П.Л.Белков

Как сложить сказку

П.Л.Белков

Как сложить сказку

Перечитывая «Морфологию сказки» В.Я.Проппа



Книга представляет собой краткое изложение результатов исследований автора по морфологии волшебной сказки. Главным итогом выступает новая логическая модель волшебной сказки, алфавит которой состоит из 27 мотифем низшего порядка.

В качестве отправной точки берется «Морфология сказки» В.Я.Проппа и, соответственно, модель волшебной сказки, представленная в алфавите 31 функции. Поскольку автор – этнограф, основной научной специальностью которого является изучение традиционной культуры народов Австралии, первоначальная цель была более узкой – проверить теорию функций Проппа на соответствие австралийским мифам. Однако по мере изучения материала стали возникать теоретические трудности, требующие решения целого спектра задач, которые свидетельствуют о необходимости новой этнографической дисциплины – этнографии фольклора, изучающей именно морфологию явлений фольклора.

Таким образом, настоящая книга посвящена решению научных задач, непосредственно связанных со структурой волшебной сказки. Изучение мифа как такового временно выводится за рамки рассмотрения. В основном за рамками книги остается также историография и подробное теоретическое обоснование используемых понятий. И то, и другое дается в самой краткой форме по ходу изложения там, где без подобных экскурсов практически невозможно объяснить суть проводимых экспериментов и описать их результаты.

Книга предназначена для всех, кто интересуется сказкой и в целом фольклором, как для профессионалов, так и для любителей.

АНОНС **3**

ОГЛАВЛЕНИЕ **4-5**

ВВОДНАЯ ГЛАВА

Почему сказки волшебные. Вся правда о вымысле 6-14

ГЛАВА 1

Матрица волшебной сказки. Что такое мотифема? 15-23

ГЛАВА 2

Tres **классической волшебной сказки как теоретический объект. Три пишем – два в уме? 24-33**

ГЛАВА 3

Как разложить сказку. «Достигается упражнением» 34-43

ГЛАВА 4

Первая главная мотифема. Тезис: несчастье 44-73
Отлучка. «Отцы и дети» (44).
Нарушение. Кто виноват? (50).
Отправка. Что делать? (56)

ГЛАВА 5

Вторая главная мотифема. Антитезис: борьба 74-98
Путешествие. «В путь, так в путь…» (74)
Подвиг или добыча. Победителей не судят (80)
Возвращение. Наука убегать (93)

ГЛАВА 6

Третья главная мотифема. Синтез: счастье 99-119
Неузнанное прибытие. «Муж возвращается из командировки…» (99)
Трудная задача. «Я милого узнаю по походке…» (104)
Свадьба и наказание. «Не все коту масленица» (110)

ГЛАВА 7

Сказочные ходы. Сказки простые, сложные и очень сложные… 120-157

Сказка в сказке. Сказки с рельефным сюжетом (122)
Сказка за сказкой. Сказки с плоским сюжетом (133)
Миф в сказке. Короткие ходы (141)
Перенос сказочных ходов. «Гни сказку готовую, что дугу черемховую» (148)

ГЛАВА 8

Операции с ходами. Пластилиновая геометрия сказки …… 158-175

Сильные и слабые мотивы. Мужское и женское начало (158)
Формальные признаки деления на ходы. Синтаксис сказки (168)

ГЛАВА 9

Персонажная схема волшебной сказки.
Изобретение сказочного колеса ……. 176-198

Сказочные персонажи. Действующие лица и исполнители (177)
Решаем сказку «Шиповничек» братьев Гримм. «Два ореха в короб, два из короба…» (183)
Сказки братьев Гримм и сказки Афанасьева. «Свет мой, зеркальце, скажи…» (189)

ЗАКЛЮЧИТЕЛЬНАЯ ГЛАВА

Теорема Проппа. Научная сказка о гадком утенке ……. 199-206



ПОЧЕМУ СКАЗКИ ВОЛШЕБНЫЕ. ВСЯ ПРАВДА О ВЫМЫСЛЕ

Нынешнее состояние дел в изучении волшебной сказки и в целом повествовательного фольклора следует считать крайне неудовлетворительным. Определяющими признаками современных исследований по фольклору являются, с одной стороны, абсолютная хаотичность в выборе тем для исследования, с другой – принципиальная установка на неопровержимость. Такое теоретически неосуществимое отсутствие критических замечаний, полное согласие в выводах выдает с головой современную, по сути единую, школу. Ее сторонники на практике проводят идею непарадигмальности гуманитарных наук, а, следовательно, полученные ими утверждения не имеют научного характера, в терминах Поппера.

Так и есть. Если поискать критические замечания, то таковые можно найти, пожалуй, только в адрес Проппа. Тем не менее после выхода в свет «Морфологии сказки» Проппа в учение о фольклоре не было внесено ничего существенного. Подобная ситуация уже описывалась в литературе. Как писал Томас Кун: «Если заставить исследовать электрические или химические явления человека, не знающего этих областей, но знающего, что такое “научный метод” вообще, то он может, рассуждая вполне логически, прийти к любому из множества несовместимых между собой выводов» **(1).**

Напомним, что исследования в области фольклора до публикации «Морфологии сказки» в 1928 г., несмотря на безусловные достижения, носили допарадигмальный, или, по выражению Проппа, «сводно-инструктивный» характер (**2**). Книга Проппа потому и приобрела такое огромное значение, что по своему статусу является научной парадигмой в полном смысле этого слова. Фактический отказ от этой парадигмы при неимении другой отбрасывает «науку о

фольклоре» назад в допропповскую эпоху (если угодно, по аналогии с доньютоновской физикой) и никакая, даже самая софистицированная терминология («дискурс»), как средство сугубо косметическое, здесь не поможет.

По настоящее время разного рода «обобщающие» труды, посвященные феномену волшебной сказки, начинаются с тезиса об установке на *вымысел*, занимательность, развлечение. Приступая к разъяснению и обоснованию этого, казалось бы, бесспорного положения, авторы впадают в противоречия, выпутаться из которых им удается лишь за счет отказа от закона противоречия. Другие авторы, столкнувшись с подобными трудностями, пускаются во все тяжкие. Взяв за основу тезис о *фантазии* как определяющем свойстве фольклора, они затем посредством идеи *бессознательного* обращаются к понятийному аппарату весьма сомнительных научных направлений вроде «проективного психоанализа» (**3**).

Мы не будем углубляться в тонкости теории Фрейда или критиковать её. Тем более, что это уже давным-давно сделано (**4**). И так ясно, что при изучении морфологии сказки метод психоанализа выглядит так же нелепо, как при изучении морфологии растений или решении систем линейных уравнений. Это, конечно, не значит, что фольклор, особенно волшебная сказка, вообще не может быть предметом исследования психологии. Любой корпус сказочных текстов – возьмите хотя бы собрание Афанасьева – представляет собой не что иное, как классификацию моделей поведения в духе книги Эрика Бёрна «Игры, в которые играют люди». Понятия игры, сценария, трансакции и эго-состояния, разумеется, с оговорками, легко находят своих «духов-двойников» в понятиях функции, композиции, сюжета и персонажа.

Вернемся к мысли о том, что неоднократные предупреждения Проппа ни на кого не подействовали. Интересно, для кого он писал, что «волшебную сказку надо определять, используя не расплывчатое понятие волшебности, а присущие ей закономерности» (**5**)?

Действительно, сказка допускает и даже поощряет действия персонажей с «волшебными» или «вымышленными» предметами. Однако сказка как ремесло никогда не допускает вымышленных ситуаций. Сказочные герои попадают или ставятся сказочником в реальные ситуации, в которых они прибегают к несуществующим в реальности средствам. В этом состоит их коренное отличие от героев мифа или эпоса.

Героем мифа является существо, обладающее сверхъестественными свойствами. Конечно же, он не нуждается в предметах со сверхъестественными свойствами (**6**). В мифе свойства предметов не выдумываются, но лишь усиливаются, или преувеличиваются. Ср.: «дерево растет» и «дерево растет до неба». В эпосе, и прежде всего, в былинах, герои обладают огромной, но не сверхъестественной силой (или ростом). Если так можно выразиться, богатыри сражаются по-честному, без применения сказочных «спецсредств». Именно поэтому «песня – быль».

Былина дает образцы героического, рыцарского поведения. Напротив, волшебная сказка учит, как правильно (≠ праведно) вести себя в различных ситуациях, когда приходится играть без козырей. Победа добра над злом в волшебной сказке означает торжество образцового, с точки зрения общества («окружающих»), поведения. В этом ее отличие от новеллистической (бытовой) сказки, которая уже напрямую учит различным трюкам и уловкам, рассчитанным на получение какого-либо материального «блага», или «добра», и в этом плане уже мало чем отличается от сюжетов так называемых «коротких» или «длинных» афер (к вопросу о границе между «фольклором» и «нефольклором»).

Волшебная сказка возникла в недрах общества, основанного на обычном праве («свой – чужой»). Положительный герой действует «по понятиям» теми же средствами, что и отрицательный. Как говорится: «кто кого». Тут уж не до церемоний. В связи с этим сказочника не слишком занимает отвлеченно нравственная сторона поступков героев. Новеллистическая сказка говорит то же самое, только открытым текстом. Поэтому-то она так редко использует образы волшебных предметов, одушевленных или неодушевленных.

В целом соотношение «правды» и «вымысла» в фольклоре и литературе одинаково, а, может быть, в этом отношении фольклор даже уступает литературе, будь это хоть трижды *какой-нибудь там* «реализм». В конечном счете, волшебные предметы являются волшебными, так сказать, от противного, т.е. только потому, что они не используются в мифе и эпосе. Сказка является волшебной потому, что она не предписывает, а лишь не запрещает использовать образы волшебного. А что не запрещено, то разрешено. Таким образом, прибегая к понятию волшебного в определении сказки, мы ищем её сущность совсем не там, где потеряли. Так, само понятие художествен-

ной литературы подразумевает установку на вымысел, т.е. *художественное* изображение действительности. В противном случае мы будем иметь дело с научным трактатом, деловым отчетом, или газетным репортажем. Художественное изображение вовсе не является синонимом ложной информации.

Как писал Стеблин-Каменский: «Бесспорно в отношении мифа только одно: миф – это повествование, которое там, где оно возникало и бытовало, принималось за правду, как бы оно ни было неправдоподобно» (7). В первую очередь, не следует полностью пренебрегать идеей Фрэзера о том, что мифы – это примитивная наука и что их основная функция – объяснение. Здесь надо лишь более точно подбирать слова. Миф является *формой познания* наряду с двумя другими – философией и наукой. А познание всегда есть объяснение, и в этом смысле миф сохраняет и вечно будет сохранять свое познавательное значение под именем искусства. В качестве модели, объясняющей окружающий мир, любой миф не менее правдоподобен, чем научная теория, еще не имеющая ни эмпирического, ни теоретического обоснования. В этом, как кажется, и состоит вся правда о вымысле как способе моделирования реальности.

В сказке, как и в любом другом виде художественного повествования, вымысел проецируется (в математическом смысле) на правду, а таковой является быт. Неукоснительно следуя этому правилу, сказочник при сложении сказки никогда не допускает противоречия между высказываниями, т.е. используемыми им мотивами. Тем более, сказочник не стремится обмануть слушателя: «сказка – складка», «сказка вся – больше врать нельзя» или, по Пушкину, «сказка – ложь, да в ней намек, добрым молодцам урок». Он лишь дает уроки поведения, но, следуя известному приему обучения, старается делать это в занимательной форме.

Попутно можно заметить, что классификация сказок на сказки о животных, волшебные сказки и бытовые сказки не нарушает принципа деления, как когда-то полагал Пропп. Эти разряды сказок соответствуют трем типам главных персонажей. В сказках о животных протагонистом выступает животное, обладающее свойством антропоморфного, следовательно, по сути, *чудесного* поведения, в волшебных сказках протагонистом выступает человек, обладающий свойством пользоваться волшебными, или *чудесными* предметами (людьми, животными), в бытовых сказках – человек, обладающий свойством хитрости и ловкости, т.е. проявляющий *чудеса* сноровки,

хитрости и ловкости. С этой точки зрения, все сказки – это рассказы о чудесах. Это касается и всего фольклора в целом. Герой эпоса сражается с чудесным противником, герой легенды творит чудеса и т.п. Нет смысла говорить о том, что мир чудесного является определяющим, существенным признаком волшебной сказки. В логике в таких случаях принято говорить о неотделимой случайности

Здесь мы подходим к важному пункту. Общепринятое утверждение о том, что главное в сказках – это вымысел или занимательность, является не констатацией факта, а умозаключением, причем неверным, исходящим из ложных посылок.

Вроде бы смешно требовать научного определения понятия волшебного предмета. Но если уж мы вводим это понятие как часть процедуры научного описания сказки, то просто обязаны дать такое определение. Увы, это совершенно невозможно. Метод абстрагирования здесь неприменим за отсутствием материальных референтов, а методом обобщения статус научного предложения не достигается. Построим ряд: ковер-самолет, скатерть-самобранка из русских сказок, сумка с ядом черной змеи из одного австралийского мифа, философский камень средневековой науки, теплород химии Нового времени, «белгородский кисель» Повести временных лет, миелофон Кира Булычева и т.п. По признаку «волшебности» волшебную сказку можно отличить разве что от сказок о животных, и то с некоторым трудом, но нет формальных признаков, по которым её можно было бы отличить от литературы и даже от науки (**8**).

Образы волшебных предметов – это элемент поэтики (стиля) фольклорного *жанра* волшебной сказки. Волшебный предмет есть не более и не менее, чем способ концентрации и ускорения действия. Следовательно, динамизм тоже элемент поэтики сказки. Нас же интересует волшебная сказка как особый *вид* фольклора. Здесь пути филологии и этнографии расходятся. Так, в чем же смысл выражения «сказка – складка»? Да в том, что сказка именно складывается, а не выдумывается.

Изучая морфологию фольклора, мы попадаем на территорию этнографии – науки о морфологии традиционной культуры, частью которой, а точнее, традиционного быта, выступает волшебная сказка. Морфология и поэтика фольклора составляют разные предметы исследования, следовательно, относятся к двум разным научным дисциплинам – этнографии и филологии. В этом смысле можно говорить об особой субдисциплине этнографии – этнографии фольклора.

При создании «Морфологии сказки» Пропп выступал этнографом, довольно далеко отойдя от филологии, тогда как при написании «Исторических корней волшебной сказки» – вернулся, так сказать, к филологическим «пенатам». Безусловно, для Проппа как морфолога это было большим шагом назад.

Известны два основных способа задания множеств, списком или свойством составляющих их элементов. Если речь идет о множестве, именуемом волшебной сказкой, первоначально оно было задано списком: №№ 300 – 749, по указателю Аарне. В научном отношении такое определение абсолютно легально. Мы, конечно, помним, что Пропп относился к этому определению как к поверхностному, не ухватывающему суть дела. Но, все-таки, положив его в основу своих рассуждений, он признал его научным определением волшебной сказки (**9**).

Правда, как писал Пропп, в этом случае объем понятия «волшебные сказки» определяется по форме сюжетов и мотивов. Поэтому внутри этого определения как бы само собой созревает определение по свойству «волшебности». Это и есть та ложная посылка, о которой говорилось выше. Пропп обосновал несостоятельность этого определения и дал свое путем указания на другую закономерность, или свойство. Это свойство он обнаружил в особом строении (морфологии, композиции) волшебной сказки. Состоит оно в ограниченном числе неделимых далее составных частей («функций») при выполняющемся условии, что последовательность таких частей одинакова для всех волшебных сказок.

Данное свойство может быть представлено в виде таблицы (см.Табл. 1 на вклейке). По сути эта таблица есть не что иное, как переложение третьей главы «Морфологии сказки», которая так и называется: «Функции действующих лиц». От себя я добавил то, чего нет у Проппа, деление сказки на три самостоятельные морфологические части, границы между которыми обозначены жирными линиями.

В таблицу, пользуясь терминами самого Проппа, не включены только «разновидности», или «формы» отдельных функций, а, по существу, различные *мотивы*, привязанные к единицам деления волшебной сказки, именуемым ф у н к ц и я м и . Во-первых, добавление столбца с перечислением конкретных случаев («текстовых реализа-

ций») функций сделает таблицу неподъемной для печати, а, во-вторых, если она действительно *как-то* отражает строение сказки, её использование в качестве измерительного инструмента не должно зависеть от примеров «измерений» конкретных сказок. Когда мы пользуемся линейкой, нам не нужен заранее составленный список предметов или материалов, из которых могут быть сделаны эти предметы.

Кстати говоря, сам Пропп предлагал рассматривать свою с х е м у по отношению к сказкам как е д и н и ц у м е р к и: «Подобно тому, как материю можно приложить к метру и этим определить ее длину, сказки могут прилагаться к схеме, и этим они определяются» (**10**). Однако деление волшебных сказок по функциям оказывается еще очень неточным. Можно сказать, что его «метр» в одних случаях содержит 90 см, в других – 150 см, в-третьих – 70 см и т.д.

И тем не менее подчеркнем: при всех недостатках его системы Пропп создал достаточно узкий коридор для дальнейших исследований в этом направлении. Так что, соблюдая условие критического чтения «Морфологии сказки» и других его работ, можно успешно продвигаться к намеченной им цели даже вопреки ему самому. В рамках теории функций возникает ряд задач, которые не могут быть разрешены средствами этой теории. Однако эти задачи находят свое решение в рамках другой парадигмы, вырастающей естественным (читай: критическим) путем из «косточек» парадигмы Проппа. Пропп заставляет сказку «вращаться» вокруг понятия *функции*, для нас центром сказки будет отброшенное им понятие *мотива*.

Сноски к Вводной главе

1. Кун Т. Структура научных революций. М., 1975: 19.
2. См.: Пропп В.Я. Морфология сказки. Л., 1928: 10.

Опираясь на ряд высказываний Томаса Куна, можно ввести следующую максиму. Допарадигмальный период – это такое состояние данной области знания, когда ученые уже есть, а науки еще нет (см.: Кун Т. Структура научных революций. М., 1975: 31, 133, 206). В этот период дисциплина уже обретает статус особой области знания, но еще не является наукой в собственном смысле слова. Это означает наличие расплывчатых представлений о предмете исследования при отсутствии теоретических объектов. В постпарадигмальный периоде все иначе: ученые еще есть, а науки уже нет. Псевдопарадигмаль-

[Вклейка]

Таблица 1. Функции действующих лиц (по Проппу)

№	Знак	Определение функции	Краткое содержание
	i	исходная ситуация	Перечисляются члены семьи, или будущий герой (напр., солдат) просто вводится путем приведения его имени или упоминания его положения
I	e	Отлучка	Один из членов семьи отлучается из дома
II	б	Запрет	К герою обращаются с запретом
III	b	Нарушение	Запрет нарушается
IV	в	Выведывание	Вредитель пытается произвести разведку
V	w	Выдача	Вредителю даются сведения о его жертве
VI	г	Подвох	Вредитель пытается обмануть свою жертву, чтобы овладеть ею или ее имуществом
VII	g	пособничество	Жертва поддается обману и тем невольно помогает врагу
VIII	A	Вредительство	Вредитель наносит одному из членов семьи вред или ущерб
VIII-a	a	Недостача	Одному из членов семьи чего либо не хватает, ему хочется иметь что либо
IX	B	посредничество,соединительный момент	Беда или недостача сообщается, к герою обращаются с просьбой или приказанием, отсылают или отпускают его
X	C	начинающееся противодействие	Искатель соглашается или решается на противодействие
XI	↑	Отправка	Герой покидает дом
XII	Д	первая функция дарителя	Герой испытывается, выспрашивается, подвергается нападению и пр., чем подготовляется получение им волшебного средства или помощника
XIII	Г	реакция героя	Герой реагирует на действия будущего дарителя
XIV	Z	снабжение, получение волшебного средства	В распоряжение героя попадает волшебное средство
XV	R	пространственное перемещение между двумя царствами, путеводительство	Герой переносится, доставляется или приводится к месту нахождения предмета поисков
XVI	Б	Борьба	Герой и вредитель вступают в непосредственную борьбу
XVII	К	клеймение, отметка	Героя метят
XVIII	П	Победа	Вредитель побеждается
XIX	Л	ликвидация беды или недостачи	Начальная беда или недостача ликвидируется
XX	↓	возвращение	Герой возвращается
XXI	Пр.	преследование,погоня	Герой подвергается преследованию
XXII	Сп.	Спасение	Герой спасается от преследования
XXIII	°	неузнанное прибытие	Герой неузнанным прибывает домой или в другую страну
XXIV	Ф	необоснованные притязания	Ложный герой предъявляет необоснованные притязания
XXV	З	трудная задача	Герою предлагается трудная задача
XXVI	Р	Решение	Задача решается
XXVII	У	Узнавание	Героя узнают
XXVIII	О	Обличение	Ложный герой или вредитель изобличается
XXIX	Т	трансфигурация	Герою дается новый облик
XXX	Н	Наказание	Вредитель наказывается
XXXI	С	Свадьба	Герой вступает в брак и воцаряется

ный период был пройден «предпостсоветской» наукой во времена «штурма и натиска» французского структурализма. Все это не фигура речи, а что ни на есть реальность современной науки, имея в виду активное проповедование на страницах академических изданий идеи непарадигмального характера этнографии и в целом социальных, или исторических наук.

Во втором издании Пропп изменил определение «сводно-инструктивный» на более жесткое – «философско-дилетантский» (Пропп В.Я. Морфология сказки. М., 1969: 9). Но это особая история, связанная с вторжением в науку «структурализма» Леви-Стросса.

3. Вот что имел в виду Дандис в своем «Слове о психоаналитической семиотике»: «В психологии этим термином («проекция». – *ПБ*) обозначается стремление человека приписать другому человеку или внешнему окружению то, что присуще ему самому» (Дандес А. Проекция в фольклоре: в защиту психоаналитической семиотики // Фольклор: семиотика и / или психоанализ. М., 2003: 76: 72-107). Ср. интерпретацию термина «проекция» в статье Неклюдова (Неклюдов С.Ю. Мотив и текст // Язык культуры: семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923-1996). М., 2004: 236-247.

4. См.: Кагаров Е.Г. Психоанализ и фольклор (Scientia, 1933) // Советский фольклор. № 2-3, 1935: 431-433. По понятным причинам вполне разумные критические замечания автора по поводу натянутости объяснений фольклорных мотивов психоаналитической школой заканчиваются типичной для того времени моралью, говорящей о необходимости «увязывать фольклорные образы и мотивы с социально-экономической базой».

5. Пропп В.Я. Русская сказка. М., 2011 (1984): 186.

6. Австралийский миф, если и знает волшебные предметы, то только в виде ритуальных, священных предметов, используемых в реальности. Сказочные чудеса не ведут свое происхождение непосредственно от магических предметов ритуального назначения.

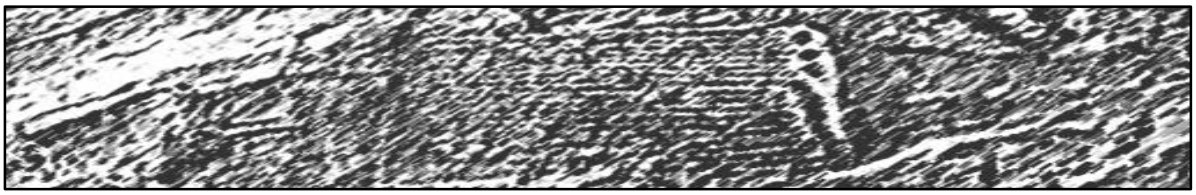
7. Стеблин-Каменский М.И. Миф. Л., 1976.

8. Впервые на это обратил внимание, правда, имея в виду иные задачи, Голосовкер: «Пусть тень Аида выдумана, нереальна – позитивный электрон реален. Но в разрезе логики выдумка (тень) и реальность (электрон) обладают сходной характеристикой» (Голосовкер Я.М. Логика мифа. М., 1987: 76 и др.)

9. «Под “волшебными“ нами пока подразумеваются сказки, выделенные Аарне под №№ 300—749. Это — определение искусственное, но впоследствии представится случай дать более точное определение на основании полученных выводов» (Пропп В.Я. Морфология сказки. М., 1928: 29). Более точным определением выступает задание множества волшебных сказок по свойству, т.е. по особенности строения.

10. Пропп В.Я. Морфология сказки. М., 1969: 60.

ГЛАВА 1



МАТРИЦА ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ. ЧТО ТАКОЕ МОТИФЕМА?

Как была написана эта книга? Вначале все выглядело довольно просто. Много раньше, при работе над другой книгой, посвященной традиционной культуре коренных народов Австралии, я наткнулся на записи мифов австралийского полевого этнографа Штрелова-младшего (**1**). Это были мифы о локальных (клановых) первопредках народа аранда. Даже невооруженным какой-либо специальной теорией глазом было видно, что эти священные мифы, принадлежащие нескольким кланам из различных местностей, составляют один ряд, так сказать, скроены по одной и той же мерке. А поскольку на интуитивном уровне всем и всегда было абсолютно ясно, что миф как таковой находится *где-то* у истоков возникновения волшебной сказки, мне показалось вполне естественным примерить к австралийским мифам метод табуляции волшебных сказок Проппа. Тогда я так и сделал, лишь наметив (довольно грубо) примерное соответствие отдельных частей мифов аранда знаменитым пропповским функциям (**2**). Более детальный анализ выходил за рамки моих задач и был отложен мною до лучших времен.

