни повествовала и как бы ни кончалась). Мир животной сказки в этом смысле полон жизнерадостности. О полных драматизма событиях сказка говорит спокойно и просто, порой с юмором. Это гротеск, еще не развивший до конца своих возможностей, погруженный в общую атмосферу комического, — смеховой или комический гротеск.

Я. Зунделович в своей статье о поэтике гротеска намечает амплитуду колебаний гротеска (последний понимается им как утрировка вещей, событий): «Получающееся, таким образом,

воспроизведение известного явления «остранняет» (если воспользоваться термином Опояза — от слова странный) его в сторону или комедийной плоскости или, наоборот, трагической углубленности»⁶². Но это не значит, что сказка лишена более глубокого содержания. Ребенок может его и не заметить, увлеченный внешней канвой событий и общим настроением сказки. Взрослый непременно выявит в ней более глубокий, более общий смысл. Не раз уже отмечалось учеными, что содержание сказки легко можно свернуть в поговорку. Вернее будет сказать, что к сказке может быть приложена одна или несколько поговорок, которые, впрочем, не исчерпывают ее смысла. Но уже сама возможность этого свидетельствует о более углубленном постижении гротеска, о выявлении того внутреннего содержания, который скрыт в его глубине.

Нельзя, конечно, игнорировать того факта, что сказка о животных сейчас целиком бытует в детской аудитории. И есть основание думать, что и в XIX веке в крестьянской среде она была в числе чисто «робячьих» сказок.

Можно и нужно говорить об особенностях детского восприятия произведений с возможностями гротеска. Ребенка может занимать только внешняя событийная канва повествования, связанная с героями — радость по поводу их комичных поступков, переживание неудач и ошибок, страх за неожиданные опасности при многочисленных встречах, огорчение при гибели героя, жалость к пострадавшему, восхищение победителем и пр. Но сама возможность такого сопереживания при столкновении с условным миром сказки возможна именно потому, что сказка самые невероятные события и поступки преподносит так, как будто они постоянно, каждодневно имеют место в действительности. И ребенок охотно верит сказке, доверчиво следует за ней по дорогам ее многочисленных встреч и столкновений с миром животных. Однако при таком сопереживании неизбежно и более углубленное постижение сказки, извлечение из нее своей детской «житейской мудрости», четкое разделение хорошего и плохого.

Так гротескный сказочный мир, смеховая фантастика сказки способствуют четкому эмоциональному различению доброго и злого начал и осуществляют великую миссию формирования, воспитания нравственных основ будущего человека.

⁶² Я. Зунделович. Поэтика гротеска. — Сб.: Проблемы поэтики. М.—Л., Изд-во «Земля и фабрика», 1925, стр. 67.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
МИР ЖИВОТНОЙ СКАЗКИ	8
ФАНТАСТИКА СКАЗОК О ЖИВОТНЫХ	21
ФАНТАСТИЧЕСКОЕ. КОМИЧЕСКОЕ. ГРОТЕСК	45

Валентина Александровна Бахтина

**Эстетическая функция сказочной фантастики
(наблюдения над русской народной сказкой
о животных)**

Редактор *Л. В. Аброськина*

Технический редактор *Н. И. Добровольская*, корректоры *Л. А. Ведминская*
и *З. И. Шевченко*

НГ46454. Сдано в набор 26. IV. 1972 г. Подписано к печати 20. X. 1972 г.
Формат 60×84¹/₁₆. Печ. л. 3,25. Уч.-изд. л. 3.
Тираж 500 экз. Заказ № 1850. Цена 18 коп.

Издательство Саратовского университета, Университетская, 42
Типография издательства «Коммунист», пр. Ленина, 94.