Приступив к этой работе некоторое время спустя, я еще слабо представлял себе размеры грядущего бедствия. Задача ставилась довольно скромная – разобрать мифы австралийцев на составные части, пользуясь методом Проппа. Кроме того, надо иметь в виду, что в те времена, как это явствует из названия моей книги, я еще был правоверным этнографом, можно сказать, этнографом в узком смысле, и миф видел только со стороны «социальной функции» и тому подобных формальностей, навязанных этнографии извне.

Руководствуясь весьма похвальной научной добросовестностью, я решил, вооружившись «Морфологией сказки» Проппа, попрактиковаться сначала на русских материалах из афанасьевского сборника. К счастью для себя и незаметно для себя, по мере погружения в афанасьевский сборник, я отложил на какое-то время в сторону книгу Проппа и стал самостоятельно наблюдать за сказкой, конечно, не забывая о его методе членения сказки на относительно устойчивые, повторяющиеся единицы, именуемые функциями. Похоже, что в то время я уже стал забывать о своих благих намерениях ограничиться изучением австралийских мифов.

Но, главное, при разборе сказок я сосредоточил внимание на другой закономерности, а именно на том, что сказки обнаруживают довольно отчетливую тенденцию к делению на три тематические части. Попросту говоря, я наткнулся на то, на что давным-давно указывал великий Аристотель относительно трагедии – обязательность деления каждого произведения на начало, середину и конец. Забегая вперед, скажем, что возможность такого деления сказок мельком иногда отмечалась в научной литературе, но никому не приходило в голову возвести это в основной закон волшебной сказки. Тем более никто не думал, что деление на три составные части может иметь математически точный характер.

По мере накопления опыта разложения сказок по указанному методу возникло впечатление, что сказки распадаются на три части так что: в первом акте совершается некое *нарушение запрета*, во втором герой решает *трудную задачу*, а в третьем – происходит его *узнавание* в качестве победителя. Как известно, форма уже есть некоторое содержание, поэтому со временем маркировка этих пространств была изменена (см. ниже)

Утвердиться в этом мнении помогает очень простой прием. При анализе сказки полезно ставить её рядом с другой сказкой, пробуя сначала близкие, а затем далекие сказки. В этом случае сравниваемые сказки как бы приводятся в движение и сами начинают расчленять друг друга на составные части. Фактически, об этом писал Пропп: «Часто элемент, неясный в одном тексте, очень ясен в тексте параллельном или другом. Но нет параллели – и текст неясен» (**3**). Вопрос в том, как найти такой «параллельный» текст. Вот здесь-то нам и поможет метод деления корпуса сказок на небольшое число сюжетов, несколько рядов похожих сказок, за который Пропп нещадно критиковал Волкова, называя это «роковой ошибкой» (**4**).

Это правило работает не только в отношении мужских, но и женских сказок, в которых понятия *нарушения, трудной задачи и узнавания*, разумеется, приобретают особый оттенок. Эти куски текста, а, точнее говоря, не сами эти куски в виде ряда определенных мотивов, но смысловые пространства, на которые они проецировались, я стал называть *мотифемами*. Так постепенно, шаг за шагом, сложилось представление о трехмотифемной структуре волшебной сказки или то, что можно назвать *общей теории мотифем*.

Термин «мотифема» (*motifeme*) был мною заимствован у американского исследователя фольклора Алана Дандиса, а выбор именно этого термина обусловлен его производным характером относительно термина «мотив» (*motif*). Дандис, который, в свою очередь, опирался на терминологию Пайка, использовал термин «мотифема» в качестве замены пропповскому термину «функция», поскольку, по его оценкам, последний был мало употребителен среди исследователей фольклора. При этом он дает объяснение в том плане, что термин «мотифема» позволяет вернуть права термину «мотив» в качестве обозначения элементов, служащих наполнением мотифем, Как выразился Дандис, Пропп оставил безымянными элементы, обычно называемые мотивами (**5**).

Здесь нам следует задержаться для того, чтобы уточнить понятие мотива. Будучи элементом системы волшебной сказки, мотив не является чем-то таким, «проекцией» чего является некоторая часть текста сказки. Мотив не противопоставляет себя тексту. *Мотив – это и есть текст* (**6**). Но для выделения мотива, т.е. разграничения с другими мотивами, составляющими сказку, его необходимо спроецировать на пространство, именуемое *мотифемой*. В сущности, мотив – это составная часть сюжета, проекцией которого является определенное значение, вроде: «подвох», «вредительство» и т.п.

Таким образом, основным понятием при изучении сказки было и есть понятие *мотива*. Тезис о делении сказки на мотивы без остатка вытекает из очень простой мысли. Если сказка складывается («сказка – складка»), «быстро сказывается», то она должна также быстро раскладываться. В свою очередь, ответ на вопрос, зачем раскладывать сказки на составные части, мы находим у Проппа. Без этой операции невозможна ни классификация сказок, ни история сказки как явления культуры. Как говорят ученые в наше время, для сравнения данные надо привести к сопоставимому виду, а сделать

это иначе, как через изучение морфологии, невозможно. Здесь, как и предвидел Пропп, проблемы биологии и фольклора оказываются изоморфными друг другу.

При анализе конкретных сказок оказалось удобным использовать знаковую систему в виде таблицы, где сказки (образцы) образуют собой столбцы, а мотивы (свойства) – строки. Такая знаковая система изоморфна отображаемой действительности, т.е. сказке. Условие обозримости достигается за счет того, тексты сказок сжимаются до сюжетной схемы так, чтобы их можно было охватить одним взглядом. Дальнейшие эксперименты дали эмпирическое обоснование идеи обязательности троичного деления волшебных сказок.

Из тезиса о трех мотифемах (*нарушение – трудная задача – узнавание*) вытекает существование триады *миф – эпос – сказка*. Миф имеет одномотифемную структуру, включающую только первую мотифему, эпос – двухмотифемную структуру, включающую в себя первую и вторую мотифему, а волшебная сказка – трехмотифемную структуру, включающую все три мотифемы. При этом условии каждая из трех основных частей волшебной сказки или их комбинация с помощью довольно простых операций над мотивами, составляющими начальную и конечную ситуации, может превращаться в любые другие формы повествовательного фольклора, например, заговор как одна из форм фольклора соответствует мотифеме *трудной задачи*. Эта, в сущности, эволюционная взаимосвязь между основными элементами сказки может быть выражена графически.

	Миф	**Эпос**	**Волшебная сказка**
I	Нарушение запрета	Нарушение запрета	Нарушение запрета
II		Трудная задача	Трудная задача
III			Узнавание

Надо отметить, что в тот момент при разложении сказок мною не учитывался опыт работы Проппа со сказками с несколькими ходами. Все сказки рассматривались мною как одноходовые. Хотя, заметим на будущее, все волшебные сказки приводятся к виду одноходовой методом проецирования. Впоследствии оказалось, что каждая отдельная сказка рассказывается по шаблону (не путать с шаблоном в значении «сказочная формула»), или трафарету, в качестве которого используется другая, подчеркнем, целая сказка. Теперь, десять лет спустя, можно сказать, что за счет этого приема исполнению придается свойство динамизма и цельности.

Таковы краткие итоги начальной стадии исследования, зафиксированные в одной из глав книги «Этнос и мифология» (2009) (**7**). Для уточнения полученных данных и для более строгого эмпирического и теоретического обоснования введенных понятий потребовались дополнительные исследования.

Оглядываясь назад с высоты нынешнего положения, добавим следующее. В зависимости от степени мастерства и творческих амбиций сказочника «скрещиваемые» сказки могут быть очень близкими, а могут быть и очень далекими друг от друга. Каждая новая сказка или ее вариант создается путем декартова произведения двух сказок, двух сюжетов, целиком («скрещивание носорога со скорой помощью»). Если сказки далекие, может получиться новый сюжет. Так, например, сказка «Морозко» создана путем умножения сюжета сказок семейства «Кобыляча голова» на сюжет сказок семейства «Правда и кривда». Если сказки близкие возникает вариант, когда новая сказка (исполнение) пишется поверх старой, как это происходит при поновлении икон. Так можно сформулировать *принцип различия между сюжетом и вариантом*.

Пропп видел решение этой задачи в межсюжетном изучении сказок на основе сформулированного им закона перемещаемости элементов, под которыми в данном случае он понимал и мотивы, и персонажей (8)**.** На мой взгляд, надо разграничивать два класса трансформаций. Пользуясь терминологией Куранта и Роббинса, первая группа преобразований – это элементарная геометрия сказки, где сказки считаются эквивалентными, если они конгруэнтны, т.е. могут быть переведены одна в другую посредством движения (**9**). Это соответствует, с одной стороны, закону перемещаемости Проппа, а, с другой – понятию *варианта*. Вторая группа – проективная геометрия сказки как геометрия более широкого класса преобразований, при которых сохраняются более глубоко лежащие свойства сказок. Проективные преобразования сказок соответствуют понятию *сюжета*.

После публикации 2009 г. задача состояла уже в том, чтобы научиться проводить четкие границы между мотивами, входящими в одну из трех мотифем, если такие границы действительно существуют. Под границами здесь понимаются начало и конец («отдельность») некоторого текста, или, лучше сказать, речевого акта как от-

носительно устойчивой «фигуры речи». Без процедуры установления таких границ группы мотивов, проецируемые на одну из трех мотифем, остаются размытыми пятнами, которые мало пригодны для точных выводов относительно строения волшебных сказок.

На практике решить эту задачу, значит определить, в пространстве какой мотифемы находится тот или иной граничный мотив. Например, к какой мотифеме, 1-й или 2-й, принадлежит мотив добычи героем волшебного средства? Пытаясь ответить на подобные вопросы, мне пришлось ввести понятие *субмотифемы*, разделив мотифемы на три взаимосвязанных элемента: 1-ю мотифему (нарушения) – на отлучку, нарушение и отправку, 2-ю мотифему (трудной задачи) – на путешествие, подвиг и возвращение, 3-ю мотифему (узнавания) – на неузнанное прибытие, узнавание и свадьбу. Согласно этой схеме мотив добычи волшебного средства относится к субмотифеме отправки, следовательно, входит в 1-ю мотифему.

Однако с субмотифемами возникла та же самая трудность. Например, к какой субмотифеме принадлежит мотив изгнания царевича отцом за пособничество бегству чудесного пленника, к субмотифеме *нарушения* или *отправки*? Решение заключалось в делении субмотифем на три субсубмотифемы. Как выяснилось позже, число 27 является пределом деления волшебной сказки. Дальнейшее дробление невозможно в теории и излишне на практике.

В конечном счете, основным результатом многолетних опытов стало создание *сказочной матрицы* в виде таблицы мотифем, или мотифемной сетки (см. ниже: Табл.2), состоящей из трех больших мотифем, девяти средних мотифем (просто мотифем, или субмотифем) и двадцати семи малых мотифем, или микромотифем (субсубмотифем).

Если здесь допустимо прибегнуть к яркому геометрическому образу, волшебная сказка есть не что иное, как *фрактал* – фигура, обладающая свойством самоподобия. Большие мотифемы – первый шаг, средние мотифемы – второй шаг, малые мотифемы – третий шаг. Сама сказка (в целом) является нулевым шагом.

Любая волшебная сказка, а, в конечном счете, все другие формы повествовательного фольклора, подчиняется этой схеме без каких-либо исключений. Цель настоящей книги в том и состоит, чтобы показать, как можно работать с этой таблицей при разборе конкретных сказок.

Таблица 2. Матрица волшебной сказки.

№	Микромотифемы	№	Мотифемы	№	Главные мотифемы
In	начальная ситуация		начальная ситуация		начальная ситуация
1	сборы / сообщение	I	отлучка	A	1-я главная мотифема (нарушение)
2	наставление / запрет				
3	отъезд / уход				
4	подвох	II	нарушение		
5	поддача (пособничество)				
6	вредительство				
7	решение судьбы	III	отправка		
8	снаряжение / снабжение				
9	отправка				
10	начало пути	IV	путешествие	B	2-я главная мотифема (подвиг)
11	путь				
12	окончание пути				
13	бой	V	**подвиг**		
14	победа				
15	клеймение				
16	начало пути	VI	возвращение		
17	путь				
18	окончание пути				
19	сбор	VII	неузнанное прибытие	C	3-я главная мотифема (узнавание)
20	неузнанное прибытие				
21	необоснованные притязания				
22	трудная задача	VIII	узнавание		
23	решение / доказательство				
24	узнавание				
25	трансфигурация	IX	свадьба		
26	наказание				
27	свадьба				
Fi	конечная ситуация		конечная ситуация		конечная ситуация

Далее мы покажем, что, если в качестве «мерки» использовать таблицу 27-ми минимально возможных *мотифем*, т.е. *функций мотивов*, никакие отклонения в плане изменения последовательности и, тем более, пропусков, или зияющих пустот в «теле» сказки, в практике сказочников не только не встречаются, но невозможны даже теоретически. Более того, при таком подходе каждая сказка делится на мотивы без остатка.

В целом изложение будет вестись с конца, т.е. не как доказательство, а как объяснение. Что я имею в виду? То же, что имел в виду Пропп, когда писал, что изучение сказки он вел строго дедуктивно (индуктивно. – *ПБ*), т.е. идя от материала к следствию, но изложение будет иметь обратный порядок: «так как легче следить за развитием его, если общие основания читателю известны вперед» (**10**).

Еще раз следует отметить тот факт, что, изучая морфологию сказки, мы находимся во владениях этнографии. Филология изучает законы сочетания мотивов (поэтику сказки), лингвистика (вероятно) может изучать законы расчленения речевого потока на мотивы («язык» сказки?). Привилегией этнографии является как раз то, что

как *наука о морфологии традиционной культуры*, она обладает относительной независимостью от этих двух несомненно уважаемых дисциплин, изучая сказку как одно из явлений, как одну из универсалий традиционной культуры.

Еще одно замечание касается того, как следует читать эту книгу, как «понять и простить» её автора. Читать книгу надо по уставу, который содержит три не очень сложных пункта. Во-первых, внимательно изучить «Морфологию сказки» Проппа, чтобы хорошо в ней ориентироваться. Во-вторых, интересоваться волшебной сказкой, или, как однажды выразился Пропп, быть одним из тех, «кто читал сказки в большом количестве». В-третьих, обладать некоторой математической интуицией в объеме средней школы. Прежде всего потому, что в современной системе образования математика является единственным источником знания формально-логических законов, без которых в «Морфологии сказки» просто невозможно разобраться (смотри пункт первый!).

Наконец, последнее замечание. Первое развернутое изложение теории мотифем было мною сделано в виде главы книги «Этнос и мифология» (2009). В последующие годы выходили статьи, в которых я пытался применить эту теорию к различным материалам, одновременно вводя некоторые новые понятия. В этом отношении настоящая книга, по крайней мере, отчасти представляет собой работу над ошибками. Самую основу теории они не затрагивают, поэтому исправление или, что почти то же самое, уточнение некоторых положений будет осуществляться, так сказать, по ходу действия.

Сноски к Главе 1

1. См.: Strehlow T.G.H. Aranda Traditions. Melbourne, 1947: 7-46

2. См.: Белков П.Л. Миф и тотем в традиционном обществе аборигенов Австралии. СПб, 2004: 97-107.

3. Пропп В.Я. Морфология сказки. М., 1969: 90;

4. Волков Р.М. Сказка. Розыскания по сюжетосложению народной сказки, т.1. Сказка великорусская, украинская, белорусская. Одесса, 1924; Пропп В.Я. Морфология сказки. М., 1969: 18.

5. См.: Dandes A. The Morthology of North American Indian Folktales (FF Communications No. 195). Helsinki, 1964: 59.

Скажем несколько слов о взаимоотношениях теории Проппа и теории Дандиса. Отождествив свое понятие мотифемы с пропповским понятием функции,

Дандис радикально изменил его содержание, ибо за его понятием мотифемы стоят только парные функции. Пользуясь этим методом, он выделил в корпусе сказок (folktales) индейцев Северной Америки три типа повествований, с двух-, четырех- и шестимотифемным строением. Вероятно, он искренне думал, что следует методу Проппа, прилагая его к новым материалам со свойствами отличными от русских сказок. На самом деле он просто вырезал из схемы Проппа все функции, которые, на его взгляд, не вмещались в индейские реалии. Сделать это пришлось по двум причинам. Во-первых, он не умел найти соответствующие мотивы, а, во-вторых, под шапкой «сказки» он объединил несколько родов фольклора, т.е. не только собственно сказки, хотя еще и не обретшие классическую форму, но также мифы и эпические сказания.

Разумеется, «уцелевшие» функции не могли не расположиться совершенно произвольным образом относительно схемы Проппа. Произвольность расположения функций связана с абсолютно произвольным толкованием мотивов, с одной стороны, и с тем, что он путает понятия мотива и мотифемы, с другой. Кроме того, как выясняется, на практике Дандис под мотифемой понимает тот же мотив, сжатый до одной-двух фраз. Не замечать всего этого ему позволяет то, что закон последовательности функций он ослабил до закона последовательности внутри отдельных пар функций (стимул – реакция). В результате индейские «сказки» у него буквально скачут по всей таблице Проппа.

Трудно даже сказать, что из чего вытекает. Либо Дандис сначала столкнулся с трудностями в применении формулы Проппа и поэтому свел её к небольшому числу парных функций, либо сначала пришел к идее сокращения формулы за счет непарных функций, чтобы затем, не отдавая себе в этом полного отчета, подогнать под них имеющиеся у него материалы.

6. Неклюдов по этому поводу пишет: «Однако остается неясным, делится ли текст (да и сюжет) без остатка на мотивы или возможно существование «внемотивной» текстовой (сюжетной) ткани?» (см.: Неклюдов С.Ю. Мотив и текст // Язык культуры: семантика и грамматика. К 80-летию со дня рождения академика Никиты Ильича Толстого (1923-1996). М., 2004: 236-247). Вероятно, он хотел сказать, что, если исходить из данного Веселовским определения сюжета как комплекса мотивов, неясно, делится ли сюжет на мотивы без остатка, не содержит ли сюжет в себе какие-то элементы помимо мотивов. Такой вопрос имеет смысл только в том случае, если сюжет и мотив представляют собой именно т е к с т ы, относящиеся между собой как целое и его часть. И опять же: задавать себе этот вопрос имеет смысл лишь после того, как определено понятие мотива как текста.

7. См.: Глава 8. Полюсы теоретических исследований в этнографии. Миф и волшебная сказка // Белков П.Л. Этнос и мифология. СПб., 2009: 220-243.

8. Пропп В.Я. Морфология сказки. М., 1969: 13, 14-15.

9. Курант Р., Роббинс Г. Что такое математика? (Элементарный очерк идей и методов). М., 2004: 191-193.

10. Пропп В.Я. Морфология сказки. М., 1969: 26—27.

ГЛАВА 2



TRES КЛАССИЧЕСКОЙ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ КАК ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ ОБЪЕКТ. ТРИ ПИШЕМ, ДВА В УМЕ?

Идея трехчастного строения текста волшебной сказки, казалось бы, лежит буквально на поверхности, безошибочно угадываясь в общем рисунке сказки. Однако выражается это чувство у разных исследователей почему-то по-разному, что означает проблему существования некоторого теоретического объекта, именуемого троичной структурой волшебной сказки.

В сущности, все попытки каждый раз начинались и заканчивались на обыденном представлении о *завязке* и *развязке*, между которыми помещается, или подразумевается, некое *развитие действия*. Иногда в эту схему вставляется *кульминация* как элемент, предшествующий развязке. Все вроде бы понятно, но, когда дело доходит до членения текста, возникают непреодолимые трудности. Возникают они потому, что не существует строгого определения этих понятий. Взять хотя бы понятие кульминации. Что это? Завершение развития действия или начало развязки?

Возражение вроде бы напрашивается само собой, мол, художественный текст это вам не математика. Да, сам художественный текст не математика, но его изучение – это уже, несомненно, наука. Надо помнить, что Пропп начинал «Морфологию сказки» именно с указания на то, что в изучении волшебной сказки нет подлинно научного подхода.

Насколько глубоко в нас сидит представление о троичном делении, можно понять и ощутить, читая «Поэтику» Аристотеля, в которой применительно к трагедии даны точные определения *начала, середины* и *конца* (кстати, деление на завязку и развязку тоже идет от Аристотеля). К сожалению, с помощью этих определений мы можем

отличить понятия начала, середины и конца, но не можем точно указать на те части текста, которые им соответствуют. Например, возникает такой вопрос: где начало и конец начала, середины и конца? И так далее (так называемый *регресс в бесконечность*).

Вероятно, представление о трехчастном делении волшебной сказки в глазах Проппа, выглядело столь тривиальным и потому бесперспективным при анализе сказок, что оно так и осталось где-то на задворках созданной им «империи» волшебной сказки.

Между тем попытки разделить сказку на три части были. В статье 1930 г., подписанной 1928 годом, один из известных исследователей фольклора того времени Никифоров писал о трех законах композиции сказки. Первый состоит в повторении действия, второй – в наличии стержня действия в лице героя («один или два героя, не больше»), третий – в трехступенчатом строении сюжета (**1**).

По наблюдениям Никифорова, общая картина выглядит примерно таким образом:

> «Сначала развивается *подготовительная цепь действий*, особенно сильно разрабатываемая сказкой (тут герой и совершает предварительные подвиги, выполняет трудные задачи, побеждает врагов и т.п.), затем дается *центральное, главное действие*, обычно сжато и выразительно (самое похищение царевны, удачное состязание, победа и т.п.) и, наконец, *третья ступень – развязка*, дающаяся то с некоторым развитием (похищенная невеста – позабыта героем, Иван-царевич во сне умерщвлен братьями и т.п.), то без развития (счастливый брак, месть врагу и т.п.)» (**2**).

Опорные понятия выделены мною курсивом, чтобы сделать более наглядным тот факт, что предлагаемый Никифоровым способ деления взят из самого сказочного материала.

В рассуждениях Никифорова обнаруживается некая логическая неувязка. Обусловлена она тем, что *вопрос о сказочных сюжетах* отделен от *вопроса о законах сказочной композиции*, по которым должны строиться сказочные сюжеты. В примечании к абзацу, за которым следует описание законов композиции сказки, он, фактически, дает определение сказочному сюжету. Учитывая важность этого момента для истории изучения волшебной сказки, данное высказывание также цитируется полностью:

«Сюжеты в живой сказке могут быть дальше разбиты еще на э п и з о д ы (напр., гонение на падчерицу, гонимая на балу, торжество гонимой), эпизоды разбиваются на сказочные м о т и в ы (напр. гонение на падчерицу разбивается на: вторая женитьба барина, злые сводные сестры, трудная задача девушки) а мотив слагается из серии р е ч е в ы х т е м (напр. Мотив женитьбы барина слагается из 7 речевых тем: «жил был барин», «у него была жена добрая», «а дочь красавица», «звали ее Машей». «Только жена та померла», «а он на другой женился – на вдове», «у той своих было две дочери») (**3**).

Никифоров не объяснил, как следует соотносить между собой деление сказки на «ступени» и «эпизоды», хотя вроде бы очевидно, что деление сказки «Чернушка» на три эпизода теоретически сопоставимо с его же делением на подготовительные действия, главное действие и развязку. Это сходство осталось незамеченным, скорее всего, потому, что понятие эпизода он не связывал с тезисом о трехступенчатом построении сказки, рассматривая деление сказки «Чернушка» на три эпизода как частный случай или, по крайней мере, как тенденцию. Тогда его позицию следует понимать так. С одной стороны, эпизодов может быть и иное число, не обязательно три, а, с другой стороны, три обязательные ступени не имеют четких границ, поскольку нет правила, по которому их можно было бы провести. Дело затрудняется еще и тем, что из контекста нельзя однозначно понять, какой из двух первых элементов триады соответствует понятию *завязки*.

Если бы Никифоров уловил созвучие между собственными понятиями ступени и эпизода, именно с точки зрения принципа троичности, история изучения волшебной сказки после выхода в свет «Морфологии сказки» Проппа могла бы пойти совсем иным путем. Однако он ограничился тем, что принял теорию функций Проппа к сведению, признав, что *персонажи* сказки устойчивы в своих функциях (действиях), что число этих функций в великорусских сказках очень ограничено («их всего около 30») и сказочные *персонажи* образуют «всего около шести разрядов» (**4**). Сделать это ему было нетрудно хотя бы по той причине, что нечто подобное он утверждал в статье, написанной в самом конце 1926 г. (опубликована в 1928 г.), которая так и называется: «К вопросу о морфологическом изучении народных сказок». В ней он пишет и о трех «законах структуры сказки» и о функциях сказочных персонажей:

> «Конкретные персонажи сказки не являются чем-то устойчивым. Они бесконечно изменчивы по вариантам. Постоянной является лишь функция персонажа, его динамическая роль в сказке. Напр., врагом героя часто выступает змей или Яга, но они же выступают и другом героя (Афан.120 a); женщина добывает смерть Кощея для героя (Афан.93) и, наоборот, женщина добывает смерть героя для его врага (Афан. 120 a, b) и т.п. Очевидно, что постоянны лишь функции – дружбы, вражды и добывания смерти, а не их носители (**5**).

Так что же: перед нами вся теория функций Проппа, уложенная в несколько фраз? Отнюдь нет.

Говоря об изменчивости персонажей и постоянстве функций, Никифоров говорит именно о персонажах в то время как Пропп, вроде бы утверждая тоже самое, говорит именно о функциях. У Никифорова центром его мира (теории) является персонаж, у Проппа – функция. Это в корне меняет дело. Даже в примерах Никифорова одни и те же персонажи меняют функции на противоположные, что вступает в противоречие с его высказыванием о постоянстве функций. И, в конечном счете, Никифоров значимым было постоянство *набора* функций независимо от их числа (одной функцией больше, одной функцией меньше – особого значения не имеет). Поэтому, ссылаясь на книгу Проппа, он сосредоточил внимание на приблизительном *числе* функций, тогда как гипотеза Проппа состоит в постоянстве *расположения* функций.

Собственное открытие, вероятно, осознаваемое им как предвосхищающее и перекрывающее собой открытие Проппа, Никифоров видел в классификации персонажей на две категории, главных и вторичных, при том, что его *основной закон сказочного сюжетосложения* состоит в группировании «биографических» действий главного *персонажа* и авантюрных действий вторичных *персонажей* таким образом, что возникают некоторые устойчивые сочетания, распространенные («модные») на известной территории (**6**).

В известном смысле, теория Никифорова – это теория Проппа со смещенным центром тяжести. Для Проппа, разумеется, «основным законом» было не понятие персонажа как «стержня» сказки, но понятие функции – действия сказочного персонажа («стержнем» он называл неизменяемый порядок функций). Поэтому там, где для Никифорова *практикой* было сравнение сказочных ареалов (остаточ-

ное явление финской школы), для Проппа *практика* состояла в сравнении отдельных сказок на фоне мировой сказочной традиции. И это все при том, что две рассматриваемые теории, если их представить в виде кругов Эйлера, не находятся в отношении исключения.

Не будем гадать, в каком объеме оба исследователя были знакомы с текстами работ друг друга, – текстами, которые готовились к печати и публиковались почти одновременно. тем более трудно сказать, в какой степени они знали и понимали идеи, которыми могли обмениваться в ходе научных коммуникаций. Еще более темным является вопрос, насколько четко они осознавали присутствие идей оппонента в своих работах. Судите сами: по определению Проппа, *морфологически* сказка делится на подготовительную часть (первые семь функций), *завязку*, которую образуют четыре следующих функции (A B C ↑), *промежуточные функции* (ход действия) и *развязку* (функцию C* и другие конечные функции) (**7**). Сходство со схемой Никифорова, кажется, не требует доказательств. Однако, скорее всего, это родство объясняется единым источником – аристотелевским делением на завязку и развязку, которое уже в те времена было общим местом.

Итак, по неясным пока для нас причинам Никифоров прошел мимо наблюдения, которое могло бы стать главным открытием его жизни. Предположим, для него это было, лишь «тенденцией», имеющей статистический, необязательный характер**.**

Впоследствии, обратившись в одной из своих работ к структуре чукотской сказки Никифоров не нашел ничего напоминающего «европейскую сказочную форму» (**8**). Объяснение он находит в существовании различных стадий эволюции волшебной сказки. Самое же интересное заключается в том, что в этой статье Никифоров понятие структуры уже никак не связывал с собственной идеей трехступенчатого строения волшебной сказки. Как представляется связано это с тем, что, то ли слишком увлекшись вопросами эволюции, то ли по каким-то другим внутренним причинам, он переключил внимание с морфологии («конструкции» или «композиционно-конструктивного принципа») на элементы поэтики сказки. В частности, говоря о пятиричности в структуре чукотской сказки по контрасту с троичностью европейской, он прибегает к понятиям (поэтической) *техники* или *стиля*; граница между морфологией и поэтикой (стилем) сказки, которую он довольно четко проводил в статье 1930 г. В статье 1935

г. это противопоставление практически исчезает. Морфология растворяется в поэтике. Так что, когда речь идет о композиции, подразумеваются уже не составные части повествования, а элементы поэтики сказки. Более того, наличие тех или иных составных частей теперь рассматривается как элемент поэтики (**9**).

Показательно, что Никифоров, ссылаясь на существующие исследования по морфологии сказки, наряду с книгой Проппа «Морфология сказки» упоминает свою статью 1928 г., но не упоминает свою же статью 1930 г., в которой достаточно определенно говорится о трехступенчатом строении сказки (**10**). Разворот на 180 градусов объясняется его словами о «новой линии». Эта линия состояла в необходимости «включении фольклора в единую линию развития с литературой» (**11**). Как пишет в примечании Никифоров, данная точка зрения на фольклор была сформулирована академиком Марром: «Фольклор это не особое народное творчество, а литература изустная, требующая тех же исследовательских приемов, что писаная литература» (**12**).

Конечно, ничего нового в словах Марра не было. Неслучайно, Никифоров замечает, что такой же точки зрения придерживался в своих работах Азадовский (впоследствии непримиримый оппонент Проппа). Все сказковеды, за исключением Проппа, автоматически переносили на фольклор методы изучения литературы (**13**). Однако после заявления Марра эта точка зрения («линия»), по-видимому, стала официальной, что ставило крест на морфологии фольклора в целом, и волшебной сказки в частности. Дальнейшие исследования сосредоточились по выражению самого Никифорова, на «идее районирования жизни сказки и сказочных репертуаров», которая была вполне созвучна одному из положений его статьи 1930 г. Таким образом, идея трехчастной структуры была задушена в колыбели самим её создателем.

Вероятно, по той же причине, по которой представители научной школы, безусловным лидером которой был Азадовский, ушли в изучение фольклорных ареалов, Пропп, оставшись в полном одиночестве, сделал другой ход, сосредоточившись на фольклорных жанрах.

Еще одно замечание по поводу соревнования Проппа и Никифорова в области изучения композиции волшебной сказки. Нельзя не упомянуть один любопытный факт. В 1930 (1929) г. была опубликована книга Андре Йоллеса «Einfache Formen», представляющая собой подробный обзор различных «форм» (жанров) фольклора. Эта

книга интересна с двух точек зрения. Во-первых, с небольшим опозданием относительно «Морфологии сказки» Проппа, автор со ссылкой на Гёте пишет о возможности морфологического подхода в литературоведении (Litteraturwiessenschaft), куда он включал и фольклор, а во-вторых, при характеристике волшебных сказок (Märchen) он пишет о том, что, если в сказке видеть мозаику, составленную из мотивов, игнорируя её сущность как «наивной морали», от неё останется не имеющий собственного смысла скелет (Skelett), представляющий собой в лучшем случае некое мнемоническое средство (mnemotechnisches Mittel) в виде набора фраз, распределенных по трем рубрикам, которые довольно точно соответствуют трем *эпизодам* Никифорова (**14**). Поразительная плотность результатов! Как будто бы в конце 20-х гг. XX в. исследователи фольклора, как в нашей стране, так и за рубежом, подобно школьникам, заглядывая через плечо, «списывали» друг с друга.

В конце 1960-х гг. идея трех ступеней Никифорова неожиданно воскресла под новым именем, но только для того, чтобы быть отвергнутой. В статьях Мелетинского она не вполне объяснимым образом трансформировалась в идею трех испытаний сказочного героя. Согласно его формуле, классическая волшебная сказка дает «трехступенчатую иерархическую композиционную структуру», основу которой составляют предварительное, основное и дополнительное (факультативное) испытание (**15**). Прежде всего бросается в глаза нарушение закона противоречия. Если дополнительное испытание носит необязательный характер, следует говорить не о законе троичности, а о законе двоичности. Впрочем, Мелетинский вместе со своими коллегами действительно пытался доказать, что принцип двоичности является основным, не вступая при этом в противоречие с имеющим якобы подчиненное, вспомогательное значение принципом («законом») троичности (**16**).

К модели «трех испытаний» мы еще вернемся при анализе конкретных сказок. Всегда нагляднее (и приятнее!) разбирать чужие ошибки на конкретном материале.

Сноски к Главе 2

1. Никифоров А.И. Сказка, ее бытование и носители // Русские народные сказки. М.-Л., 1930: 9.

2. Никифоров 1930: 9

3. Никифоров 1930: 9

4. Никифоров 1930: 10

5. Никифоров А.И. К вопросу о морфологическом изучении народной сказки // Статьи по славянской филологии и русской словесности (Сборник Отделения русского языка и словесности Академии наук СССР. Том CI, № 3). Л., 1928: 176.

6. Никифоров 1930: 10

7. Пропп В.Я. Морфология сказки. М., 1969: 83

8. Никифоров А.И. Структура чукотской сказки как явление примитивного мышления // Советский фольклор, 1935, №№ 2 -3: 248.

9. Там же: 255, 256, 257, 267, 262.

10. См. примечание там же: 246.

11. Там же: 235

12. Там же: 235. См. так же: Марр Н.Я. Академик С.Ф.Ольденбург и проблема культурного наследия // Сергею Федоровичу Ольденбургу. К пятидесятилетию научно-общественной деятельности. 1882-1932. Сборник статей. Л., 1934: 11.

13. Относительно литературоведения эта точка зрения вполне приемлема. Под композицией понимается совокупность приемов изображения как элементов поэтики произведения. Пропп же, изучая фольклор, определял композицию как синоним морфологии – совокупности значимых составных частей повествования, или текста (см.: Пропп В.Я. Структурное и историческое изучение волшебной сказки // Фольклор и действительность. М., 1976 :141). Разумеется, применение понятия композиции в значении морфологии к изучению литературы было бы полной бессмыслицей, поскольку предполагает сделать предметом исследование деление книг на части, главы и эпизоды. Из этого вытекает, что к литературе неприменимо понятие мотива.

14. Jolles A. Einfache Formen. Halle, 1929: 6, 245-246

15. См.: Мелетинский Е.М. Миф и сказка // Фольклор и этнография. М., 1970 (Избранные статьи. Воспоминания): 284—296; Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М. Проблемы структурного описания волшебной сказки // Структура волшебной сказки. М., 2001: 15-20.

Наряду с Никифоровым вторым источником и составной частью конструкции Мелетинского является Греймас. Экспериментируя с пропповской формулой волшебной сказки, Греймас построил трехчастную модель: квалифицирующее испытание (получение волшебного средства или помощника) основное испытание (бой – победа) и прославляющее испытание (решение трудной задачи и узнавание) (см.: Греймас А. В поисках трансформационных моделей // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1985: 94). Третьим источником и составной частью, по-видимому, выступает Йоллес (см. выше).

Позднее идея трехчастного деления сказки возникала в литературе лишь спорадически. Литературовед Левинтон полагает, что троичная структура свойственна (только) классическим волшебным сказкам типа *quest* (Левинтон Г.А. Мужской и женский текст в свадебном обряде (свадьба как диалог) // Этнические стереотипы мужского и женского поведения. СПб., 1991: 227). За образец он берет известную схему ван Геннепа трехчастной сегментации *rites de passage* (отделение, пограничный период, инкорпорация). Действительно, в сказках типа *quest*, имея в виду сюжет «Три царства» (АТ 301), более четко, более формально обозначены синтагматические границы между тремя частями повествования – «путь туда» и «путь оттуда». Однако, исходя даже из самых общих представлений о волшебной сказке, можно утверждать, что такой структурой обладают не только сказки типа *quest*. Помимо пространственных перемещений героя границами между этапами хода действия могут служить и другие идеи, скажем, идея изменения социального статуса / облика («движения состояния», в терминах Никифорова). Впоследствии, вероятно, памятуя о словах Мелетинского по поводу факультативности дополнительного испытания, Левинтон ограничил область своих исследований в этом направлении поисками «примеров» мотивов «туда» и «обратно» (см.: Левинтон Г.А. Туда и обратно (несколько примеров из сибирского фольклора и европейской литературы) // Миф, символ, ритуал. Народы Сибири. М., 2008: 256-299). Тем более, что ему приходилось иметь дело с материалом эскимосских сказочных нарративов, которые, как на первый взгляд, может показаться, заканчиваются описанием «пути оттуда» (в действительности за мотивами возвращения следуют мотивы, описывающие прибытие и начало благополучного существования).

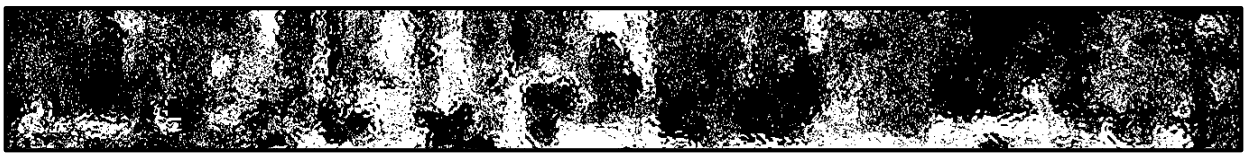
Впрочем, Мелетинский и Левинтон не были первыми, кто делил волшебные сказки на двухчастные и трехчастные. В конечном счете, концепция трех испытаний является переложением на иную терминологию классификации Проппа, который писал о двух типах сказок, а именно: тех, которые заканчиваются функцией с в а д ь б ы , и тех, которые как бы обрываются на функции с п а с е н и я (см.: Пропп В.Я. Морфология сказки. М., 1969: 83). (Ниже мы увидим, что на самом деле не существует таких волшебных сказок, которые оканчивались бы на спасении, т.е. успешном бегстве героя от чудесного противника-антагониста.)

В статье психолога Штерн на примере сказки «Курочка Ряба» для детей младшего возраста обосновывается положение, согласно которому трехчастная схема текста является универсальной чертой психологии людей (Штерн А.С. Мифология восприятия и воспроизведения сказки // Кунсткамера. Этнографические тетради. 1995. Вып.8-9: 257). Текст сказки «Курочка Ряба», рассматриваемый как исходный, фрагментируется на экспозицию («традиционный зачин»), тело («остальные блоки») и постпозицию («награда и ее описание»). Автор сообщает, *что* она отнесла к выделенным ею частям, но не поясняет, *как* и *почему* она это сделала. Задача же в том и заключается, чтобы задать, или найти, правило членения сказки на три части. В конце концов, любая

волшебная сказка, может быть определена как повествование, которое заключено между двумя формульными фразами: «жили-были» и «стали жить-поживать». Принцип троичности здесь соблюдается, но что это дает? Нас интересует возможность трехчастного строения как раз того отрезка повествования, что заключен между начальными и конечными формулами, т.е. «тела» сказки.

Таким образом, там, где наблюдение, сделанное Левинтоном, позволяет говорить о трехчастном строении лишь небольшой группы сказок, под схему Штерн подпадает все, что угодно, включая газетные репортажи.

16. «Как неоднократно отмечалось, основным принципом, организующим структуру сказки, является принцип бинарности. Однако рядом с ним в построении сюжета участвует и принцип троичности, не нарушающий, как это может показаться на первый взгляд, симметрии бинарных конструкций, но вносящий в него существенные коррективы. Закон троичности специфичен для европейской сказки, но не имеет глобального распространения: в китайской сказке преобладает двоичность, у североамериканских индейцев — четверичность, у палеоазиатов — пятеричность и т. д.» (См.: Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М. Проблемы структурного описания волшебной сказки // Структура волшебной сказки. М., 2001: 82). Здесь явно не различается композиционный принцип троичности структуры сказки с приемом утроения мотивов, который на структуру сказки не оказывает никакого влияния.



КАК РАЗЛОЖИТЬ СКАЗКУ. «ДОСТИГАЕТСЯ УПРАЖНЕНИЕМ».

Говорят, чтобы научиться властвовать, надо сначала научиться подчинению. Так что прежде, чем задаться вопросом, как сложить сказку, попробуем правильно разложить хотя бы одну из них. С точки зрения принципа троичности, на общем фоне выгодно выделяется давнее выступление известного индолога Серебряного, сначала в виде доклада, затем статьи «Интерпретация формулы В.Я.Проппа (в связи с ее приложением к индийским сказкам)» (1970).

Выделяется это выступление тем, что автор поставил перед собой конкретную задачу проверить, как формула Проппа работает, если ее приложить к индийским сказкам. И, по его наблюдениям, индийские сказки «более или менее покорно» укладываются в схему Проппа.

Как вспоминает Серебряный, упражнения по применению формулы Проппа к новому материалу дали почувствовать в этой формуле «некий скрытый ритм, некую морфологию на более высоком уровне абстракции» (**1**). При этом у него сложилось впечатление, что, несмотря на то, что эта морфология так и осталась нераскрытой в самой «Морфологии сказки», там можно найти не только намеки, но и прямые указания на то, что такая морфология существует (**2**).

Интерпретируя конечную формулу сказки посредством модели, т.е. с помощью прецедентов рассуждений самого Проппа, Серебряный приходит трехэлементной структуре, или трем смысловым «узлам» в виде функций *А – Г – Сп*, где *А* – начальное вредительство, создающее сказку, *Г* – ответные действия героев, а *Сп* («спасение») – благополучный исход, например, «из солдатского сына – в цари» (**3**). Видимо, с этим багажом он и приступил к анализу индийской сказки «Повелитель крокодилов».

То, что он называет началом сказки (*A*), он табулирует следующим образом:

Жил крестьянин с женой и дочерью у реки	0 – начальная ситуация.
Их поле трижды вытаптывают крокодилы.	(1) – действие на героя.
На третий раз крестьянин бросает в них камни	(2) – ответное действие героя
Крокодилы окружают крестьянина и под угрозой съедения требуют отдать дочь в жены крокодильему царю.	(3) – результат, в то же Время – действие на героя.
Крокодилы отпускают крестьянина домой уговорить жену. Жена пробует спешно выдать дочь замуж, но два жениха умирают.	(4) – ответные действия героя (безуспешно).
Царь крокодилов увозит дочь крестьянина в реку…	(5) – результат, в то же Время – «начальное вредительство» (*A*).

Как считает Серебряный, последнее сюжетное событие «без колебаний» можно отождествить с «начальным вредительством». Это отождествление он проводит по лекалам Проппа, который, например, изгнание царевича его отцом за провинность квалифицировал как вредительство (забегая далеко вперед, скажем, что изгнание, если это не банальное гонение, всегда является отправкой). Он говорит об эскалации вредительства: крокодилы вытаптывают поле – крокодилы требуют дочь в жены своему царю – царь крокодилов уводит дочь крестьянина в реку. Затем он говорит о том, что эта сказка отличается от обычной «волшебной» сказки. В обычной сказке конечному благополучию якобы предшествует эскалация удачи и счастья, а в сказке «Повелитель крокодилов» основному вредительству предшествует эскалация вредительства (**4**). И уже от этого утверждения Серебряный переходит к тезису о том, что данная индийская сказка имеет «весьма неожиданное продолжение». Как пишет Серебряный: «Забирая дочь крестьянина, царь крокодилов оставляет ему камешек и говорит: «Захочешь прийти – брось камешек в реку». Через четыре месяца крестьянин идет к реке и бросает камешек. И вот оказывается, что царь крокодилов – это на самом деле прекрасный юноша, живет он с дочерью крестьянина в роскошном дворце, дочь счастлива. Царь крокодилов выписывает тещу к себе в реку, и тут наступает всеобщее полное благоденствие» (**5**).

В конечном счете, Серебряный приходит к заключению, что в индийской сказке трансфигурация из крокодила в юношу представляет собой «неожиданный поворот», поскольку в русских сказках такое использование данной функции не используется (**6**). Ошибка здесь в интерпретации данного мотива по аналогии с выводами Проппа. Если мы считаем недействительной формулу Проппа в целом, для нас должны быть недействительными и его интерпретации отдельных функций. Теория Проппа должна рассматриваться как одно высказывание, а в логике, как известно, запрещено отрицать высказывания по частям. Их можно переформулировать только целиком.

Эскалация вредительства перед основным вредительством не может считаться перевернутым мотивом эскалации удачи и счастья перед наступлением конечного благополучия. Вероятно, поэтому Серебряный, не придал значения, что элемент *Г* (ответные действия героев) у него оказался перед элементом *А* (начальное вредительство), так что элемент *Сп* (благополучный исход) непосредственно примыкает к элементу *А*: *Г – А – Сп*. Следовательно, если собственная теория автора верна (т.е. верно, что: *А – Г – Сп*), то именно в изменении последовательности элементов трехэлементной структуры и надо искать необычность индийской сказки «Повелитель крокодилов». Помимо этого, противоречие заключается в том, что сказка распадается не на три, а на две части: до вредительства и после вредительства.

На самом деле в сказке «Повелитель крокодилов» нет ничего *необычного* для волшебной сказки, естественно, не считая *обычного* индийского антуража. Предвосхищая дальнейшее изложение, следует, однако, заметить, в этой сказке все же есть одна необычность, но для волшебных сказок это *обычная необычность*, которая заключается в том, что мотивы классифицируются не по действию в них заключенному, т.е. не по внешней форме, а по их функции в отношении других мотивов, т.е. по внутренней форме. Например, победа может читаться как поражение, поражение – как победа (или удачное бегство как победа).

Как известно, принцип различия между *действием* и *функцией* был сформулирован самим Проппом (**7**). Однако на практике сам он слишком часто его нарушал. Необычность сказки «Повелитель крокодилов» состоит в том, что мотив свадьбы оказывается где-то посе-

редине сказки, а не в конце при том, что это одноходовая сказка. Однако, если применить *принцип различия между действием и функцией мотива*, становится ясно, что в данном случае мотив свадьбы имеет функцию *победы* – действия, которое происходит после *борьбы*, но перед *возвращением*.

Работу Серебряного списали в архив истории науки сразу же после её выхода в печать. Во всяком случае, эта работа не попала в культовый («культовый» в прямом смысле слова) сборник «Структура волшебной сказки» (2001). Действительно, предложенное им решение сказки «Повелитель крокодилов» в целом неверно, но остаются два тезиса. Первый – и самый важный – тезис гласит, что морфологию сказки возможно выявить только путем упражнений по применению некоторой схемы к имеющемуся материалу. Это называется методом интерпретации посредством модели. На этом постоянно настаивал Пропп, говоря о необходимости абстрагирования от материала. Второй тезис гласит, что волшебная сказка управляется троичной структурой. Опять-таки, эта модель была построена Серебряным неправильно. Однако на первых этапах любого исследования принцип всегда важнее его исполнения. Казус здесь состоит в том, что трехэлементная структура волшебной сказки является собственным наблюдением (или, если угодно, ощущением) Серебряного, сделанным независимо от Проппа. «Некий скрытый ритм», о котором он пишет, заключается не в формуле Проппа, а в самой сказке, и соответствует тому ритму, который задают функция о т п р а в к и (знак ↑) и функция в о з в р а щ е н и я (знак ↓). Но сам Пропп этого ритма не чувствовал, что хорошо видно из его формул.

Позже мы еще не раз будем убеждаться в том, что для того, чтобы соотнести тот или иной мотив с определенной субмотифемой, недостаточно проследить распределение мотивов внутри одной сказки – по вертикали. Надо знать, с какими мотивами их можно соотнести в других сказках – по горизонтали. Например, при анализе сказки «Повелитель крокодилов» прежде всего следует убедиться, связан ли мотив (действие) свадьбы с субмотифемой («функцией») *свадьбы*. В сказке «Повелитель крокодилов» такой связи нет.

Так, как же будет выглядеть индийская сказка «Повелитель крокодилов» не по Проппу, но и не по Серебряному? Выглядеть она будет точно так же, как русская сказка «Заклятый королевич» («Аленький цветочек» Аксакова) (**8**). Это сказки с одним и тем же *сюжетом*,

если под сюжетом понимать не что-нибудь привычно туманное, но ряд определенных мотивов, соединенных между собой по схеме трех мотифем.

Прежде всего определимся с малой мотифемой («функцией») *вредительства*. Вопрос: какой мотив из указанных Серебряным выполняет эту функцию: «крокодилы вытаптывают поле», «крокодилы требуют дочь в жены своему царю», «царь крокодилов уводит дочь крестьянина в реку»? Ответ: ни один из трех названных.

Настоящим вредительством является согласие крестьянина отдать дочь в жены царю крокодилов в обмен на то, что крокодилы отпускают его «живым и невредимым». В сказке Афанасьева «Заклятый царевич» (Аф. 276) этому мотиву соответствует принятие купцом условия, по которому тот отдал змею на весь век того, кто первый встретит его по приезде домой. Это заключительная часть трилеммы: купец срывает чудесный цветок, змей о трех головах ловит его на месте кражи и грозит ему смертью, купец вымаливает прощение в обмен на выполнение условия. В сказке «Повелитель крокодилов» крестьянин бросает в крокодилов камни, они окружают его, грозят съесть, крестьянин обещает отдать дочь замуж за их царя.

Если мы поднимемся в этих двух сказках на несколько строк (мотивов) выше, то обнаружим эквивалентные по последствиям мотивы. В сказке «Повелитель крокодилов» это мотив троекратного вытаптывания крокодилами поля с посевами (ср. мотив кражи посевов чудесным вором в восточнославянских, в том числе и русских, сказках). Третье вытаптывание истощает терпение крестьянина. В сказке «Заклятый царевич» это мотив трех желаний. Желание младшей дочери, третьей по счету, оказывается самым трудным, истощая запас вариантов организации поиска.

Опустившись на один этаж ниже, мы окажемся в пространстве субмотифемы *отправки* стой разницей, что в сказке «Заклятый царевич» отец отвозит младшую дочь, выбежавшую ему на встречу, к змею (дочь уговаривает отца не печалиться и везти ее к змею), а в сказке «Повелитель крокодилов» отцу не удается уговорить мать девушки и та пускается на поиски женихов для дочери, чтобы отвратить брак с царем-крокодилом. В средней части обоих сказок происходит борьба, как и положено с утроением. В русской сказке змей в первую ночь приказывает девушке постелить ему постель перед дверью в её спальню, во вторую – перед кроватью, а в третий раз ло-

жится рядом с ней на постель. Девушке страшно, но она ложится рядом со змеем. В индийской сказке матери два раза удается найти женихов, но они умирают, не дожив до свадьбы, и муж с женой решают не противиться в третий раз – отдают дочь в жены царю крокодилов. На свадьбе крокодил-жених поражает всех своим богатством и великолепием, а прощание дарит крестьянину камешек: когда ему захочется повидаться с дочерью, он должен пойти к реке и бросить его в воду.

Точно также в русской сказке после третьей (брачной) ночи, змей дает героине чудесную коляску (перстень, по сказке Аксакова), которая мгновенно переносит ее в дом отца. В индийской сказке нет мотива с запретом опаздывать (ср. мотив не задерживаться позже полуночи в сказке «Золушка»), как нет завистливых сестер, но ход действия от этого не меняется. В сказке «Заклятый царевич» героиня возвращается от отца, находит мертвого змея, вытаскивает из воды, целует змея, змей, встрепенувшись превращается в доброго молодца, признается, что он – не змей, а заклятый царевич. Они едут к отцу и венчаются.

В сказке «Повелитель крокодилов» отец идет повидать дочь, бросает камешек, вода расступается, перед ним открывается широкая дорога (ср. библейский мотив о Моисее: «и сделал море сушей и расступилась вода»), он добирается до дворца, дочь узнает его, он узнает, что дочь живет в счастье и довольстве с царем крокодилов. Здесь сказочник дает собственную ремарку, которая заменяет мотив превращения после поцелуя: «Надо сказать, что облик крокодила он принимал только на земле, а когда возвращался в свое царство, то становился прекрасным юношей». После этого крестьянин идет домой и забирает в подводное царство жену.

Свадьба как действие здесь выполняет функцию явной победы жениха и скрытой, потенциальной победы героини. Не будем забывать, что это женская сказка. Протагонистом является женский персонаж, несмотря, что он неподвижен, что типично для традиционной культуры, где судьбу девушки решают родители или сам претендент. Девушка – социально неподвижна, за нее «двигаются» другие. «Третья ночь» в русской сказке занимает *положение* одинаковое по смыслу со «свадьбой» в индийской сказке. Это победа в значении награды за успешно пройденное испытание.

Поразительно не различие этих двух сказок, поразительно их сходство даже при очень сильно измененной комбинаторике персонажей и векторов их действий. В одной сказке дочь уговаривает отца отдать ее змею, в другой отец не может уговорить жену отдать дочь царю крокодилов и т.п. Однако последствия (функции, значения) этих действий одинаковы: если гора не идет к Магомету, то Магомет идет к горе. Все сказанное легко продемонстрировать сопоставлением фрагментов текстов двух сказок в режиме таблицы (см. Табл.3 на вклейке).

Поясняя сказанное еще раз, вновь обратимся к словам Проппа: «… действие не может определяться вне своего положения в ходе повествования. Следует считаться с тем значением, которое данная функция имеет в ходе действия» (**9**). Эта фраза двусмысленна, поскольку в ней смазана граница между понятиями действия и функции. В своем последнем труде «Русская сказка» Пропп внес уточнение: «Функция и действие – не совсем одно и то же» (**10**). Нам проще сформулировать эту мысль, поскольку мы не отягощены теми обязательствами, которые Пропп так неосмотрительно взял на себя в молодости, провозгласив необходимость низвержения мотив с пьедестала составной части сказки: *мотив («действие») определяется только по своему положению («функции») в ходе действия*.

Вообще при изучении вопроса о том, какие мотивы попадают в пространство мотифемы *боя* нельзя обойти проблему, которая встала перед Проппом в связи с выделенными им парами функций б о й – п о б е д а и т р у д н а я з а д а ч а – р е ш е н и е .

Пропп приходит к тому, что сказки, включающие обе пары, представляют собой механическое соединение двух ходов, что, по его мнению, является нарушением канона малоискушенными рассказчиками, и свидетельствуют о «некотором распаде» классической сказочной архитектоники (**11**). Как он полагал, такие «неправильные» сказки, включающие обе пары, подчиняются следующей схеме:

A B C ↑ *Z* ***Б – П*** *Л* ↓ *Ф* ***З – Р*** *У О Н С**

Получив, вопреки своему главному постулату, не один, а два «стержня», Пропп вынужден говорить о существовании двух исто-

[Вклейка]

Таблица 3. Разложение сказки «Повелитель крокодилов» на три мотифемы

Повелитель крокодилов	Заклятый царевич
In. Крестьянин [и жена с дочерью]	***In***. Купец и три дочери.
A. На поле крестьянина созревает урожай пшеницы. Крокодилы трижды вытаптывают поле. Крестьянин вновь его засевает. На третий день при виде вытоптанного поля терпение крестьянина истощается.	**A.** Купец отправляется за товарами в чужие земли, спрашивает дочерей, что привезти из-за моря. Старшие дочери просят обновки, а младшая рисует на бумаге и просит привезти «этакий цветок». Однако купец нигде не находит такого цветка.
Крестьянин набирает камней и бросает их в крокодилов. Крокодилы набрасываются на крестьянина, окружают его со всех сторон, грозят его съесть. Он умоляет их отпустить его, обещая больше их не трогать. Крокодилы отпускают крестьянина с условием, что тот отдаст свою дочь в жены их царю. Крестьянин радуется, что сумел живым и невредимым уйти от этих страшилищ.	На обратном пути купец видит дворец, окруженный садом, в котором «**один цветок другого прекраснее**». В саду он находит цветок точно такой, какой ему дочь нарисовала. Он срывает цветок, но перед ним является хозяин сада, страшное чудище – безобразный крылатый змей с тремя головами. [Под страхом смерти] купец молит о пощаде. Змей обещает простить купца за вторжение в его владения при условии, что тот отдаст ему на весь век того, кто первый встретит его по приезде домой.
Жена крестьянина не соглашается отдать дочь в жены крокодильему царю. Дважды жена крестьянина находит женихов для дочери, но они не доживают до свадьбы. Муж с женой решают больше не противиться и отдают дочь в жены царю крокодилов.	По возвращении купца домой первой навстречу ему выбегает младшая дочь. Отец печалится, дочь утешает его («Бог даст, мне и там хорошо будет!»), он отвозит её к змею.
B. На свадьбе крокодил-жених поражает всех своим богатством и великолепием.	**B**. Девушка оказывается во дворце змея, обставленного с необычайной роскошью, любое желание девушки волшебным образом тотчас исполняется. В первую ночь змей приказывает девушке постелить ему постель перед дверью в её спальню, во вторую – перед кроватью, а в третий раз ложится рядом с ней на постель. Девушке страшно, но она ложится рядом со змеем.
На прощание царь крокодилов дает крестьянину камешек: когда ему захочется повидаться с дочерью, он должен пойти к реке и бросить его в воду.	Наутро змей разрешает ей съездить на день домой с тем условием, чтобы к вечеру она непременно вернулась, иначе он умрет с горя.
Через четыре месяца после свадьбы крестьянин идет к реке, чтобы разузнать о судьбе дочери. Жена думает, что она просто утонула. Он бросает камешек, вода расступается, открывается широкая дорога.	Девушка садится в коляску и в минуту оказывается на батюшкином дворе. Отвечая на расспросы, она рассказывает отцу, в какой роскоши она живет, кае сильно любит её змей и как все, что она задумает, тотчас исполняется. Наступает время отъезда. Завистливые сестры натирают глаза луком, **плачут**, уговаривая девушку остаться до следующего дня. Она видит их слезы, жалеет их и задерживается до другого дня. Только поутру она уезжает во дворец.
C. Крестьянин набирается смелости и идет вперед по дороге, пока не приходит к огромному дворцу: крыша из чистого золота, в стенах самоцветные камни, вокруг прекрасный сад с **диковинными деревьями и цветами.**	**C**. Вернувшись она находит змея мертвым в пруду, куда он с горя бросился.
Крестьянин робко спрашивает у грозного стражника, кому принадлежит дворец. Стражник отвечает, что это дворец повелителя крокодилов. Крестьянин говорит, что хочет повидаться с дочкой. Стражник **смеется** над ним, отказываясь верить, что царь мог взять в жены дочь такого бедняка, и прогоняет его прочь.	Она заливается слезами, вытаскивает змея из воды, обнимает одну голову и целует «крепко-накрепко».
Однако дочь крестьянина слышит шум у входа. Она узнает голос отца, подбегает к окну и восклицает: «О мой дорогой отец! Неужели это ты!». Тут подходит и царь крокодилов. «Надо сказать, что облик крокодила он принимал только на земле, а когда возвращался в свое царство, то становился прекрасным юношей. Зять принимает тестя с почетом.	Змей, встрепенувшись вмиг обращается в доброго молодца. Он благодарит её за избавление от великого несчастья: «Я не змей, а заклятый царевич!»
Погостив, крестьянин хочет вернуться обратно на землю, порадовать жену тем, как счастлива дочь. Царь отпускает его, говоря, что, если он пожелает, позовет и тещу. Крестьянин соглашается. Скоро крестьянин является с женой.	Они едут к отцу, венчаются
Fi. «Стали они жить счастливо в прекрасном подводном царстве крокодилов».	***Fi***. «… и стали они жить-поживать да добра наживать»

рических типов сказок, двух традиций, которые в русских волшебных сказках слились в одно образование (**12**).

Чтобы оправдать это положение, он предлагает сначала подписать друг под другом все схемы, включающие б о р ь б у – п о б е д у, и все схемы, включающие т р у д н ы е з а д а ч и, а затем, «элиминируя повторяющиеся элементы и подписывая несовмещающиеся элементы один под другим», получить итоговую схему, под которой могут быть подписаны все сказки, принадлежащие русской традиции (**13**). Предлагаемая им последовательность операций такова:

1. A B C ↑ Д Г Z R ***Б*** *К* ***П*** *Л ↓ Пр. Сп* ***Х Ф*** *У О Т Н С**

2. A B C ↑ Д Г Z R ***Х Ф З*** *К* ***Р*** *Л ↑ Пр. Сп. У О Т Н С*.*

3. A B C ↑ Д Г Z R $\left\{ \begin{matrix} \textbf{\textit{Б}} & \textbf{\textit{П}} \\ \textit{К} & \\ \textbf{\textit{З}} & \textbf{\textit{Р}} \end{matrix} \right\}$ *Л ↓ Пр. Сп* ***Х Ф*** *У О Т Н С**

Как можно видеть, Пропп «элиминировал» повторяющиеся элементы *ХФ*, стоящие после функции *R* во второй формуле, и «подписал один под другим» несовмещающиеся элементы *БП* и *ЗР*.

Однако хочется задать вопрос: по каким правилам он совершал эти преобразования? По крайней мере, сам Пропп подобные правила нигде не упоминает. Но если этого нет, то он просто подогнал решение под известный ему заранее ответ в виде тезиса о едином для всех сказок «стержне».

Между тем, данный тезис сам по себе является верным. Проблема несовместимости функций *БП* и *ЗР* возникает только в теории функций Проппа, поскольку он слишком приблизительно определял понятия борьбы и трудной задачи. С точки зрения теории мотифем, такой проблемы не существует. Борьба и победа с клеймением находится в пространстве второй главной мотифемы, а трудная задача и ее решение с узнаванием находится в пространстве третьей главной мотифемы. И это не просто закономерность, а закон, связанный с единообразием строения сказок.

Таким образом, правильной или, во всяком случае, более правильной является та формула, которую Пропп сам отверг как «нарушающую канон». Кстати, эта формула гораздо легче расчленяется на три смысловые части («пятна», «узлы»):

А С ↑ Б П ↓ З Р.

Для этого нужно лишь перенести функции *Д Г Z* вверх и поставить перед функцией отправки (↑)**,** а функции *Пр Сп* также перенести вверх и поставить впереди функции возвращения (↓). Таким образом, пропповская теория функций в принципе решает задачу деления волшебной сказки на три относительно независимых части, но не дает такого точного результата, как теория мотифем.

Сноски к Главе 3

1. Серебряный С.Д. Интерпретация формулы В.Я.Проппа (в связи с ее приложением к индийским сказкам). М., 1970: 293.
2. Там же.
3. Там же: 299.
4. См.: Сказки народов Индии. М.-Л., 1964.
5. Серебряный 1970: 301—302.
6. Там же: 302.
7. Пропп В.Я. Русская сказка. М., 2011 (1984): 189.
8. В одной из статей, в которой я впервые обращался к анализу сказки «Повелитель крокодилов» по поводу идеи Серебряного, данная сказка была фрагментирована неточно (см.: Белков П.Л. Пространственные структуры в традиционной культуре (на примере индийской сказки «Повелитель крокодилов» // Радловский сборник. Научные исследования и музейные проекты МАЭ РАН в 2014 г. СПб., 2015: 8-16).
9. Пропп 1969: 24.
10. Пропп 1984: 189.
11. Пропп 1969: 94.
12. Там же: 93.
13. Там же: 95.

ГЛАВА 4



ПЕРВАЯ ГЛАВНАЯ МОТИФЕМА. ТЕЗИС: НЕСЧАСТЬЕ

Следует предупредить читателя, что в следующих трех главах нам иногда придется пользоваться некоторыми понятиями, которые строгим образом еще не введены. Например, понятием сказочного хода или персонажной схемы, речь о которых пойдет в других главах.

Еще одно замечание касается самой процедуры измерения мотивов. Наши измерения сказок с помощью мотифемной сетки по своей технике сравнимы с измерениями толстотным циркулем. При определении расстояний между мотивами, т.е. их значений, эту сетку надо все время мысленно двигать вдоль сюжетной линии сказки. Поступая таким образом при анализе сказки, мы действуем изоморфно действиям самого сказочника в момент ее создания / исполнения.

Также надо иметь в виду, что, стремясь охватить максимальное число случаев, мы не можем до конца, до последнего «винтика» разобрать каждую сказку. В некоторых местах читателю придется верить мне на слово в том плане, что соответствующие полные таблицы имеются либо в других работах, либо в рукописях.

ОТЛУЧКА. «ОТЦЫ И ДЕТИ»

Классифицируя разновидности функции, а, фактически, возможные формы мотива *отлучки*, Пропп говорит, в сущности, только о двух случаях: когда отлучаются представители старшего поколения (смерть родителей, следует трактовать как усиленную форму от-

лучки старших) и когда отлучаются представители младшего поколения. Хотя точнее, все-таки, говорить о старших и младших членах семьи.

Выразим это с помощью двух высказывательных функций. Курсивом обозначены переменные, в логике предикатов, соответствующие знакам *x* и *y*): *«старшие члены семьи* оставляют без опеки *младших членов семьи»* (**1**) или *«младшие члены семьи* уходят (ускользают) из-под (остаются без) опеки *старших членов семьи».* Имеются в виду члены противопоставлений муж – жена, родители – дети, старшие – младшие братья и т.п. Здесь неважно, кто кого покидает, важен сам факт разлуки, отделения опекунов от опекаемых (посвященных от непосвященных), когда первые оказываются вне дома, т.е. в «чужом» пространстве, либо в своем пространстве, с которого сняты границы в виде защиты со стороны старших («чужие руки»). Это непременное условие той задачи, которую решает для себя сказочный персонаж, совершающий акт вредительства.

Таким образом, мы специально вводим понятие *сказочной отлучки*, которая может принимать самые разнообразные формы действий по глаголу: отлучиться, послать, призвать, явиться, отпустить, уйти из жизни и т.п. Сказанное имеет силу и для других понятий, которыми мы будем пользоваться при вычленении составных частей сказки. Разброс значений может быть самым широким. Например, относительно законов композиции волшебной сказки вредительство неотличимо от дарения.

В качестве одной из иллюстраций *отлучки* лиц младшего поколения Пропп приводит фразу «они идут или едут в гости», относящуюся к началу второго хода сказки «Буренушка» (Аф.101) (**2**). В самой сказке этой фразе можно сопоставить следующие предложения: «Долго ли, коротко ли жили, родила Марья-царевна сына. Захотелось ей отца навестить; поехала с мужем к отцу в гости». Первое, что бросается в глаза – несоответствие определению отлучки. Муж и жена не разлучаются, они едут вместе. Это означает, что данный кусок текста является частью начальной ситуации: героиня и её муж в гостях у отца с мачехой. Где же здесь «отлучка», которую мы определили в качестве необходимого условия для совершения акта вредительства?

Рассмотрим весь текст, всю совокупность мотивов, служащих наполнением пространства первой главной мотифемы:

«Долго ли, коротко ли жили, родила Марья-царевна сына. Захотелось ей отца навестить; поехала с мужем к отцу в гости. Мачеха оборотила ее гусынею, а свою бóльшую дочь срядила Ивану-царевичу в жены. Воротился Иван-царевич домой. Старичок-пестун встает поутру ранехонько, умывается белехонько, взял младенца нá руки и пошел в чистое поле к кусточку».

Как можно видеть, отлучился Иван-царевич. Задним числом на это указывает фраза: «Воротился Иван-царевич домой». Это предполагает, что однажды, будучи в гостях, он собрался ехать по каким-то делам или на охоту и… уехал. Ср. мотив из сказки «Белая уточка» (Аф.265):

«[Один князь женился на прекрасной княжне] и не успел еще на нее наглядеться, не успел с нею наговориться, не успел ее наслушаться, а уж надо было им расставаться, надо было ему ехать в дальний путь, покидать жену на чужих руках. Что делать! Говорят, век обнявшись не просидеть. Много плакала княгиня, много князь ее уговаривал, заповедовал не покидать высока терема, не ходить на беседу, с дурными людьми не ватажиться, худых речей не слушаться. Княгиня обещала все исполнить. Князь уехал; она заперлась в своем покое и не выходит».

Текст начальной ситуации мы поместили в квадратные скобки. И, вот, казалось бы, классический случай – отлучка с артикуляцией запрета: сборы, запрет, отъезд.

Можно ли на основании сравнения этих двух сказок утверждать об отсутствии запрета и, соответственно, его нарушения в сказке «Буренушка»? Запрет не оставаться наедине с мачехой, опасным для героини существом, не артикулируется, но предполагается всем содержанием первого хода, где мачеха из ненависти к падчерице пошла на убийство чудесного покровителя Марьи-царевны, коровушки-буренушки. Да и имя мачехи, Ягишна, в этом смысле является говорящим. И, коль скоро мачеха оборотила падчерицу гусыней, этот естественный (и потому не требующий от сказочника никаких разъяснений) запрет был нарушен.

Таким образом, в этой части сказки «Буренушка» нет пропуска отлучки, как полагал Пропп. Муж собирается в путешествие и уезжает, не зная, что жене нельзя оставаться в доме отца одной, а она либо забывает, либо боится сказать мужу о возможной опасности. Все три функции Проппа, отлучка, запрет, нарушение, в наличии, поскольку соответствующие мотивы, хотя и скрыто, но присутствуют (проявляются) в линиях общего рисунка сказки.

Со своей стороны, мы можем утверждать, что мотифема *отлучки* с ее дальнейшим делением на сборы / сообщение, запрет / наставление и отъезд / оставление также сохраняется как элемент композиции. На нее приходится *текст пробела* между фразами «Захотелось ей отца навестить; поехала с мужем к отцу в гости» и «Мачеха оборотила ее гусынею, а свою бóльшую дочь срядила Ивану-царевичу в жены». Катализатором такой реакции воссоздания текста является фраза «Воротился Иван-царевич домой». Правда, микромотифема *запрета* становится центральной частью, внутренним элементом, *отлучки*, а не примыкает к ней, как это следует из схемы Проппа: сначала идет отлучка (I), затем запрет (II). *Отлучка* и *запрет* иерархически (таксономически) неравноценны.

Далее, если придерживаться схемы Проппа, мы вроде бы обязаны говорить и об отсутствии функций подвоха и пособничества, поскольку сказка «Буренушка» сразу переходит к функции вредительства, имея в виду такую ее разновидность, или мотив-фразу «Мачеха оборотила ее гусынею, а свою бóльшую дочь срядила Ивану-царевичу в жены». Однако на этот раз якобы недостающие функции спрятаны в самом тексте мотива вредительства, который по сути является завершением или обобщением целого ряда возможных фраз.

Воспользуемся сравнением со сказкой «Белая уточка» еще раз:

> «Долго ли, коротко ли, пришла к ней женщина, казалось – такая простая, сердечная! «Что, – говорит, – ты скучаешь? Хоть бы на божий свет поглядела, хоть бы по саду прошлась. Тоску размыкала, голову простудила». Долго княгиня отговаривалась, не хотела, наконец подумала: по саду походить не беда, и пошла. В саду разливалась ключевая хрустальная вода. «Что, – говори женщинка, – день такой жаркий, солнце палит, а водица студеная – так и плещет, не искупаться ли нам здесь?» – «Нет, нет, не хочу!» – а там подумала: ведь искупаться не беда! Скинула сарафанчик и прыгнула

в воду. Только окунулась, женщинка ударила ее по спине: «Плыви ты, – говорит, – белою уточкой!» **И поплыла княгиня белою уточкой**. Ведьма тотчас нарядилась в ее платье, убралась намалевалась и села ожидать князя. Только щенок вякнул, колокольчик звякнул, она уж бежит навстречу, бросилась к князю, целует, милует. Он обрадовался, сам руки протянул и не распознал ее».

В этом отрывке можно обнаружить все три пропповские функции: подвох, пособничество, вредительство. А что если сократить, сжать этот текст до фразы: «Ведьма оборотила княгиню белой уточкой, а сама нарядилась в ее платье»? На этом основании фразу из сказки «Буренушка» можно считать результатом сжатия некоторого текста. А из этого вытекает, что в этой сказке сохраняют свое значение все три функции.

Кажется, что для того, чтобы схема Проппа совпала с нашей, достаточно лишь переименовать функции в мотифемы, Возникает только одна тонкость, касающаяся функции нарушения. Понятие нарушение запрета совпадает с понятием пособничества, следовательно, самостоятельного значения соответствующая функция не имеет и потому не может быть транспонирована в отдельную малую мотифему. Скорее *нарушение* образует собой среднюю мотифему, объединяющую три упомянутых малых мотифемы – *подвох, пособничество, вредительство*.

Из всех функций, которые по схеме Проппа предшествуют функции вредительства, не идентифицированными остаются только две: выведывания и выдача. Пример выведывания он берет из первого хода той же сказки «Буренушка» (**3**):

«„Чем сука живет? – думает Ягишна“. Она посылает на разведку Одноглазку, Двуглазку, Трехглазку».

Суть дела в том, что, выведывание, в указанном Проппом смысле, оказывается скорее частью мотива отлучки, за которым, как и полагается, следует мотив нарушения. Для контроля сравним этот мотив с классическим примером мотива отлучки из сказки «Гуси-лебеди» (Аф.113).

Буренушка	**Гуси-лебеди**
«[Чем сука жива живет?» – думает Ягишна;] на другой день дала Марье-царевне ту же самую краюшку и посылает с нею свою бóльшую дочь. «Присмотри, чем Марья-царевна питается?» Пришли в чистое поле…	[…на другой день родители собираются на работу] «Дочка, дочка! – говорила мать. – Мы пойдем на работу, принесем тебе булочку, сошьем платьице, купим платочек; будь умна, береги братца, не ходи со двора». Старшие ушли…

Посылка дочерей содержит в себе запрет для героини, в виде необходимости принять меры предосторожности, чтобы не выдать свой секрет, своего чудесного покровителя. Для ее единокровных сестер тоже существует запрет, в виде прямого наказа: «Присмотри, чем Марья-царевна питается». Посылка дочерей («отлучаются члены младшего поколения») является для нас мотивом отлучки не потому, что нам просто пришло в голову сравнить этот мотив с мотивом ухода родителей на работу в сказке «Гуси-лебеди», а потому, что за ним следует и непосредственно к нему примыкает мотив нарушения, если иметь в виду тройку элементов {*подвох, пособничество, вредительство*}.

Вопрос Ягишны «Чем сука жива живет?» при оформлении мотива отлучки имеет как раз факультативный характер. Этот вопрос можно убрать ничем не препятствуя развитию хода действия. Точно так же в сказку «Гуси-лебеди» можно добавить фразу: «На другой день родители собираются на работу». Причем перед этим они вполне могли задать себе вопрос, на какие деньги кормить и одевать детей. Вопрос Ягишны вообще можно отнести не к мотиву отлучки, а к исходной ситуации. Синтагма «на другой день» здесь играет примерно ту же роль, что и синтагмы «однажды» или «вдруг» в других сказках, т.е. произносится *в знак* отлучки.

Таким образом, при разборе сказки каждый мотив выделяется следующим за ним мотивом, хотя при ее складывании все выглядит наоборот. Такой способ выделения мотивов обусловлен способом определения мотифем. Мотифема «игрек» – это такая мотифема, которая стоит между мотифемой «икс» и мотифемой «зед» (за исключением крайних мотифем, которые определяются либо только по следующей, либо только по предыдущей смежной мотифеме).

По горизонтали равенство мотивов проверяется весьма несложным способом «домысливания», т.е. вычитанием или добавлением фраз, *возможных* в предельно полном тексте, который существует в некоторой бесконечно удаленной точке. Такое сравнение мотивов по горизонтали объективно означает использование одного из них в качестве *шаблона* (см. вводную главу). Сказочник использует шаблоны для того, чтобы сложить сказку, а мы – для того, чтобы ее разложить. Разница состоит в том, что сказочник в процессе создания сказки ставит мотивы друг за другом (т.е. накладывает их друг на друга), а исследователь ставит их рядом друг с другом.

НАРУШЕНИЕ. КТО ВИНОВАТ?

Продолжим анализ сказки «Буренушка», разложив мотив нарушения на подчиненные ему микромотивы подвоха, пособничества («игры в поддавки») и вредительства. В данном случае мы имеем дело с двойным мотивом. Первый мотив содержит в себе второй, следовательно, это один мотив, а не два отдельных мотива. Монолитность этого мотива определяется одинаковость отношения к ходу действия, а внешним выражением единства является общий для них мотива отлучки (*зд.* посылки). Наличие таких сложноподчиненных мотивов означает, что сказочник мыслит не фразами, а периодами, тем самым создавая интонацию сказки, которая по содержанию делится на мотивы. (В момент «обвертывания» сказки в литературу периоды трансформировались в эпизоды.)

При таком взгляде на вещи результат получается неожиданный, поскольку в первой половине мотива, когда Ягишна посылает следить за Марьей-царевной, свою бóльшую, двоеглазую дочь, в роли *вредителя* оказывается сама героиня. Это вытекает и из того, что подвох совершает героиня («Сестрица! Дай я тебе в головушке поищу»), и из того, что пострадавшим лицом оказывается дочь Ягишны, которую мать ругает за то, что не уследила за Марьей-царевной. Мотивом пособничества здесь является впадение двоеглазой сестры в «гипнотический» сон, под чарами героини: «Спи-спи, сестрица! Спи-спи, родима! Спи-спи, глазок! Спи-спи, другой!»

Во второй половине мотива (т.е. в полумотиве, который содержится в первом, подобно тому, как следствие содержится в причине) в роли пострадавшей выступает уже Марья-царевна. Подвох также совершается героиней, но на этот раз она не доводит дело до конца, забыв усыпить один глаз троеглазой сестры. Это можно было бы рассматривать как пособничество с ее стороны, но такой вывод вступает в противоречие с тем фактом, что инициативой подвоха, как и в первый раз, владеет героиня. Следовательно, и во второй раз «пособничает» подосланная сестра, но это уже инверсия пособничества. Пособничать, значит поддаваться на подвох, а троеглазая сестра, наоборот, не поддается «гипнозу». Марья-царевна ведет себя как ни в чем ни бывало, позволяя следить за своими действиями, и тем самым выдает себя, следовательно, она сама себе наносит вред, и в этом смысле выступает в роли «вредителя». Запомним на будущее: надо различать звание и должность сказочных персонажей. Марья-царевна, будучи героиней по званию, является вредителем по должности, хотя бы на правах временно исполняющего обязанности.

Подвох	Героиня предлагает поискать в голове вредителя, произносит заклинание	Героиня предлагает поискать в голове вредителя, произносит заклинание, но забывает про третий глаз
Пособничество	Вредитель усыпляется	Вредитель не усыпляется до конца.
Вредительство	Героиня ускользает из-под наблюдения (уходит от слежки). Пока сестра спит, она подбегает к буренушке, в правую ножку кланяется, напивается-наедается, хорошо сряжается)	Вредитель видит все, что происходит, героиня выдает себя («попадается»)

Характерно, что *выведывание* и, соответственно, *выдача* находятся совсем не на том месте, на которое указывал Пропп. Первое мы обнаруживаем на месте *пособничества*, а второе на месте *вредительства*. Это означает, с одной стороны, что в выделении мотифем («функций») *выведывания* и *выдачи* в отдельные статьи нет никакой

необходимости, а с другой – что *подвох, пособничество и вредительство* образуют собой мотифемную триаду *нарушения*. Смысловые связи между элементами внутри триад сильнее, чем между самими триадами, а связи между триадами, сильнее чем связи между тройками триад, или большими мотифемами.

На этом основании мы будем называть собственно мотивом такой элемент текста сказки, «тенью» которого является связка трех микромотифем, что делает возможность определять мотив как сказочный силлогизм (первая посылка, вторая посылка, заключение). Для сравнения укажем, что сказка в целом «диалектична» по формуле тезис, антитезис, синтез (синтез – это сведение концов с концами).

Но неужели же эти связи настолько сильны, что мы можем практически безошибочно отделить тексты, принадлежащие тем или иным триадам? Может быть, наше решение субъективно? Почему, скажем, нельзя отнести к категории вредительства сообщение троеглазой сестры о похождениях Марьи-царевны с коровушкой-буренушкой, отнеся его к категории выдачи?

Как уже было сказано, мотивы определяются по тому значению, которое они принимают для, точнее, в ходе действия или по ходу действия. Перефразируя одно хрестоматийное высказывание, мотивы значат не то, что они значат *сами по себе*. Мотивы приобретают свое действительное значение по отношению к мотивам, которые непосредственно прилегают к ним сверху или снизу. Иначе говоря, рассматриваемый мотив (группа мотивов) является описанием нарушения потому, что за ним следует мотив, описывающий отправку. Правда, мы пока не знаем, где, с каких слов, начинается этот мотив. Проверим это уже испытанным методом сопоставления с мотивами из других «похожих» сказок (бывают сказки «похожие», но не бывает «захожих»).

Прежде всего, отметим распределение ролей двоеглазой и троеглазой сестер по линии старшинства. Первая – старшая, вторая – младшая, первая терпит неудачу, вторая добивается успеха. С этой точки зрения, мотив выслеживания Марьи-царевны неотличим от мотива поимки Никанора-богатыря в первом ходе сказки «Королевич и его дядька» (Аф.124).

Интересующая нас часть *сюжетной схемы* упомянутой сказки примерно такова. Кто-то вытаптывает горох на поле у мужика. Мужик посылает сыновей, старшего, среднего, младшего (дурака). Старшие спят, младший нюхает табак, поэтому не спит (можно сказать, у него открывается третий глаз или он смотрит в три глаза). Приезжает на горох Никанор-богатырь, пускает коня, а сам засыпает богатырским сном. Младший опутывает спящего богатыря лыками.

Сходство со схемой рассматриваемого мотива при явном различии сюжетов кажется просто поразительным. Сравним таблицу нарушения сказки «Буренушка» с таблицей нарушения сказки «Королевич и его дядька»:

Подвох	Сон морит («ударяет») старших братьев	Младшего тоже морит сон.
Пособничество	Они засыпают, ничего не видят.	Но он нюхает табак, не спит и видит, как приезжает Никанор-богатырь.
Вредительство	Пока они спят, приезжает Никанор-богатырь, пускает коня, а сам валится спать. (Наутро все побито. Повалено, потоптано.)	Дурак опутывает его сонного лыками.

Общность рисунка (топологическая эквивалентность) сравниваемых «фигур речи» определяется по таким параметрам: старшие сестры – старшие братья, Марья-царевна усыпляет сестер заклинанием – сон (с большой буквы. – *ПБ*) морит братьев, Марья-царевна идет к буренушке – Никанор-богатырь пускает в поле коня. У младшей дочери Ягишны средство от засыпания – третий глаз, у дурака – табак. Троеглазая сестра подглядывает за Марьей-царевной и уличает её, дурак подглядывает из укрытия и вяжет Никанора-богатыря.

Так, к чему же мы пришли? Пока ничего определенного. Сначала необходимо зафиксировать сравниваемые сказки относительно друг друга. Сделаем это с помощью мотивов отлучки, используя уже имеющийся опыт такого сравнения. (Кстати, почему со слов «пришли в чистое поле» начинается новый абзац, а со слов «сейчас большой брат пошел караулить» нет? Сказки в момент устного исполнения не

показывают разделение на «слова», роль которых выполняют мотивы.)

Буренушка	**Королевич и его дядька**
«[… пришла домой и краюшку хлеба назад принесла, на стол положила. “Чем сука жива живет?” – думает Ягишна;] на другой день дала Марье-царевне ту же самую краюшку и посылает с нею свою бóльшую дочь. «Присмотри, чем Марья-царевна питается?» Пришли в чистое поле…	[«Вот хорошо, зáчал мужик горох сеять, и повадился к нему на горох незнамо кто. Видит отец, что все побито, повалено, потоптано,] и стал говорить своим детям: «Дети мои любезные! Надобно караулить, кто такой горох у нас топчет”. Сейчас большой брат пошел караулить».

Мачеха не знает, чем живет в поле падчерица (Марья-царевна после трудового дня демонстративно возвращает нетронутой выданную ей в качестве провианта, или сухого пайка, краюшку хлеба), а мужик не знает, кто вытаптывает его поле. Наказ в обоих случаях один и тот же – узнать, кто или что. За мотивом отлучки младших членов семьи, следует группа мотивов, заканчивающаяся мотивом поимки (разоблачения) виновного.

Попутно отметим, что мотивы похищения посева, дневного света, которые Пропп трактует как разновидности функции в р е д и т е л ь с т в а (**4**), на самом деле имеют функцию недостачи и входят в качестве составной части в исходную ситуацию. Между прочим, Ягишна тоже испытывает недостачу сведений о том, как падчерица проводит свое время в поле, действительно ли она пасет коров или «ходит как барыня». Поэтому вопрос «Чем сука жива живет?» характеризует начальную ситуацию, из которой вытекает мотив отлучки, т.е. посылки дочерей следить за Марьей-царевной.

Однако разность мотивов поимки «вора» состоит в том, что в одном случае виновной оказывается героиня (побеждает противник), а в другом виновником выступает противник героя (побеждает герой). А это означает, что во втором случае поимка не поддается интерпретации в качестве *вредительства*, или – шире – *нарушения*. Отсюда делаем вывод, что нарушением здесь является что-то другое. Это другое заключается в тех фразах, которые следуют за словами о том, что ни большой брат, ни средний брат «ничего не видал»:

«Сем-ка я пойду, – говорит дурак, – уж я не прогляжу!» – «Хорошо ты поёшь! Каково станется?» – отвечают ему братья».

В этом мотиве и скрыта идея искомого нарушения. Своим недоверием старшие братья препятствуют младшему идти караулить поле так же, как в сказке «Сивко-бурко» (Аф.179) старшие братья препятствуют поездке младшего, дурака, на состязание женихов, не только словом, но и делом, снабжая его негодным «транспортным средством»:

«Иван-дурак сидит на печи за трубой и бает: «Братья! Дайте мне каку лошадь, я поеду посмотрю же». – «Э!», – взъелись братья на него. – «Сиди, дурак на печи: чего ты поедешь? Людей, что ли, смешить!» Нет, от Ивана-дурака отступу нету! Братья не могли отбиться: «Ну, ты возьми дурак, вон трехногую кобыленку!»

После этого следуют мотивы, соответствующие идее отправки. В сказке «Королевич и его дядька» герой «таки идет» караулить, взяв с собой «воз лык да фунт табаку», а в сказке «Сивко-бурко» «таки» едет, зарезав кобыленку и содрав с нее кожу, а затем вызвал молодецким посвистом Сивку-бурку.

И в той, и в другой сказке герой спрашивает у братьев разрешение с подвохом, уже зная, что у него все готово для совершения задуманного. Братья поддаются на подвох, пособничая ему тем, что отговаривают от поездки. И, наконец, наносят ему вред, своими насмешками или отданной ему в насмешку трехногой кобыленки. Однако в этих сказках «поимка», опутывание лыками спящего богатыря или срывание на скаку портрета царевны, происходит уже за рамками первой мотифемы, в пространстве второй мотифемы. Следовательно, поимка является не нарушением, а подвигом. Сначала герой отправляется на подвиг, затем необходимым образом совершает этот подвиг. Естественно, поимка героем Никанора-богатыря не может считаться вредительством, с точки зрения хода действия сказки.

В сказке «Буренушка» все происходит наоборот. За «подвигом» младшей дочери Ягишны следует отправка героини. Тут все дело в кавычках. «Подвиг» дочери мачехи, служит толчком для отправки

героини к месту ее подвига. Топология сказки в основном существует за счет игры словами, или резонанса, возникающего между прямым и косвенным значением слов.

Что и требовалось доказать. Мотив получения Ягишной от дочери «разведданных», касающихся тайного образа жизни Марьи-царевны, является не вредительством, а всего лишь первым этапом («завязкой») отправки. Логика здесь такова. Если данный мотив является мотивом отправки, то предшествующий мотив не может бы ничем, кроме мотива вредительства. Таким образом, мотивом с функцией вредительства в рамках первого хода сказки «Буренушка» является действие *третьего глазка*, который по контексту произносится с большой буквы, следовательно, выступает в роли самостоятельного персонажа так же, как *сон*, нападающий на братьев, в сказке «Королевич и его дядька» (или как Тень в одноименной сказке Шварца).

Наконец, в качестве мысленного эксперимента попробуем убрать текст, который находится между фразой-мотивом «А про третий глазок позабыла; третий глазок глядит да глядит, что ро́бит Марья-царевна» и фразами «Пришла Марья-царевна домой, сухую краюшку на стол положила. Стала мати спрашивать у своей дочери: «Что она пьет и ест?» Троеглазая все и рассказала». Оказывается, что при таком вычитании ход действия всей сказки не только не нарушается, но становится даже более динамичным. Следовательно, наши рассуждения по поводу выделения мотивов и их определения, рациональны. Как показывает практика, «алгебраизация» сказки – благодарный труд.

ОТПРАВКА. ЧТО ДЕЛАТЬ?

Отправка бывает простой, когда герой идет «куда глаза глядят», как в сказке «Иван-царевич и Марфа-царевна (Аф. 125.), или сложной, как в сказке «Буренушка»:

> «Пришла Марья-царевна домой, сухую краюшку на стол положила. Стала мати спрашивать у своей дочери: «Что она пьет и ест?” Троеглазая все и рассказала. Ягишна приказывает: «Режь, старик, коровушку-буренушку».

Старик зарезал; Марья-царевна просит: «Дай, дедушка родимый, хоть гузённую кишочку мне». Бросил старик ей гузённую кишочку: она взяла, посадила ее к верее …».

Пропп указывает на этот мотив как на разновидность, или форму, в р е д и т е л ь с т в а , забыв о собственном правиле определения функции (на самом деле мотива) по значению для хода действия. Как он пишет, особый разряд формы «вредитель похищает или отнимает волшебное средство» составляет насильственное отнятие волшебного помощника – «мачеха велит зарезать чудесную корову» (5).

Вредительство как внешняя форма мотива не должна заслонять от нас внутреннюю форму данного мотива. Старик, зарезавший буренушку, выступает как… даритель. Не он испытывает, а его испытывают. В роли испытателя, в данном случае просителя, оказывается героиня. Она и получает «волшебное средство» – гузённую кишочку, которую сажает около вереи, таким образом, отправляя (отправляясь) в путь, т.е. положив начало росту чудесного растения. Здесь налицо все три функции: *Д, Г, Z*.

Если рассуждать совсем уж цинично, главным бенефициаром убийства буренушки является Марья-царевна. Как и в сказке «Золушка», мачеха не гонит падчерицу из дома, она не выпускает ее в свет. Разница только в том, что Золушку держат на кухне, а Марью-царевну в поле, где покровительство чудесной коровы, сладкая еда, питье, и нарядные платья совершенно бесполезны с точки зрения поиска выгодной *партии*. Другое дело, гузённая кишочка чудесной коровы. Это средство по своей волшебной силе гораздо дороже самой коровушки-буренушки. Молодой приказчик из сказки «Чудесная курица» (Аф.197) был не так глуп. Он понимал, что, зарезав и съев курицу, несущую самоцветные камни, он может рассчитывать на нечто несравненно большее, ведь под крылышком курицы написано: «кто ее голову съест – тот королем будет, а кто потроха – тот будет золотом харкать». Внутренности курицы дороже её самой, даже вместе с ее свойством нести драгоценные яйца.

Разумеется, к самой Марье-царевне никаких претензий быть не может. Хотя, с другой стороны, откуда она узнала, что именно надо просить и что с этим делать? Будем все валить на сказочника, кото-

рый действовал вполне понятным способом. Жертвуя ценной фигурой, он получает более выгодную позицию, чтобы провести пешку в ферзи, т.е. в царицы, и тем выиграть *партию*. Впрочем, надо принять во внимание вероятность того, что первый ход сказки «Буренушка» обязан своей некоторой «нескладностью», заставляющей задавать вопросы главному персонажу, тому обстоятельству, что сказочник знал хотя бы в общих чертах сказку, созданную по «образу и подобию» сказки «Одноглазка, Двуглазка и Трехглазка» братьев Гримм. Такая сказка известна и называется она «Крошечка-хаврошечка» (Аф.100). В этой сказке волшебная корова перед казнью наставляет героиню, рассказывая, что делать с её «косточками».

В частности, об этом свидетельствует расстановка персонажей. Не «три сестры плюс героиня», а «две сестры плюс героиня». Есть и текстологическое сходство. В немецкой сказке героиня зарывает кишочки перед входной дверью, в русской сказке сажает гузённую кишочку к верее (у ворот). Пересказана эта сказка с использованием в качестве шаблона сказки «Крошечка-Хаврошечка», где присутствует более близкий русской традиции мотив высаживания «косточек» в саду. Точно также немецкая коза была заменена на корову. При этом убраны мотивы, в которых вещая дева, являясь на плач Двуглазки, сначала учит ее волшебным словам-обращениям к козе, а затем – выпросить кишки козы и закопать перед входной дверью.

Заметим, что это операция не вырезания, а стягивания (отождествления) вершин графа сказки, где вершинами являются персонажи. Вершина «вещая дева» отождествлена с вершиной «коза» при одновременном изменении маркировки этой вершины: коза стала коровой. Пасти козу – это такое унижение главной героини, на которое русский сказочник никогда не пойдет. Коза (козел) – персонаж сказок о животных. Вообще, в русской традиции этот образ имеет скорее отрицательные («обидные») контаминации (сопливый козел, лупленая коза, коза-дереза).

Это к вопросу о заимствованиях и «бродячих сюжетах». В перелицованном виде «захожая сказка» перестала быть собой, приобрела динамизм, столь ценимый русскими сказочниками, но вместе с тем и некоторую двусмысленность, впрочем, тоже не чуждую русской сказке. При переносе немецкой сказки на русскую почву от нее мало

что осталось. Шаблон полностью подчинил себе оригинал. По-видимому, все изначально было затеяно ради одного экзотического для русской сказки образа – закапывания кишочек перед входной дверью. Но и тут сказочник не удержался от соблазна подковать «аглицкую блоху»: кишочка (в оригинале Eingeweide, т.е. скорее «потроха», чем «кишки») стала гузённой, а входная дверь – вереей **(6)**.

Подчеркнем еще раз. В «Морфологии сказки» понятие мотива оказалось на положении «Золушки», а эта «Золушка» – особа довольно мстительная. Оперируя тем, что он называет функциями, Пропп не учитывал, что они являются улицами с двусторонним движением, поскольку фразы-функции суть не что иное, как *двухместные* высказывательные функции: подлежащее может стать дополнением, а дополнение – подлежащим. Получается что-то вроде семантических качелей.

Стараясь не терять нити наших рассуждений, отдаляясь в область чистой теории, сделаем небольшую остановку, чтобы закончить разбор мотива выслеживания Марьи-царевны в сказке «Буренушка». В качестве эксперимента надо посмотреть, как он ложится на мотив выслеживания Никанора-богатыря в сказке «Королевич и его дядька», тем более, что, согласно нашим выводам, поимка Никанора-богатыря не является мотивом вредительства. Таблицу значений надо «пересчитать». Но как и по какому правилу это можно сделать? По правилу трех больших мотифем. Если насмешки братьев, не верящих в способность дурака совершить то, что не удалось им, «умным», считать нарушением, то следующий мотив, несомненно является отправкой: дурак, несмотря на обидные слова братьев, или, скорее, вопреки им, идет на поле с запасом лык и табака. Тогда его ночные бдения и пленение Никанора-богатыря, входят в пространство второй мотифемы – *подвига*. Маркируем строки таблицы судьбы Марьи-царевны и Никанора-богатыря цифрами.

Марья-царевна

отлучка	
1	**4**
2	**5**
3	**6**
отправка	

Никанор-богатырь

отлучка
1
2
3
отправка
4
5
6

Теперь спрашивается, как сказочнику удалось отождествить сюжеты двух сказок, если сказку «Королевич и его дядька» считать исходным материалом для сказки «Буренушка»?

Проективные преобразования здесь, по-видимому, затруднительны, поскольку при вычислении родственных связей между мотивами приходится учитывать слишком много строк-поколений и столбцов-линий родства (мотивов и сюжетов). К тому же для этого сказку придется превратить в «антисказку» (**7**). Это значит перебежать на сторону противника, т.е. сделать героиней сказки «Буренушка» троеглазую сестру, а героем сказки «Королевич и его дядька» – Никанора-богатыря. Тогда все сойдется.

По этой причине рассказчик, или генератор, породитель (**8**), сказки воспользовался более общими свойствами мотивов, которые сохраняются даже при перетаскивании строк 4, 5, 6 из второй мотифемы в первую при одновременном «вкладывании» тройки элементов {4, 5, 6} в тройку {1, 2, 3}. Этим свойством является выслеживание. В результате подвиг младшего брата-дурака превращается во вредительство младшей дочери мачехи с ее третьим глазом. В свою очередь, отправка младшего брата приобретает характер отлучки (посылки) троеглазой дочери. Это уже совсем тривиально, поскольку и отправка, отлучка предполагает общее свойство перемещения в пространстве или во времени (движение состояния: рождение, смерть, околдовывание, порча, расколдовывание).

Вернемся к вопросу о сложных мотивах отправки на примере первого хода сказки «Буренушка». А начнем с того, что мотивы отправки – это та часть сказки, которая находится между мотивами нарушения, точнее, мотивом нанесения вреда герою, и мотивами путешествия героя к месту подвига в широком смысле. По таблице

функций этой группе мотивов соответствуют шесть функций **(**см. выше Табл.1**)**. На всякий случай напомним себе, как они выглядят, показав соответствующий кусок таблицы.

IX	*B*	посредничество, соединительный момент	Беда или недостача сообщается, к герою обращаются с просьбой или приказанием, отсылают или отпускают его
X	*C*	начинающееся противодействие	Искатель соглашается или решается на противодействие
XI	↑	отправка	Герой покидает дом
XII	*Д*	первая функция дарителя	Герой испытывается, выспрашивается, подвергается нападению и пр., чем подготовляется получение им волшебного средства или помощника
XIII	*Г*	реакция героя	Герой реагирует на действия будущего дарителя
XIV	*Z*	снабжение, получение волшебного средства	В распоряжение героя попадает волшебное средство

Итак, первая по порядку функция определяется как посредничество и описывает фразой «Беда или недостача сообщается, к герою обращаются с просьбой или приказанием, отсылают или отпускают его». В сказке «Буренушка», в терминах Проппа, *разновидностью этой функции* (см. выше) является группа фраз «Пришла Марья-царевна домой, сухую краюшку на стол положила. Стала мати спрашивать у своей дочери: «Что она пьет и ест?" Троеглазая все и рассказала. Ягишна приказывает: «Режь, старик, коровушку-буренушку». Старик зарезал…». Собственно говоря, все это в совокупности есть «сообщение беды» в том, смысле, что героине довольно доходчиво и наглядно объясняют («сообщают»), что ее песенка спета: тайна раскрыта и чудесный покровитель мертв. Далее идет мотив, являющийся инверсией «первой функции дарения»: Марья-царевна просит: «Дай, дедушка родимый, хоть гузённую кишочку мне» (*Д*). Испытание со стороны дарителя заменено просьбой со стороны героини. Старик («герой») реагирует на просьбу будущего получателя: «Бросил старик ей гузённую кишочку…» (*Г*). И, наконец, мы видим «снабжение, получение волшебного средства»: «… она взяла… (*Z*).

Можем ли мы говорить об отсутствии функции *C* (начинающееся противодействие) и функции ↑ (отправка)? При ответе на этот вопрос мы сталкиваемся с чисто терминологической трудностью. Выше мы уже, кажется, отмечали, что избегание Проппом термина «мотив» часто приводит к тому, что у него этот термин выступает

синонимом термина «функция». В том, что касается соответствующих мотивов, они просто спрятаны между другими мотивами. Прежде, чем обратиться с просьбой к старику, героиня должна решиться на это, а затем «покинуть дом», поскольку в жилом помещении домашних животных не забивают. Здесь роль текста мотива выполняет пробел между двумя соседними фразами, вернее даже частями одной фразы: «Старик зарезал; □ □ Марья-царевна просит: «Дай, дедушка родимый, хоть гузённую кишочку мне».

Неудобство возникает в связи с выбором термина для обозначения выхода Марьи-царевны из дома. Пропп называет это «отправкой» и в результате три его любимые функции *Д, Г, Z* оказываются стоящими после функции отправки, хотя настоящим мотивом отправки является часть фразы «… посадила ее к верее…». Он не обратил внимания на то, что сказочные герои, пускаясь в путь, пересекают не одну, а две границы, дома и поселения. В данном варианте женской сказки героиня сначала выходит из дома во двор, чтобы получить свою гузённную кишочку, а затем выходит за ворота, чтобы посадить ее у вереи.

Мы объединим функции IX, X и XI в одну малую мотифему *решения участи* героя, функции XII, XIII, XIV (*Д, Г, Z*) в срединную малую мотифему *получения волшебного* средства, или *снаряжения*, а термин «отправка» закрепим за малой мотифемой *пересечения границы* между «своим» (двор, поселение, царство) и «чужим» миром, вставив ее между функциями XIV и XV.

Теперь сравним результаты Проппа и наши собственные. Остановимся на сказке «Два Ивана солдатских сына» (Аф.155), чтобы посмотреть, с каким участком текста он связывает действие функций *Д, Г, Z*. По его мнению, этот участок можно обозначить тремя фразами: «Старичок выспрашивает героя. Тот отвечает ему грубо, не получает ничего. Затем он возвращается, отвечает вежливо: получает коня» (**9**). Это очень точно соответствует тем формальным признакам, которыми Пропп наделяет функции *Д, Г, Z*, и совершенно не соответствует положению мотивов, которые должны были проецироваться на эти функции. Дело в том, что эти мотивы идут вплотную вслед за классическим вариантом *отлучки*: сыновья отпрашиваются

у матери на ярмарку коней покупать; мать наказывает отдавать поклон всякому встречному и поперечному; братья отправляются в город, где не находят коней себе по своей огромной силе. Что же это за мотивы? Перескажем эту часть сказки своими словами, поскольку пересказ Проппа не вполне аутентичен содержанию сказки, где речь идет не об одном герое, а о двух братьях, и не о грубом ответе, а о нарушении наказа матери кланяться всякому встречному.

На обратном пути из города братья встречают седого старичка, проходят не поклонившись, позабыв слова матери, но потом спохватываются, догоняют старичка, снимают шапки, кланяются в пояс, просят у него прощения. Старичок благодарит, спрашивает, куда братьев бог носил. Братья рассказывают, что идут с ярмарки, где не смогли найти подходящих коней. Старик предлагает подарить им по «лошадке», ведет их к большой горе, отворяет чугунную дверь и выводит богатырских коней. На другой день братья идут покупать сабли, снова встречают старичка, который приводит их к той же горе и выносит две богатырские сабли.

Вроде бы не может быть никаких сомнений в том, что эти мотивы полностью подпадают под определение трех функций, на которые указывал Пропп. Тем мне менее перед нами мотивы, представляющие совсем другие функции, а именно: подвоха, пособничества и вредительства. Закон, по которому за мотивами отлучки могут идти только мотивы нарушения, неумолим. Подвох состоит в раскаянии братьев, пособничество – в умилении старичка, а дарение здесь не что иное, как обращенное вредительство. Пропп напрасно обвинял сказочника в том, что его не останавливает нелогичность связей (**10**). Напротив, было бы нелогично, если бы старичок, растрогавшись до глубины души, чего уж греха таить, льстивыми речами братьев и их сентиментальным рассказом о матушке и ее наказе, вдруг взял и навредил им.

Проверить правильность нашего суждения можно сопоставлением с сюжетом сказки «Заклятый царевич» (Аф. 276) более известным по названию сказки «Аленький цветочек» Аксакова (см. на следующей странице:

	Два Ивана солдатских сына	Заклятый царевич
Подвох	Не найдя то, что искали, на обратном пути с ярмарки, братья встречают седого старичка, нарушают наказ матери, проходят мимо не здороваясь.	Не найдя того, что искал, на обратном пути, возвращаясь из поездки за товарами, купец, отец героини проникает без спросу в сад, где находит цветок, заказанный младшей дочерью, срывает цветок и оказывается пойманным с поличным крылатым змеем с тремя головами.
Пособничество	Вспомнив слова матери (испугавшись своего ослушания), просят у старика прощения.	Купец пугается, падает на колени, просит прощения.
Вредительство	Старик дарит им богатырских коней, а на другой день – сабли.	Змей отпускает купца (т.е. дарит цветок) с условием: кто тебя первый по приезде домой встретит, того мне на весь век отдай»

Это совершенно разные мотивы, но их функция (значение) относительно хода действия одинакова, поэтому главным доказательством нашего тезиса о дарении коней и сабель как «вредительстве» является то, что за мотивом обращенного вредительства идут мотивы отправки.

Опознать эти мотивы в качестве мотивов, входящих в мотифему *нарушения*, действительно не так-то просто. Во-первых, из-за многословности сказки, связанной с желанием сказочника использовать как можно больше мотивов, а, во-вторых, из-за старательно подчеркиваемой «двухгеройности», поскольку сказочник стремится поделить текст сказки между братьями, так сказать, поровну, вопреки *закону одногеройности*, открытому Проппом. При создании сказки «Два Ивана солдатских сына» сказочник использовал в качестве шаблона «Сказку про утку с золотыми яйцами» (Аф.195). Но обойти закон одногеройности ему не удалось. В сказке, превращенной в шаблон, героем является брат, ставший царем, а в сказке производной от первой – брат-змееборец. (Никифоров ошибался, говоря о возможности сказок с двумя героями. Закон одногеройности для науки о сказке имеет такое же значение, как закон сохранения энергии для физики).

Необычность мотива отправки в сказке «Два Ивана солдатских сына», с точки зрения опознания, состоит в том, что этот мотив по прихоти сказочника разросся в целую историю, в целый сказ о том, как мать увидев экипировку сыновей *решает*, что они верно «не кормильцы ей», как они просят материнского благословения, как получают напутствие «напрасно никого не обижайте, а злым ворогам не уступайте», как они садятся на коней и едут, как они приезжают на распутье к двум столбам с надписями («кто вправо поедет, тот царем буде», «кто влево поедет, тот убит будет»), как более сильный брат выбирает опасную дорогу, как они обмениваются платками: если на платке кровь окажется – значит, брату смерть приключилася». Все это вместе составляет текст мотифемы *решения судьбы.*

Далее говорится о том, как брат, поехавший вправо, с первого взгляда полюбился местному царю за «удаль богатырскую», как царь женил его на своей дочери, царевне Настасье Прекрасной, и назвал (назначил) Иваном-царевичем и как затем, собираясь на охоту, он нашел в седле два пузырька с целющей и живущей водою». Эта часть сказки сопоставима мотифеме *снабжения, получения волшебного средства*, а мотифеме *отправки* соответствует фраза, задним числом сообщающая, как брат Иван, так и оставшийся «солдатским сыном», поехал левой дорогой. Иван-царевич является волшебным средством Ивана солдатского сына. Этот Иван солдатский сын и является главным героем, ибо он есть тот, кто сильнее, и тот, кто выбирает опасный путь, ведущий к подвигу. Данная экспертиза в сказочном деле считается бесспорным доказательством. Эти два признака безошибочно указывают, «кто в доме хозяин», *т.е.* кто главный герой сказки.

Поскольку в данном случае объясняемым (обозначаемым) является сказка «Два Ивана солдатских сына», а объясняющим (обозначающим) выступает «Сказка про утку с золотыми яйцами», сопоставим их на предмет выделения мотивов, функциями которых являются связка {подвох, пособничество, вредительство}и связка {судьбоносное решение, получение волшебного средства, отправка}. Это должно выглядеть примерно так, как показано на следующей странице):

	Два Ивана солдатских сына	Сказка про утку с золотыми яйцами
Подвох	Не найдя то, что искали, на обратном пути с ярмарки, братья встречают седого старичка, нарушают наказ матери, проходят мимо не здороваясь.	Барин, любовник жены хозяина чудесной утки, выспрашивает, отчего они разбогатели. Жена показывает утку. Барин оглядывает утку. На брюшке написано: кто съест голову, царем будет, а кто – сердце, станет золотом плевать. Барин требует зарезать утку.
Пособничество	Вспомнив слова матери (устыдившись непослушания), просят у старика прощения.	Баба отговаривается, но затем режет утку, ставит в печь жарить, а сама уходит к обедне.
Вредительство	Старик дарит им богатырских коней, а на другой день – сабли.	Мальчики находят в печи жареную утку, старший съедает голову, меньшой - сердце
Судьбоносное решение	Богатыри просят благословения, садятся на коней и едут. Приезжают на распутье. Два столба с надписями: кто направо поедет, тот царем будет, а кто влево поедет тот убит будет. Братья разъезжаются, обменявшись **платками**: если кровь окажется, ехать мертвого разыскивать.	Барин требует зарезать детей, вынуть мозги и сердце. Мать принимает решение зарезать детей, сидит, точит нож, старший брат видит, плачет горькими слезами, просит отпустить в сад погулять.
Получение волшебного средства	Один брат женится на царевне Настасье Прекрасной. Тесть «называет» его Иваном-царевичем и велит управлять царством. Собирается на охоту, находит зашитыми в седле два пузырька с «целющей и живущей водой».	Мать отпускает: «Ну ступайте, да далеко не ходите».
Отправка	Другой брат едет левой дорогой.	Мальчики ударяются в «беги»

В сказке «Два Ивана солдатских сына» воцарение одного из братьев является лишь преамбулой к получению волшебного средства или самим волшебным средством в то время, как в «Сказке про утку с золотыми яйцами» это событие является центральным, эквивалентным подвигу («у кого прежде свеча сама собой загорится, тот царь будет»). «Волшебным средством» в этой сказке является разрешение матери погулять в саду, что дает возможность братьям избежать злой участи. Как возможно совместить эти столь непохожие по строю сказки? Субмотифема *отправки* в виде тройки элементов {судьбоносное решение, получение волшебного средства, отправка} в одной сказке проецируется на пространство субмотифемы подвига в виде тройки элементов {бой, победа, клеймение} в другой сказке. Получение волшебного средства топологически эквивалентно победе.

Помимо прочего, из сопоставления сказок с их шаблонами можно сделать вывод о том, что сказочник мыслит именно триадами.

Однако вернемся к тем примерам разновидностей функций *Д, Г, Z*, которые дает Пропп. Напомню, что они нас интересуют как функции мотивов, служащих для заполнения субмотифемы отправки. В случае со сказкой «Два Ивана солдатских сына», соответствующие мотивы, оказались спроецированы на пространство субмотифемы *нарушения*. Возьмем еще один пример. По мнению Проппа, в сказке «Иван Быкович» (Аф.137) интересующую нас тройку функций можно описать следующими фразами: «Братья находят большой камень. «Нельзя ли его сдвинуть?» (испытание без испытателя). Старшие этого не могут, младший отодвигает камень, под камнем обнаруживается подвал, в подвале Иван находит трех коней» (**11**).

	Два Ивана солдатских сына	**Иван Быкович**
Начальная ситуация	Рождение двух сыновей у бабы. Мальчики идут в рост; как пшеничное тесно на опаре, так кверху и тянутся. В десять лет мать отдает их в науку; они затыкают за пояс и боярских, и купеческих детей. Те завидуют, задирают. Братья всех бьют и калечат, но царь признает их невиновными: «на зачинщиков бог».	Чудесное рождение трех братьев, рост не по дням, а по часам. Братья меряются силами, признают Ивана Быковича большим братом. Идут гулять по саду находят большой камень. Братья не могут сдвинуть, Иван Быкович сдвигает камень одной ногой. Открывается подвал, в котором стоят три коня богатырские.
Отлучка	Братья просят у матери денег поехать на ярмарку, купить себе добрых коней. Мать наказывает кланяться всякому встречному и поперечному. Братья идут в город.	Братья просят у царя благословения в чужие земли ехать. Царь дает свое благословение. Они садятся на коней и в путь-дорогу пускаются.
Подвох	Не найдя то, что искали, на обратном пути с ярмарки, братья встречают седого старичка, нарушают наказ матери, проходят мимо не здороваясь.	Баба-яга встречает братьев угрозами. Иван Быкович велит ей не браниться, прежде с печки слезть да спросить, куда едут они.
Пособничество	Вспомнив слова матери (испугавшись своего ослушания), просят у старика прощения.	Баба-яга кланяется низко: «Здравствуй, батюшка Иван Быкович! Куда едешь, куда путь держишь!»
Вредительство	Старик дарит им богатырских коней, а на другой день – сабли.	Иван Быкович отвечает, что они едут на реку Смородину, на калиновый мост: слышал он, что там не одно чудл-юдо живет. Баба-яга ободряет его намерение, так как злодеи все приполонили, всех разорили, ближние царсва шаром покатили.
Отправка	Мать видит, что их уже не удержать. Наутро братья просят благословения, садятся на коней и едут.	Переночевав у бабы-яги, братья поутру рано встают и отправляются в путь-дорогу.

Обе сказки – богатырские, поэтому имеют эпическую (былинную) начальную ситуацию: чудесное рождение / рост, демонстрация признаков необычайной силы (избранности). Так, в сказке «Иван Быкович» обретение богатырских коней означает не получение волшебного средства (сказочник никак потом не использует коней в своих построениях), а демонстрацию превосходства Ивана Быковича, т.е. назначение его главным героем. Связка {подвох, пособничество, вредительство} в былинах принимают особую, не сказочную форму, , характерную для дуэли: *вызывающее поведение (нападение), чувство оскорбления (мести), вызов*. Это можно считать базовой схемой. В сказке «Иван Быкович» эта схема трансформирована в словесный поединок между бабой-ягой и Иваном Быковичем, который, в свою очередь, является преобразованием популярного сказочного мотива «напой, накорми, спать уложи, а потом расспрашивай».

Таким образом, в первой сказке интересующий нас мотив попадает в пространство субмотифемы *нарушения*, а во втором вообще оказывается вне пределов основной части сказки. В целом ни один из примеров Проппа как имеющих отношение к связке функций *Д, Г, Z,* или, а в системе наших понятий, к мотифеме *снаряжения, или получения волшебного средства*, не подходит. Выбранные им в качестве иллюстраций мотивы, попадают куда угодно, но только не в пространство мотифемы *отправки*.

Но существуют ли вообще мотивы, описываемые Проппом с помощью модели трех функций *Д, Г, Z,* которые стояли бы, там, где им положено, т.е. где-то между нарушением (вредительством) и путешествием героя к месту основного события, или *подвига / добычи / испытания*? Такой случай представляет сказка «Кощей Бессмертный» (Аф.156). В этой сказке мотив нарушения составляет разговор между отцом и сыном. После пропажи без вести (*отлучки*) старших сыновей, отправившихся искать мать, унесенную Кошем Бессмертным, младший сын просит благословить искать матушку (*подвох*); отец не отпускает, говорит, что, если уедет последний сын, он с кручины умрет (*пособничество*: вместо запрета – мольбы, уговоры);

младший сын заявляет, что поедет без благословения (*вредительство* в виде проявления сыновней непокорности). Дальше идет интересующий нас мотив:

«**Отец благословил** /
Иван-царевич пошел выбирать себе коня: на которого руку положит, тот и падет; не мог выбрать себе коня, идет дорогой по городу, повесил голову. Неоткуда взялась старуха, спрашивает: «Что, Иван-царевич, повесил голову?» – «Уйди, старуха! На руку положу, другой пришлепну – мокренько будет». Старуха обежала другим переулком, идет опять навстречу, говорит: «Здравствуй, Иван царевич» Что повесил голову?» Он и думает: «Что же старуха меня спрашивает? Не поможет ли мне она?» И говорит ей: «Вот, баушка, не могу найти себе доброго коня». – «Дурашка, мучишься, а старухе не кучишься!» – отвечает старуха. – Пойдем со мной».

Привела его к горе, указала место: «Скапывай эту землю». Иван-царевич скопал, видит чугунную доску на двенадцати замках; замки он тотчас же сорвал и двери отворил, вошел под землю: тут прикован на двенадцати цепях богатырский конь; он, видно, услышал ездока по себе, заржал, забился, все двенадцать цепей порвал. Иван-царевич надел на себя богатырские доспехи, надел на коня узду, черкасское седло, дал старухе денег и сказал: «Благословляй и прощай, баушка!» /
/ **Сам сел и поехал**».

Может показаться, что, приводя этот пример, мы противоречим сами себе, по крайней мере, в том, что мотифема *снаряжения, или получения волшебного средства* не является пределом, как мы утверждали, а, все-таки, делится в соответствии со схемой Проппа: первая функция дарителя *(Д)* реакция героя *(Г)* снабжение, получение волшебного средства *(Z)*

Однако здесь мы имеем дело не с дальнейшим делением, а с очень коротким рамочным повествованием, имеющим эпическую двухмотифемную структуру. Мотифема как таковая не делится, она растягивается. Двухмотифемная структура отображена нами красной строкой, делящей повествование на два абзаца. В рамках первой мотифемы совершается нарушение, которое уводит героя в пространство второй мотифемы, где он *добывает* коня.

В качестве проверочного действия мы можем сократить *сказ о том, как Иван-царевич богатырского коня добыл*:

Отец благословил. Иван-царевич выбрал богатырского коня, сел на него и поехал. Никакого влияние на ход действия это не окажет тем более, что в этой сказке конь герою понадобился только как средство передвижения и то только для того, чтобы доехать от своего города до горы, где он встретил пропавших старших братьев.

Правда, при оценке данного мотива как мотива получения волшебного средства, надо еще учитывать, что в этой сказке есть и второй мотив такого рода. У подножия горы братья находят чугунный камень «пудов в полтораста» с надписью: «кто этот камень бросит на́ гору, тому и ход будет». Старшие братья не могут поднять камень, а Иван-царевич с одного маху забрасывает его на гору – и в горе показывается лестница. Иван-царевич оставляет коня и точит в стакан кровь из мизинца: «Ежели в стакане кровь почернеет. Не ждите меня: значит – я умру!» А вот этим идет фраза: «Простился и пошел».

Мотивы, в которых братья-богатыри меряются силой и добывают богатырских коней мы находим и в сказке «Иван Быкович». Там эти мотивы расположены в обратном порядке и помещаются в пространство исходной ситуации. Однако сказка «Кощей Бессмертный» к моменту появления этих мотивов уже давно началась. Следовательно, мы обязаны их интерпретировать как мотивы отправки и никак иначе.

Существует неписаный закон волшебной сказки, запрещающий повторение двух мотивов, одинаковых по своему значению для хода действия, поэтому остается предположить, что здесь мы имеем дело с *двойным мотивом*. Как это доказать? Логически второй мотив («добыча» лестницы) вложен в мотив добычи коня, поскольку проявление силы в первом мотиве, становится тем необходимым условием, которое позволяет Ивану царевичу забросит камень на гору. С точки же зрения особенностей текста, следует обратить внимание на то, что оба мотива вводятся мотивом непреодолимого препятствия. Иван-царевич не может найти коня, который устоит на ногах, когда он положит на него руку. Братья ездят вокруг «пребольшущей», крутой горы, горы, на которую «взъехать никак нельзя». Мы делаем заключение, что это двойной мотив отправки, проецирующийся на одну мотифему *отправки***.** Как уже сказано, з*аконы*

сказки запрещают использовать подряд две одинаковые мотифемы.

Подведем итоги изучения структуры мотива отправки. Независимо от того, насколько развернутым является текст этого мотива, он подразбивается на три части, проецирующиеся на микромотифемы (№ 7) *судьбоносного решения,* (№ 8) *снаряжения* и (№ 9) *собственно отправки*, представляющей собой интервал между выходом из дома до границы своего мира (общины) или началом процесса изменения и его завершением. Свой окончательный выбор мы делаем в пользу термина «снаряжение», как более нейтрального, поскольку не всякая отправка содержит в себе получение волшебного средства. Бывает и так, что волшебным средством оказывается дача направления (в сказке «Гуси-лебеди») или нечто обыденное, такое, что не нужно получать (в сказке «Иван-царевич и Марфа-царевна», изгнанный царевич «идет «куда глаза глядят»: собственные глаза дают направление).

Во многих случаях собственно отправка принимается за точку или момент, т.е. происходит мгновенно. Иногда эта мгновенность обусловлена способом описания событий («сам сел и поехал»), в других – природой самого описываемого события («мачеха обворотила её гусынею»), а также взаимосвязью между описываемыми событиями. Проиллюстрируем это с помощью таблицы, сравнив сюжет сказки «Буренушка», принятый нами за *референтную группу* мотивов, с некоторыми другими сюжетами, которые нам пришлось затронуть по ходу изложения.

	Буренушка GI	**Буренушка GII**	**Иван Быкович**	**Кощей Бессмертный**
7	Старик по приказу мачехи режет буренушку	Старичок-пестун (принимает решение) встает поутру «ранехонько»	[Иван Быкович принимает решение ехать на реку Смородину сражаться чудом-юдом]	Братья читают инструктирующую надпись на камне
8	Марья-царевна выпрашивает гузённую кишочку	Берет младенца на руки	Он вступает в пререкания с бабой-ягой и получает слова одобрения: «за дело хватился»	Иван-царевич бросает камень в гору и появляется лестница, ведущая в гору.
9	Сажает кишочку к верее	Идет в чистое поле	Братья поутру отправляются в путь-дорогу.	Прощается с братьями и идет

Мотивы (фразы) часто пропускаются или идут не в том порядке, в каком располагаются мотифемы («функции»). Поэтому для того, чтобы распределить мотивы по мотифемам, часто приходится мысленно пересказывать текст своими словами, приводя текст сказки, как говорят логики, к нормальному виду. В результате этого разбираемый текст, естественно, утрачивает свою самобытность, в которой заключается его художественная ценность. Однако без этого невозможно сделать верное суждение о положении сказки в пространстве (о том, как и из чего возникла эта сказка) и во времени (о древности ее относительно других сказок).

Сноски к главе 4

1. Данное выражение является высказывательной функцией со связанными переменными. Понятия «оставление без попечения» выполняет роль квантора общности. В сущности, те объекты, которые Пропп называл *кратким изложением сущности* функции, – это не что иное, как высказывательные функции (часто сокращенные); на их основе могут быть построены *короткие фразы*, в которых может быть изложено все содержание сказки. Возьмем в качестве примера функцию «антагонист наносит одному из членов семьи вред или ущерб». Этой высказывательной функции соответствуют самые различные фразы (высказывания), вроде: змей похищает дочь царя, ведьма похищает мальчика, служанка вырезает своей госпоже глаза, мачеха изгоняет падчерицу и т.п. (см.: Пропп 1969: 29, 33-35, 103). Зная терминологию, можно сказать, в чем состоит различие между теорией Проппа и Волкова. Волков при описании сказок пользовался высказывательными функциями со свободными переменными, а Пропп – высказывательными функциями со связанными переменными.

2. В дальнейшем мы будем пользоваться нумерацией сказок Афанасьева издания 1984-1985 гг. См.: Народные русские сказки А.Н.Афанасьева. В трех томах. М., 1984-1985.

3. Пропп неверно указал номер сказки, откуда взята фраза «Чем сука живет?» (Аф.101). Под этим номером в афанасьевском сборнике значится сказка «Крошечка-Хаврошечка (Аф.100), персонажами которой и являются Одноглазка, Двуглазка и Триглазка (не «Трехглазка»). Во втором издании эта ошибка так и не была устранена.

4. Пропп 1969: 34.

5. Там же.

6. По Далю, гузённый, «до задницы относящийся», а вереи – столбы, на которые навешиваются полотенца ворот.

7. Было бы неверно называть антисказками «сказки с негативным концом», вроде: «Антисказка – элементарно просто построенное повествование: весь смысл его заключен в трагическом исходе, без которого повествование перестает существовать» (см.: Зайцев А.И. К вопросу о происхождении волшебной сказки // Фольклор и этнография. Л., 1984: У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов: 73: 69-77). В этом смысле, антисказка есть миф или легенда. В сказке антисказки используются только в качестве шаблона, который подобно скрепляющей подписи, стягивает разногеройные сказки, делая их одногеройными (пример – сказка «Али-баба и сорок разбойников», где атаман разбойников выступает в качестве протагониста «антисказки», на которую проецируется сказка, где протагонистом является Али-баба).

8. Ср. понятие порождающей грамматики.

9. Пропп 1969: 47.

10. Там же.

11. Там же.



ВТОРАЯ ГЛАВНАЯ МОТИФЕМА. АНТИТЕЗИС: БОРЬБА

Ядром второй главной мотифемы является борьба или добыча в широком смысле (бороться за что-то, значит добывать что-то). Эсеровский лозунг «В борьбе обретешь ты право свое», который мы все знаем из Ильфа и Петрова, носит вполне сказочный характер.

С точки зрения результата, существуют три вида добычи: добыча «чести и славы» (борьба и победа над врагом), сокровища (диковинки), супруг или суженый. С точки зрения становления, искомый (вожделенный) объект можно получить в награду (заработать, заслужить, завоевать), просто получить (выпросить, вымолить), а можно забрать (украсть, похитить, найти). В свою очередь, все это покрывается понятием испытания, которое носит обоюдный характер. Испытуемый испытывает испытателя. Конечно, подобные случаи можно охарактеризовать и как трудные задачи, но понятие *трудной задачи* нам понадобится в дальнейшем в узком смысле *доказательства* (невиновности, права или «авторства» в совершении подвига).

ПУТЕШЕСТВИЕ. «В ПУТЬ, ТАК В ПУТЬ…»

Важность выделения субмотифемы *отправки* обусловлена ее особенностью как свойства сказки, которое принципиально отлично о свойства путешествия к месту назначения. Отправка имеет характер перемещения во времени, т.е. внутреннего изменения (инициации) героя. Путешествие же означает изменение положения в пространстве, т.е. собственно движение или перемещение. Соответственно, переход (границы) между мотифемами играет роль «горизонта событий». Вторая, срединная мотифема массой своего текста

как бы «втягивает» в себя героя независимо от того, каким конкретным образом это обставляется сказочником. Героя могут вытолкнуть (втолкнуть) в это пространство, если иметь в виду сказки о гонимых падчерицах, но, по разным причинам, он может и сам вызваться для совершения этого прыжка в неизвестное. Наконец, он может по собственному недоразумению, что называется, «попасть в историю».

Так же, как мотивы отправки, мотивы путешествия (или «пути туда», в терминах Левинтона), с одной стороны, могут принимать редуцированную форму, с другой – форму настолько сложную, что их бывает очень легко принять за другие мотивы, под которые они маскируются или которые они подменяют собой. Например, путешествие может изображаться как серия испытаний в виде преодоления препятствий, встающих на пути движения героя к центру событий. В сказке «Зорька, Вечорка и Полуночка» (Аф.140) в роли мотива путешествия выступает мотив остановки братьев в избушке, где происходит троекратное «сражение» – драка со «старичком сам с ноготок, борода с локоток». Итогом является получение направления в виде следа бежавшего старичка.

Именно форма путешествия, представляющего собой «бег с барьерами»: печкой, яблоней и речкой в сказке «Гуси-лебеди» (Аф.113) заставила Проппа трактовать этот мотив как разновидность первой функции дарителя (*Д*) (1), т.е., по нашей классификации, как форму *отправки*. На самом деле, по классификации Проппа, здесь мы имеем функцию пространственное перемещение между двумя царствами, путеводительство (*R*).

Короче говоря, Пропп принял мотив путешествия за мотив отправки. Вопрос опознания мотивов – это оборотная сторона выделения мотивов (**2**). Как уже было сказано: *значение (функция) мотива определяется его местоположением относительно других мотивов*. Не существует формальных признаков отличия мотивов для всех сказок. Сказать, какой это мотив и что он описывает, отправку или путешествие, можно только внутри одной сказки. Последовательность описания действий (как функция в математическом смысле) является приоритетной по отношению к описанию самих действий. ***NB*** Сам Пропп не всегда соблюдал этот принцип при анализе конкретных сказок, полагая, что жесткой связи между мотивом

(«функцией») и его местом среди других мотивов не существует. Метод подбора парных действий («мотифем») Дандиса основан уже на полном отказе от этого принципа (см. Сноску 5 к Главе 1).

	Гуси-лебеди	**Зорька, Вечорка и Полуночка**
Отправка	Девочка бежит лес за гусями-лебедями, унесшими братца.	Три богатыря едут на поиски похищенных королевен.
Путь туда	1) Девочка обращается к печке с вопросом, куда гуси полетели, та предлагает съесть пирожка, но девочка брезгует угощением и бежит дальше.	1) Вечорка остается дома готовить обед, появляется старичок с ноготок, борода с локоток и побивает Вечорку.
	2) Девочка обращается с тем же вопросом к яблоне та предлагает съесть лесного яблока, но девочка брезгует угощением и бежит дальше.	2) Полуночка остается дома готовить обед, появляется старичок с ноготок, борода с локоток и побивает Полуночку.
	3) Девочка обращается с тем же вопросом к молочной речке кисельным берегам, та предлагает киселика с молоком, но девочка брезгует угощением и бежит дальше.	3) Зорька остается дома готовить обед, появляется старичок с ноготок, борода с локоток. Зорька побивает старичка. Железным клином вбивает его бороду в дубовый столб.
	4) Девочка встречает ежика, она хочет его толкнуть, но боится наколоться. Спрашивает и получает ответ – «Вон туда-то!»	4) Зорька идет звать братьев, а старичок тем временем убегает, оставив клок бороды и кровавый след на земле.
	Девочка прибегает к избушке на курьих ножках, где сидит баба-яга, похитившая маленького брата девочки.	След приводит к провалу на тот свет, где в медном, серебряном и золотом дворцах живут королевны, похищенные трех-, шести- и двенадцатиголовым змеем.

Вообще говоря, абсолютно точно разобрать сказку можно тогда и только тогда, когда полностью на ней сосредоточишься, используя все остальные сказки в качестве материала для написания её истории. Однако, коль скоро мы взялись сравнивать две эти сказки, сделаем несколько попутных замечаний. Откуда прибежал ёжик? Из леса? Нет. Из сказки «Колобок» (Аф.36). Эта часть сказки «Гуси-лебеди» проецируется на сказку «Колобок», используя её в качестве шаблона. Колобок с помощью «заносчивых ответов» проходит препятствия в виде зайца, волка и медведя, которые хотят его съесть, но в конце натыкается на лису, которая, действуя лестью («вежливостью»), переламывает ситуацию в свою пользу и съедает колобка. В

свою очередь, форма мотива встречи с ёжиком помогает понять, почему Пропп истолковал этот посредством фразы «даритель испытывает героя». Девочка сначала хочет толкнуть ежика, затем одумывается, задает вопрос и (в награду) получает сведения о направлении движения: «Вог туда-то!». Этот мотив топологически эквивалентен мотиву встречи «старухи» или «старичка» (**З**) из других сказок, где «даритель приветствует и выспрашивает героя». Например, в сказке «Кощей Бессмертный (Аф.156) герой сначала ведет себя невежливо, но затем меняет свое поведение и получает в награду волшебного коня. Напротив, в сказке «Зорька, Вечорка и Полуночка» по сути тот же мотив перевернут или, скорее, вывернут наизнанку. Сначала старичок с ноготок покоряется, но затем убегает, оставив кровавые следы, ведущие к провалу.

Сопоставимость представленных мотивов относительно заданной на них четырехчастной структуры можно обосновать еще и тем, что в обоих случаях речь идет о еде, приготовлении пищи или угощении. Это говорит о том, что мотивы действительно связаны друг с другом как родством по «происхождению» (по вертикали), так и родством по «браку» (по горизонтали). Упомянутая четырехчастная конструкция мотива ведет к одному и тому же источнику, а именно сказке «Колобок» (Аф.36). Весьма вероятно, что кумулятивные сказки возникли или сформировались как своего рода грамматическое упражнение в приемах сюжетосложения. Но это не отрицает возможность предположения, что сказка о колобке, уже приняв известную форму, могла использоваться в качестве шаблона, по которому складываются соответствующие участки текста рассматриваемых сказок.

По поводу «четырехчастности» отметим только то, что она имеет синтагматический характер. Все зависит от того, как трактовать последнюю встречу колобка, считать ли её принадлежащей интервалу (заяц, волк, медведь) или нет. Во всяком случае, сказка имеет типичную для мифа структуру: старуха оставляет колобка (колобок) на окошечке и уходит (отлучка), колобок вдруг скатывается (нарушение) и катится к месту свой «смерти» (форма следствия – «катастрофа»).

Три появления («явления») старичка – это три степени приближения к цели. Четвертый, завершающий этап – бегство старичка, плененного Зорькой. По кровавым следам старичка братья приходят к глубокому провалу, и Зорька велит опустить себя на веревке под землю, где и происходит сражение с тремя змеями и освобождение похищенных королевен. Действительно, можно сравнить остановку Зорьки и его братьев в избушке с бегом девочки из сказки «Гуси-лебеди»: только на четвертый раз, как бы случайным образом герои получают информацию о местонахождении искомого объекта. Девочка получает сведения от ежика, которого она побоялась толкнуть из-за колючих иголок, богатырь Зорька – от старичка, выдавшего местонахождение провала, оставив за собой следы крови. В результате ведомый сказочником персонаж, хочет он того или не хочет, оказывается в нужное время и в нужном месте.

Таким образом, сказочник использует смысловой резонанс между прямым и косвенным значением слова. Путь можно понимать и как перемещение в пространстве, и как учение или преодоление трудностей, т.е. движение от события к событию. Соответственно, существуют различные формы пути. Маршрут может быть простым и сложным, прямым и извилистым, горизонтальным или ступенчатым, ровным и с «ямами» или «ухабами», непрерывным и с «пересадками» и т.п. Наконец, путешествие может быть мгновенным, с точки зрения описания хода действия (**4**). Оно может произойти с помощью волшебного предмета, а может произойти просто по умолчанию. В сказке «Ивашко и ведьма» (Аф.108) так описывается похищение (отправка, поскольку мотивы *перетекают* друг в друга?). «Ивашко приплыл: она рыбу забрала, его самого схватила и унесла к себе». Следующая фраза уже сообщает, как она «пришла домой».

Классический случай мотива путешествия – кумуляция перемещений героя от старухи к старухе или от бабы-яги к бабе-яге за счет увеличения возраста: древняя, более древняя, еще более древняя. В сказке «Заколдованная королевна» (Аф.272) герой путешествует от младшей бабы-яги к средней её сестре, от средней к старшей, которая созывает «ветры буйные», а уже южный ветер (опять четвертый элемент!) дает сведения о пропавшей жене героя, согласившись, ко-

нечно, не за просто так, донести его до нужного «царства». Не следует путать такого рода мотивы с путешествием от царевны к царевне, где происходит нарастание ценности: медное, серебряное, золотое царство (Аф.130). Это путешествие приобретает значение добычи невесты, следовательно, попадает в пространство субмотифемы *добычи*. Старухи годятся только на роль осведомителей. Но для того, чтобы перенести мотив путешествия в пространство субмотифемы *боя* или *добычи* и превратить «старух» в «царевен», его необходимо предварительно хорошенько «смешать» с мотивом змееборства.

Есть еще более сложные случаи, которые можно описать с помощью модели «матрешка». В сказке «Кощей Бессмертный» (Аф.157) герой сначала путешествует обычным (для волшебной сказки) образом, пройдя трех старух. Но у третьей, самой древней старухи, выступающей аналогом ежика из сказки «Гуси-лебеди», устраивается целая конференция зверей, птиц и рыб. В мотив сообщения третьей старухой нужных герою сведений вставляется мотив последовательного, но безрезультатного опроса трех ответчиков. А затем в четвертый элемент этой схемы, представленный птицей Могол, вставляется еще один рамочный рассказ о полете героя на крыльях этой птицы с кормлением ее мясом, вырезанным из собственных икр. (Обычно такого рода рассказы вставляются в мотифему *возвращения*.)

А поскольку один мотив вкладывается в первый, а третий – во второй, сказочник избегает нарушения закона, согласно которому нельзя ставить подряд мотивы с одним и тем же коннотативным значением, т.е. значением для ходя действия в целом. Удвоение, утроение и т.д. самих мотифем запрещено. Не может быть двух или трех субмотифем возвращения, Этапы пути, сколько бы их не было (их число значения не имеет), должны быть объединены в один целый мотив, спроецированы на пространство одной мотифемы.

В завершении этой части вспомним, что главным ориентиром, или эталоном, нам служит сказка «Буренушка». Посмотрим, какие мотивы в этой сказке можно интерпретировать как мотивы пути в чужое пространство:

	Буренушка I	Буренушка II
Отправка III	Марья-царевна сажает гузённую кишочку к верее	Старик-пестун с ребенком на руках идет в чистое поле к кусточку
Путешествие IV	[Растет ракитов куст]	[Старик-пестун выходит в чистое поле к кусточку]

Контраст с развернутыми текстами мотивов путешествия в других сказках поражает воображение. Возможно, в это даже трудно поверить, поскольку полная интерпретация этих мотивов зависит от их определения с помощью следующих за ними мотивов, до которых мы еще не дошли. Пока можно сказать, что мотив «растет ракитов куст» спрятан в синтагме «вырос ракитов куст» («посадила ее к верее – вырос ракитов куст»), а мотив «старик-пестун выходит в чистое поле к кусточку» спрятан в синтагме «пошел в чистое поле к кусточку». В качестве катализатора реакции выделения этих мотивов используем простейшие рассуждения. Если что-то посажено, оно должно прорасти, а если кто-то пошел, он должен дойти. Таковы правила игры, именуемой волшебной сказкой.

Еще раз к вопросу о расчленении повествования как языкового потока (а сказка, безусловно, относится к явлениям языка). Эффект слипшихся мотивов, по аналогии с понятием слипшихся точек, объясняется необычайной древностью данной сказки, её глубокими «историческими корнями».

ПОДВИГ ИЛИ ДОБЫЧА. ПОБЕДИТЕЛЕЙ НЕ СУДЯТ

На первый взгляд, определить мотивы добычи и ее аллоформы довольно легко. Как уже было сказано, это может быть добыча победы («змееборство»), невесты, сокровища или царского титула в бою, честном или нечестном (хитростью), в набеге или похищением и т.п. В том же ряду находятся мотивы получения награды за успешно пройденное испытания как в сказке «Морозко», где героиня жалуется богатым приданым.

Однако решение не всегда лежит на поверхности. Показывая разнообразие видов функции п о б е д ы, Пропп приводит в том числе два примера: «Змея убивают спящим (141). Змиулан прячется в

дупло, его убивают (164). С первым, пожалуй, еще можно согласиться, если внести некоторые поправки. Во-первых, того змея убивают не в сказке под № 141 «Медведко, Усыня, Горыня и Дубыня-богатыри», а в сказке под № 161 «Иван-царевич и Белый Полянин». Во-вторых, Иван-царевич убивает змея в пространстве третьей главной мотифемы, после совершения подвига. В-третьих, в этой сказке ничего не говорится об обстоятельствах убийства змея: «приехал он в царство змеиное, убил-царя-змея, освободил из неволи прекрасную королевну и женился на ней». Здесь спящей Иван царевич убивает «бабу-ягу золотую ногу́», что соответствует функции п о б е д ы Проппа.

С убийством Змиулана примерно та же история. Сказка «Козьма Скоробогатый» (Аф.164) устроена таким образом, что это событие попадает в пространство третьей большой мотифемы. Пространство второй большой мотифемы заполняет собой мотив путешествия царя в гости к любезному зятю. Лисичка пускается вперед, угрозами заставляя пастухов говорить, что это стада не царя Змиулана, а Козьмы Скоробогатого. Убийство несчастного Змиулана, напуганного устрашающими рассказами лисички о грозном царе Огне и царице Маланьи́це и прячущегося от них в дупло, есть не что иное, как устранение опасного свидетеля, следовательно, является мотивом узнавания (*зд.* «неузнавания») о мошенничестве героя сказки.

Сам Пропп допускал мысль, что сказка «Козьма Скоробогатый» является примером вырождения волшебной сказки. На самом деле данная сказка является новеллистической сказкой, которая, как и ее французский аналог, сказка «Кот в сапогах» основана непосредственно на бытовой реальности, на случаях брачных афер, когда жених для того, чтобы добиться согласия отца, выдает себя за богача. Сведения такого рода мы можем почерпнуть в материалах бюро князя Тенишева (5):

> «Так, например, берут у соседей на время лишнюю скотину, сбрую и т.п. И все это ставят на свой двор или поветь, выдавая за свое. После свадьбы, когда дело уже слажено, обман, конечно, раскрывается. Так, например, недавно женился крестьянин К-в. Родные невесты требовали, чтобы у жениха непременно были новые санки и сбруя под серебро (т.е. с посеребренным металлическим набором, что считается верхом щегольства). Когда

родные невесты приехали к К-у на смотрины дома, он действительно показал им и новые сани, и сбрую под серебро. И то, и другое он взял у своих дядей, живших с ним по соседству…

Еще лучше сделал один крестьянин кузнец… Высматривая себе невесту, он посватался, наконец, к одной богатой невесте. Дело было слажено, и родные невесты назначили день, когда приедут смотреть дом жениха. Собственно, дом жениха представлял собой полуразвалившуюся лачугу. Недолго думая, он стакнулся со своим богатым мещанином-соседом и при приезде родных невесты стал показывать чужой дом и чужое имущество за свое. По счастью, кто-то из посторонних лиц успел шепнуть родным невесты про обман, и обман, к стыду П-а, был раскрыт

По пословице «как аукнется, так и откликнется», если допускается обман в данном случае со стороны жениха, то данный же обман допускается нередко и со стороны невесты».

Продолжая тему мимикрии мотивов при смещении по вертикали (вдоль сюжетной линии), укажем, что в сказке ««Зорька, Вечорка и Полуночка» мотив путешествия «сползает» в пространство мотифемы *добычи* и, таким образом, принимает соответствующее значение. Происходит это за счет контаминации мотива путешествия мотивом змееборства. В каждом дворце герой встречает *n*-голового змея (как обычно, по возрастающей), убивает его и освобождает одну из трех королевен. В чистом виде мотив путешествия в значении добычи использоваться не может. При характеристике подобных случаев Пропп специально подчеркивал, что «здесь нет добычи, как особого акта, но есть добыча, как функция, как этап хода действия»: «Царевна не схватывается, не уносится, тем не менее она добывается» (**6**).

С одной стороны, в сказке «Три царства – медное, серебряное и золотое» (Аф.129, 130) путешествие от царевны к царевне тоже имеет значение добычи в указанном Проппом смысле, но этот мотив не выходит из пределов мотифемы *путешествия* постольку, поскольку центральным мотивом является освобождение (спасение) матери героя, обитающей в четвертом (!!!) и самом роскошном дворце. С другой стороны, мотив боя героя со змеями, каждый раз все более страшными, со все большим числом голов, содержит в себе оттенки «путешествия». Образно говоря, герой идет к своей цели «по головам». То, что его противник – змей, или то, что он объявляется «змеем», можно рассматривать как элемент «информационной войны» сказочника против этого персонажа.

Для наглядности сопоставим две сказки, использующие мотив путешествия по медному, серебряном и золотому царствам (дворцам). Распределение мотивов, принадлежащих мотифеме *боя*, подтверждает наши рассуждения относительно смещения мотивов по вертикали. При этом можно также заметить, что такие смещения сопровождаются слиянием / подразбиением мотивов. В сказке «Три царства» мотив спуска сливается с мотивом путешествия по подземным царствам, а в сказке о Зорьке и его братьях этот мотив оставляется в пространстве мотифемы *путешествия*, тогда как путешествие по трем царствам, предварительно окрашенное мотивом змееборства, проецируется на мотифему *боя* (*добычи*).

	Три царства – медное, серебряное и золотое (Аф.130)	**Зорька, Вечорка и Полуночка (Аф.140)**
IV	Герой спускается под землю и идет от царства к царству, получая от очередной царевны клубочек, ведущий к следующей царевне.	Герой спускается по веревке в провал на тот свет
V	Герой доходит до четвертого, жемчужного дворца, побеждает Ворона Вороновича и освобождает свою мать.	Герой идет от дворца, к дворцу, убивая змея за змеем и освобождая королевен.
VI	На обратном пути он подбирает освобожденных царевен, которые сворачивают свои царства в клубочки, подходит к месту подъема	На обратном пути он подбирает освобожденных королевен, которые сворачивают свои царства в яички, подходит к месту подъема.

А, кстати, куда в сказке «Три царства» делось жемчужное царство? Царевны свертывают свои царства в клубочки и отдают герою в качестве в качестве приданого («вено») или залога. Почему мать этого не делает? Не может же она отдать царство в качестве залога своему сыну. Здесь можно отметить, что при построении сказки необходимо учитывать структуру, или взаиморасположение персонажей («действующих лиц и исполнителей»). Важно, кто стал *объектом похищения*, который может не совпадать с *искомым персонажем*, в терминологии Проппа. Для сказочника поиски похищенной матери – лишь повод для того, чтобы отправить героя за невестой «куда подальше», чтобы было, где развернуться. Впрочем, *персонажная схема* волшебной сказки – «особая статья», требующая отдельного разговора (см. Главу 8).

Опираясь на сказанное выше, постараемся показать, что две проповские функции победы (XVIII) и ликвидации недостачи (XIX) – это одна и та же функция. Разными являются мотивы, которые эта функция представляет, будучи их понятием.

Разграничивая понятия функции п о б е д ы и д о б ы ч и, Пропп прошел мимо того очевидного обстоятельства, что существуют два типа волшебных сказок. В одних сказках центральным действием является бой со змеем, или тождественным ему персонажем, в других – добыча диковинки. В некоторых случаях такой «диковинкой» выступает девица, обладающая несравненной красотой («прекрасная») или особыми боевыми качествами («царь-цевица»). Тот случай, который Пропп называл «добыча искомого является непосредственным результатом предыдущих действий», не является исключительным. Практически во всех сказках обретение суженой носит характер непрямого, побочного действия. В ряде сказок о молодильных яблоках и живой воде герой ищет эликсир молодости для дряхлеющего отца, а затем хозяйка чудесного средства исцеления, конечно, если она не ведьма и хороша собой, женит его на себе (Аф.174). р а з р я д а м

К тому же при перечислении разновидностей функций п о б е д ы и л и к в и д а ц и и н е д о с т а ч и Пропп совершенно забывает о женских сказках, где мотивы боя или похищения совершенно исключены. Так что же, половина сказок, в терминах самого Проппа, вообще не имеет «срединных элементов» (7)? А как тогда с тезисом о едином строении волшебных сказок?

Выход только один – уравнять значение боя со змеем, добычи невесты умыканием и испытания девушки хозяином леса. Эти и другие мотивы, которые можно перечислять довольно долго, неотличимы друг от друга, с точки зрения свойства «срединности». Разумеется, речь идет только о тех мотивах, которые действительно образуют собой середину рассказа, т.е. находятся в пространстве средней мотифемы второй большой мотифемы.

Повторим для себя еще раз, что значение (функцию) мотива можно строго определить только по его положению относительно других мотивов данной сказки, а не по внешнему сходству с моти-

вами других сказок. Выше мы уже приводили такой пример со сказкой «Козьма Скоробогатый». Функцию мотива борьбы или добычи выполняет мотив путешествия по угодьям, якобы принадлежащим герою-самозванцу, а мотив убийства настоящего хозяина, царя Змиулана, имеет функцию близкую к мотиву трансфигурации: убийство Змиулана превращает героя сказки в царя. Кстати, добыча невесты в этой сказке – женитьба на царевне под видом обладателя несметных богатств, имеет функцию мотива нарушения. И такое перемещение мотивов вверх и вниз вдоль мотифемной сетки нельзя считать признаком вырождения волшебной сказки. Это самая суть её. (Русская сказка «Козьма Скоробогатый» и сказка Перро «Кот в сапогах» действительно являются новеллистическими, но по другой причине, которую мы здесь не разбираем.)

Здесь мы имеем дело с свойством абсолютной эластичности внешней оболочки мотивов так что: любой мотив может быть вывернут наизнанку даже без выкалывания некоторой точки. Безусловно, такое выворачивание должно происходить по определенному алгоритму, чтобы не возник «узел».

Из сказанного вытекает, что определение функции мотива является нетривиальной задачей. Например, что можно считать мотивами борьбы в сказке «Буренушка», если за мотивы путешествия (пути туда) мы приняли мотив роста ракитового куста и мотив выхода старика-пестуна с младенцем в поле к кусточку? За ростом ракитового куста появляются цветочки, а затем ягодки, а за путешествием старика-пестуна – появление царевны, обращенной гусыней, сбрасывание ею «кожуха» и кормление грудью младенца. Ничего похожего на борьбу, добычу и даже испытание. Тем не менее, это и есть срединный момент, корень сказки. И тот, и другой мотив можно иносказательно представить как «борьбу», «добычу» или «испытание». Точно так же, как победу над змеем можно истолковать как инструмент карьерного роста героя, не говоря уже о хрестоматийном моменте любовной победы Золушки над принцем. В этом смысле сказочная речь в плане полисемии ничем не отличается от обыденной речи.

	Буренушка I (Аф.101)	Буренушка II (Аф. 101)	Морозко (Аф.95)	Три царства (Аф.130)
IV	Вырастает ракитовый куст,	Старик-пестун несет младенце в поле к кусточку	Старик везет дочь в бор, сажает под сосной.	Герой спускается под землю и идет от царства к царству, получая от очередной царевны клубочек, ведущий к следующей царевне.
V	На нем красуются (созревают) сладкие ягодки	Прилетает мать, сбрасывает гусиную кожу, кормит грудью младенца.	Приходит Морозко, испытывает героиню, награждает дорогими подарками	Герой доходит до четвертого, жемчужного дворца, побеждает Ворона Вороновича, освобождает свою мать.
VI	(Возвращение)	(Возвращение)	(Возвращение)	(Возвращение)

При интерпретации мотива борьбы в сказке «Буренушка» трудности («проблемы») возникают не только по поводу его иносказательного характера. Фразу «на нем красуются сладкие ягодки» невозможно разделить на микромотивы. Однако это не означает, что при анализе этот мотив невозможно сопоставить тройке микромотифем {*бой, победа, клеймение*}, образующих мотифему *подвига*, или *борьбы*. В конечном мотиве скрываются предыдущие: куст достигает возраста плодоношения, на нем появляются сначала цветочки, а потом ягодки. Аллюзия с взрослением (coming of age) девушки совершенно очевидна. Девушка входит в возраст (*бой*), девушка расцветает (*победа*), становится «просто ягодкой» (*клеймение*). Объективно в схеме Проппа три соответствующие функции, также образуют собой связку, но расположены в ином порядке: борьба, клеймение, победа.

Ясно, что при выделении функции *клеймения* Пропп в качестве образцовых выбирает мотивы, вроде: «царевна ударяет героя в лоб золотым перстнем» (Свинка золотая щетинка, Аф.182) или «в бою с неприятелем Ивана-царевича ранили в руку» (Королевич и его дядька, Аф.124). Поэтому в его схеме функция клеймения занимает по отношению к функции победы более высокую позицию. Однако суть дальнейших событий заключается не в ране или метке (и то, и другое – добыча), а в повязке, которую накладывает герой, чтобы, дождавшись нужного момента открыться перед лицом, обладающим

правом решающего голоса. Поэтому функции (мотифемы) п о б е д ы и к л е й м е н и я следует поменять местами, а клеймению придать значение столь же широкое, как борьбе, или бою. Например, очень часто повязку герою с успехом заменяет карман, в котором он прячет до поры, до времени доказательства своего подвига.

	Морозко (Аф.95)	**Сказка о молодце-удальце, молодильных яблоках и живой воде (Аф.171)**	**Свинка золотая щетинка, утка золотые перышки, золоторогий олень и золотогривый конь II (Аф.182)**
Б (13)	Героиня подвергается испытанию холодом со стороны Морозка.	Герой перескакивает через стену, добывает в саду у ведьмы молодильное яблоко и живую воду	Царевна подвергает женихов испытанию, сидя на третьем этаже. Надо перепрыгнуть на коне три этажа и с лету поцеловать ее.
П (14)	Героиня выдерживает испытание.	Герой перескакивает стену, так и не разбудив ведьму.	Герой совершает прыжок на коне, целует царевну.
К (15)	В знак признания получает новую шубу, дорогую фату и короб белья.	Братья крадут из пазухи молодильное ябдлко, а пузырек не находят.	Она золотым перстнем ударяет его в лоб. Герой завязывает голову платком.

В сказке «Звериное молоко» (Аф.204) метка в виде отрезанных языков змея кладется в *карман*. В сказке о молодильных яблоках, такой меткой является пузырек с живой водой. Братья вынимают у героя из пазухи молодильное яблоко, но не находят пузырек. Тем самым они метят и его, и себя. В понимании Проппа мотив клеймения относится скорее к мотиву победы (добычи). Однако в сказке о молодильных яблоках он оказывается внутри мотива возвращения. Мотивы *амбивалентны* в том смысле, что могут пользоваться *несобственным текстом* (по аналогии с понятием несобственной точки).

Иногда весь мотив дается по ссылке на предыдущий мотив. В сказке о молодильных яблоках мотив подвига представлен рассказом третьей сестры, хозяйки коня о четырех крыльях, о том, как следует действовать: «Смотри, в этом саду живет наша тетка, страшная ведьма; коли подъедешь к саду, не жалей моего коня, погоняй хорошенько, чтоб он сразу перелетел через стену; а если зацепит за стену – на стене наведены струны с колокольчиками, струны заструнят, колокольчики зазвенят, она проснется, и ты от нее тогда не уедешь! У ней есть конь о шести крыльях; ты тому коню у крыльев подрежь

жилки, чтоб она на нем тебя не догнала». Весь мотив подвига сводится к фразе: «Он все так и сделал». Остался только кончик этого мотива. Герой после того, как «все сделал», перескакивает стену обратно. Конь слегка задевает струны, ведьма просыпается, но не разобрав, откуда исходит звук, снова засыпает. Эту сцену сказочник заключает словами: «А молодец-удалец с молодильным яблоком и живой водою ускакал…». О том, что, сорвав яблоко и набрав живой воды, герой «заклеймил» себя, сказочник сообщает посредством мотива воровства яблока (ср. в сказках типа «Сивко-бурко» герой срывает ширинку или портрет царевны).

Как можно видеть, неизменным для мотива клеймения остается свойство всегда находиться между мотивом победы (сверху) и мотивом возвращения (снизу). Микромотифема *клеймения* есть результат абстрагирования этого свойства. Каждый мотив «подперт» следующим за ним мотивом.

В сказке «Морозко» дорогие подарки, полученные героиней, играют роль повязки на глазах мачехи. Образно говоря, они застилают ей глаза завистью, скрывая настоящую «метку» падчерицы – способность терпеливо переносить любые тяготы или лишения.

Следовательно, нет и не может быть волшебных сказок, в которых бы отсутствовала функция (мотифема) к л е й м е н и я . Без клеймения в любой доступной воображению форме сказка просто не доберется до своего конца. Сила метки в её сокрытии, ибо она служит герою пропуском для прохода в пространство третьей главной мотифемы. Он не может ее истратить раньше того момента, когда она вдруг понадобится. Пропп верно сказал: функция узнавания корреспондирует с функцией клеймения (**8**). Внесем в его слова только одну небольшую поправку. Каждая функция (мотифема) корреспондирует с каждой другой функцией. В этом состоит один из секретов волшебной сказки.

Переосмысливая известное высказывание Проппа, мотив (текст как описание действия) и мотифема (функция действия) – не одно и тоже (**9**). Клеймение героя может произойти раньше победы (получение раны в бою) или после победы (отрезание языков побежденного змея). Но наложение повязки на рану или складывание языков змея в карман всегда пишутся одной строкой мотифемной сетки. В

конце концов, меченым не всегда оказывается и сам герой. В сказке «Свинка золотая щетинка» (Аф.182) герой метит старших зятьев царя, в обмен на добытые диковинки отрезая у них пальцы и вырезает ремни из спины, которые кладет в карман, чтобы позже предъявить в качестве неопровержимых улик.

Определение микромотифемы *борьбы* также не всегда легкая задача. Борьба всегда представляет собой диалог. И неважно, как действуют соперники, «словом» или «делом». Это может быть обмен ударами, а может быть и обмен репликами, «острым словом». Например, в сказке «Звериное молоко» микромотив борьбы имеет форму диалога:

> Змей: «А, Иван-царевич, русский богатырь, ты сюда зачем пришел? Драться или мириться хочешь?»
> Иван-царевич: «Почто мириться? Русский богатырь не затем ходит».

Микромотив победы здесь составляет неожиданное нападение. После своих слов царевич напускает свою охоту («спускает всех собак»), которая на клочки разрывает змея.

В сказке «Морозко» между падчерицей и Морозкой «битва» сводится к словесному поединку («перепалке»):

> Морозко: «Тепло ли те, девица?»
> Марфуша: «Тепло, тепло, Батюшко-Морозушко!»

После повторения диалога падчерица наносит последний, решающий удар (функция п о б е д ы). Окостеневая от холода, она продолжает упорно твердить: «Ой, тепло, голубчик Морозушко!» Морозком овладевает жалость, он окутывает дéвицу шубами и отогревает одеялами. Так она «побеждает» Морозка, или, иными словами, тот поддается, будучи «сраженным» силой её духа, силой её воли. Еще один довод в пользу того положения, что совершенно не похожие внешне мотивы вредительства и испытания могут оказаться топологически эквивалентными. Морозко, фактически, пособничает падчерице и становится жертвой подвоха с ее стороны, который состоит в том, чтобы не «показать виду», что ей холодно. Безусловное сход-

ство этих мотивов заключается в том, что они проецируются на пространство центральной мотифемы (субмотифемы) в рамках соответствующей главной мотифемы.

В данный момент нас больше всего интересует, как научиться отличать мотивы борьбы или добычи как *трудной задачи в широком смысле* от мотивов *трудной задачи в узком смысле*. К сожалению, правило, согласно которому борьба находится в середине сказки, а трудная задача – в конце, имеет силу только по отношению к одноходовым сказкам, причем не всегда можно сразу определить, с какой сказкой мы имеем дело, скажем, одноходовой или двухходовой. К тому же мотивы часто могут выглядеть так, что с первого взгляда никак не скажешь, являются ли они вообще мотивами борьбы или мотивами трудной задачи. Но как пишет Пропп: «Часто элемент, неясный в одном тексте, очень ясен в тексте параллельном или другом. Но нет параллели, и текст неясен» (**10**). Рассмотрим некоторые необычные по форме мотивы борьбы.

Такие мотивы дают несколько сказок и, конечно, не только они: «Сказка про утку с золотыми яйцами» (Аф.195), сказка «Чудесная курица» (Аф.197), сказка «Царевна, разрешающая загадки» (Аф.239) и сказка «Сестрица Аленушка, братец Иванушка» (Аф.260).

	Сказка про утку с золотыми яйцами (Аф.195)	**Чудесная курица (Аф.197)**	**Царевна, разрешающая загадки (Аф.239)**	**Сестрица Аленушка, братец Иванушка (Аф.260)**
13	«…он пошел в церковь; только входит туда – у него свеча и загорелась;	«Только взял свечу в руки – она тотчас и загорелася».	Герой загадывает трудные неразрешимые загадки (на знание), Царевна не может разрешить и подсылает горничную, сулит денег.	Козленочек просит царя пустить его на́ море. Царь пускает его. Козленочек идет к морю с плачем, просит выплыть на бережок. Аленушка отвечает: «Тяжел камень ко дну тянет»
14	другим князьям да боярам завидно стало, начали огонь тушить, самого мальчика вон гнать. А царевна сидит высоко на троне и говорит: «Не троньте его! Худ ли, хорош ли – видно, судьба моя!». Подхватили этого мальчика под руки, привели к ней;	«Тут все бросились, стали свечу задувать, тушить, а огонь еще ярче горит».	Герой за отгадку требует, чтобы она ночь простояла ночь «не спавши» в его горнице.	Царь и думает: чтобы это значило, козленочек все бегает на море? И идет следом за козленочком
15	Она сделала ему во лбу печать своим золотым перстнем, приняла его во дворец к себе,	«Нечего делать, признали его за короля, одели золотую одежду и отвели во дворец».	Царевна получает разгадку, выполнив условие, но, согласно уговору, это остается в тайне.	Приходит к морю, слышит, как козленочек зовет сестру.

Борьба в сказках типа «Чудесная курица» сводится к тому, что герой меряется с окружающими *силой духа*: у него свеча загорается, у окружающих, т.е. других претендентов на престол не загорается. Последний выпад герой делает от защиты. Все бросаются затушить свечу в его руках, но она горит еще ярче. Его метят, ставят золотым перстнем печать на лбу или надевают на него золотую одежду и до поры до времени, «прячут» во дворце. В сказке «Царевная, разрешающая загадки» в роли мотива борьбы выступает мотив трудной задачи в буквальном смысле этого слова. Здесь можно говорить, что первый мотив (форма) ассимилирует второй так, что второй приобретает функцию первого. Диссимиляцией мы назовем обратную ситуацию, когда одинаковые по форме мотивы выполняют разные функции. Поскольку Пропп практически не различал понятия мотива и функции, ассимиляцией он считал диссимиляцию – одинаковость формы при различии функций. Подобные случаи у него назывались «случаями двойного морфологического значения одной функции» (**11**).

Итак, герой, загадывая загадку, «наносит удар», а царевна «отбивается», получая правильный ответ за «взятку». Победа героя состоит в том, что царевна соглашается выполнить его «заветное» желание в обмен на отгадку. Получив отгадку по условиям тайного договора, царевна клеймит себя позором, совершая грех, который состоит в том, что ночью она «стоит» в горнице героя. Как и в реальной жизни, это положение сохраняется до тех пор, пока герой «держит язык за зубами». Таким образом, герой, заставляя совершить грех, «клеймит», или «метит» царевну, но до поры, до времени покрывает её. Сами собой возникают параллели с другими сказками. Заставляя царевну стоять ночь без сна, герой этой сказки по существу делает то же самое, что герой сказки «Свинка золотая щетинка», который в обмен на диковинки, требует от старших зятьев отрезать пальцы и вырезать ремней из спины, или герой сказки «Звериное молоко», вырезающий и прячущий языки побежденного им змея.

Наиболее близким по форме мотиву разрешения царевной загадок кажется мотив борьбы между солдатом и королевной в сказке братьев Гримм «Синяя свечка». Солдат с помощью человечка из свечки переносит сонную королевну к себе в гостиницу, она ему «служит

как служанка», а затем разгадывает загадку своего «сна». Этот список можно продолжать бесконечно долго. Вероятно, здесь мы оказываемся у истоков индивидуальности сказочника, в основе мастерства которого лежит необычайно развитое, натренированное многими годами практики ассоциативное мышление. Именно с этим связано понятие взаимной *пронизанности* мотивов («образов»), введенное Фрейденберг, но так и не принятое филологами, которые соответствующий термин, наряду с некоторыми другими, относят к числу «загадочных» и – даже – «туманно невнятных» **(12).**

Пожалуй, одну из самых необычных форм мотив борьбы приобретает в сказке «Сестрица Аленушка, братец Иванушка». Козленочек молит царя «на море сходить, водицы испить, кишочки всполоскать», царь отпускает его («удар» козленочка не достигает цели), но, наконец, количество переходит в качество. Царя одолевает любопытство: «чтобы это значило, козленочек все бегает на море?» Козленочек одерживает победу, добивается своего. Далее идет мотив «клеймения». Царь слышит плач козленочка, но не понимает его смысла, поскольку козленочек не называет имен. В данном случае плач заменяет собой клеймение. Козленочек зовет сестру и тем самым подготавливает почву для узнавания.

Цель (смысл) мотифемы *борьбы* состоит в подготовке перемещения героя в пространство третьей главной мотифемы, центр которого образует мотифема *узнавания*. Подготовка состоит в клеймении героя, поскольку нельзя появляться в пространстве третьей главной мотифемы с пустыми руками. В сущности, сказочному герою всегда недостает *клейма героя*, которое дает ему новые права или восстанавливает его в правах. С этой точки зрения, можно согласиться с мнением Проппа о том, что функция вредительства образует пару с функцией ликвидации недостачи. Но только с одной оговоркой. Такое понимание недостачи фиксируется микромотифемой *пособничества* (простоватость, неопытность, непротивление и т.п.). А это означает, что функция клеймения (получения «знака отличия») совпадает с функцией ликвидации недостачи. Следовательно, такая функция не нужна. Мы заменим её микромотифемой *клеймения*, объединив пропповские функции клеймения и ликвидации недостачи.

ВОЗВРАЩЕНИЕ. НАУКА УБЕГАТЬ

Вернемся к описанию завершающего действия, которое является содержанием второй главной мотифемы. По своему словарному значению, возвращение есть движение назад, от пункта назначения к пункту отправления. В сказке возвращение приобретает значение движения вперед. Однако, поскольку сказка «круглая», герой приходит в тот пункт, где сказка начиналась, т.е. к тому месту, откуда его когда-то изгнали или откуда он сам бежал и т.п. Кроме того, возвращение – это действие, которое должно быть выражено с помощью высказывания, соответствующее двухместной высказывательной функции. Это – не просто *обратный путь*, это – *действие*, т.е. путь к кому-то и с вполне определенной целью (разоблачения, наказания, восторжествования и т.п.). Следовательно, возвращение есть действие не в значении движения героя (как в школьной задачке: из пункта ***А*** в пункт ***Б***), а в значении события, целого куска хода действия сказки подобно театральному действию (акту).

Мотифема *возвращения* равна трем функциям Проппа – возвращения (↓), преследования, погони (*Пр*), и спасения (*Сп*), помещающимся между функцией ликвидации беды или недостачи и функцией неузнанного прибытия.

Зафиксировать эти три функции автономные единицы невозможно не только логически, но, пожалуй, даже стилистически. Сначала герой возвращается, затем за ним гонятся и, наконец, он бежит, спасаясь от погони. Трудно понять, как Проппу удалось отделить друг от друга эти действия, выстроив их в ряд друг за другом. Функции погони и спасения находятся в подчиненном отношении к функции возвращения.

Погоня за героем и спасение героя бегством являются одним и тем же действием. Иллюстрируя функцию преследования, Пропп обращается к сказке «Гуси-лебеди» (Аф.113): «гуси летят за девочкой». Функция спасения представлена той же сказкой: «речка, яблоня, печь прячут девушку». Референтом обеих фраз выступает одна и та же часть сказки. Ее структура обусловлена взаимодействием двух персонажей по принципу «угол падения равен углу отражения». Конечно, физическое тело сначала падает, а затем отражается.

Но нас интересует не само тело, а правило, по которому оно движется.

А, кроме того, что делает герой, уходя от погони? Возвращается восвояси. Как мельком замечает сам Пропп: «Иногда возвращение имеет характер бегства (**13**). Отсутствие мотива бегства не означает пропуск функции в о з в р а щ е н и я . Здесь мы пользуемся собственными аргументами теории Проппа. Мотив чудесного бегства есть лишь частный случай наряду с обычным перемещением или скажем, полетом на чудесной птице.

По аналогии с мотивами путешествия в иной мир (страну, царство), следует говорить не о трех функциях, а о простых и сложных мотивах возвращения. Простое возвращение – это фраза, содержащая идею «преодоления пространства», в терминах самого Проппа. Так, в сказке «Василиса Прекрасная» (Аф.104) после описания событий, связанных с пребыванием героини у бабы-яги, говорится: «Бегом пустилась домой Василиса при свете черепа, который погас только с наступлением утра, и, наконец, к вечеру другого дня добралась до своего дома». В сказке «Сивко-бурко» (Аф.179) мотив возвращения еще короче. После третьей ночи Иван-дурак, отпустив коня, полученного в дар от отца, «сам пошел домой». В сказке «Свиной чехол» (Аф.290) возвращение вообще лишь слегка обозначено посредством мотива клеймения: «На третий бал княжна еще лучше показалась, да как стала выходить из дворца – башмачок ее и прилип к смоле». Синтагма «да как стала выходить из дворца» вкупе со следующей фразой, сообщающей о начале поисков незнакомки царевичем, подразумевает, что она-таки вернулась туда, откуда пришла.

Как и в других случаях простые мотивы возвращения трудно разделить на три фразы, которые соответствовали бы трем малым мотифемам, на которые делится мотифема *возвращения* (*импульс, движение, остановка*). Для этого необходимо добавлять какие-то фразы, что называется, *от себя* или переставлять наличные фразы.

К сложным мотивам следует относить хрестоматийный случай – «чудесное бегство». Как и в реальной жизни приемы ухода от погони могут быть самыми разнообразными. Беглец прячется, принимает неузнаваемый облик, заставляя преследователя разгадывать некий ребус, воздвигает позади себя заслоны и т.п. «Угол» преследования

(преследователя) равен «углу» бегства (беглеца): ищущий и прячущийся, загадывающий и разгадывающий, строящий и разрушающий. В конечном счете, парными оказываются не «функции», а персонажи:

- Преследователь пускается в погоню
- Преследователь преодолевает препятствия
- Преследователь натыкается на непреодолимое препятствие (= вынужден прекратить погоню)
- Герой обращается в бегство
- Герой ставит за собой препятствия (заслоны)
- Герой создает последнее непреодолимое препятствие для преследователя (= спасается)

Мотивы этого рода настолько всем хорошо известны, что можно было бы не приводить другие частные случаи. Тем не менее, повторение – мать учения. Вспомним некоторые из примеров Проппа. Девочка с маленьким братцем, за которыми гонятся гуси-лебеди и которых поочередно прячут *у себя* речка, яблоня и печь. Это – классический случай (ср. сюжет картины Маковского «Дети бегут от грозы»), показывающий, что развернутые мотивы довольно легко поддаются разложению на группы фраз методом проецирования на пространство малых мотифем: *начало, середина и конец* пути. Закрепим эту сказку с помощью сказки «Баба-яга» (Аф.103):

	Баба-яга (Аф.103)	**Гуси-лебеди (Аф.113)**
16	Баба-яга костяная нога, поскорей села в ступу, толкачом погоняет, помелом вслед за метает и пустилась в погоню за девочкой.	А гуси за нею в погоню летят; нагонят злодеи, куда деваться?
17	Вот девочка приклонила ухо к земле и слышит, что баба-яга гонится, и уж близко, взяла да и бросила полотенце: сделалась река широкая-широкая! Баба-яга приехала к реке и от злости зубами заскрипела; воротилась домой, взяла своих быков и пригнала к реке; быки выпили всю реку дочиста. Баба-яга пустилась опять в погоню. Девочка приклонила ухо к земле и слышит, что баба-яга близко, бросила гребешок: сделался лес такой дремучий да страшный!	Бежит молочная речка, кисельные берега. «Речка-матушка, спрячь меня!» – «Съешь моего киселика!» Нечего делать, съела. Речка ее посадила под бережок, гуси пролетели. Вышла она, сказала: «Спасибо!» и опять бежит с братцем; а гуси воротились, летят навстречу. Что делать? Беда! Стоит яблонь. «Яблонь, яблонь-матушка, спрячь меня!» – «Съешь мое лесное яблочко!» Поскорей съела. Яблонь ее заслонила веточками, прикрыла листиками; гуси пролетели. Вышла и опять бежит с братцем, а гуси увидели – да за ней; совсем налетают, уж крыльями бьют, того и гляди – из рук вырвут! К счастью, на дороге печка. «Сударыня печка, спрячь меня!» – «Съешь моего ржаного пирожка!» Девушка поскорей пирожок в рот, а сама в печь, села в устьецо.
18	Баба-яга стала его грызть, но сколь ни старалась – не могла прогрызть и воротилась назад.	Гуси полетали-полетали, покричали-покричали и ни с чем улетели.

Особый род составляют мотивы, которые в неявном виде содержат в себе некие «стереотипы этнического поведения», преломляющие под сказочным углом резонансные ритуалы или представления.

В первом ходе сказки «Буренушка» (Аф.101) функцию мотива возвращения выполняет окончание фразы (выделено курсивом. – *ПБ*): «… она взяла, посадила ее (гузённую кишочку) к верее – вырос ракитов куст, на нем красуются сладкие ягодки, *на нем сидят разные пташечки да поют песни царские и крестьянские*». Как известно, в народных представлениях птицы рассматриваются как воплощения душ умерших. Следовательно, данный мотив вполне недвусмысленно намекает на «возвращение» невинно убиенной буренушки. Здесь мотив возвращения буренушки выступает в функции мотива «возвращения» Марьи-царевны.

Во втором ходе этой сказки идея возвращения героини выражена еще более изощренным способом. Иван-царевич сжигает гусиную кожу Марьи-царевны. Создавая непреодолимое препятствие для её возвращения в прежний облик гусыни, он возвращает ее в *прежний*, т.е. человеческий облик.

Сноски к Главе 5

1. Пропп 1969: 41.

2. Сноска 6 к Главе первой. См. также: Баевский В.С. Опыт количественного исследования мифообрядовых истоков волшебной сказки // Фольклор и этнография. Л., 1984: У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов: 73: 77-83. Автор этой статьи говорит о том, что, разобрав некоторые сказки вслед за Проппом, он обнаружил, что расходится с ним в трактовке сказочных текстов, как в отношении значения мотивов, так и в отношении числа ходов. В частности, он пишет: «В отдельных сказках мы остановились перед невозможностью однозначно выделить или не выделить ту или иную функцию» (стр.78-79). По его мнению, все дело в изучении частотности функций, в выяснении, какие функции являются наиболее частыми, а какие – наиболее редкими. На основе своих подсчетов он даже неожиданно для себя обнаруживает, что «завязка (функции *A, B, C.* – *ПБ*) – единственный обязательный узел сказочной фабулы» (стр.80). Разумеется, этот вывод не выдерживает никакой критики. Основное противоречие заключается в том, что автор, с одной стороны, заявляет о невозможности однозначного (без примеси субъективности) решения относительно наличия тех или иных функций, а, с другой – говорит о частоте встречаемости этих функций. Приняв посылки, мы обязаны принять

и заключение. Поэтому правильно было бы сказать следующее. Проппу не удалось найти абсолютно точный алгоритм выделения мотивов, хотя он почти нащупал его в виде последовательности 31-й функции.

Более определенно о неоднозначности результатов разбора сказок по методу Проппа (впрочем, как и по методу Леви-Стросса и Дандиса) писал Натхорст: «Метод Проппа в целом неясен, его объяснения противоречивы, а практическое применение противоречит его же теории» (“Propp's proposal is as a whole vague, his discussion of it contains contradictions, and his practice does not coincide with his theory”. См.: Nathhorst B. Formal or Structural Studies of Traditional Tales The usefulness of some methodological proposals advanced by Vladimir Propp, Alan Dundes, Claude Lévi-Strauss and Edmund Leach. Stockholm, 1969: 20). Однако из этого не вытекает вывод, согласно которому формализация сказочных текстов невозможна в принципе. Ценность работы Натхорста состоит в том, что он правильно уловил смысл метода Проппа, специально цитируя его определение понятия морфологии как таковой. Морфология – это «описание сказки по составным частям и отношению частей друг к другу и к целому» (См.: Propp V. Morphology of the Folktale. Austin, 2015 (1958): 19; Nathhorst 1969: 18). Действительно, со второй стороной своего метода Пропп справлялся довольно редко. На эту сторону ввиду её «неясности» мало обращали и другие исследователи. Все верно. О системном подходе легче (и безопаснее) рассуждать в общих чертах, чем применять его на практике.

3. Мы пока оставляем без рассмотрения тот факт, что это те самые старик со старухой, или дед да баба, которые «жили-были». Старик – культурный герой, который приносит ценности главному персонажу. Только в отличие от мифа мы смотрим на все как с другой стороны или «другими глазами». В мифе действуют «боги» и бездействуют «люди», в сказке все наоборот.

4. Левинтон видит в высокой частотности мотивов, описывающих мгновенное перемещение героя в пространстве, некоторую «закономерность» (тайну которой сам он, правда, не раскрывает). Пользуясь эскимосскими материалами, в качестве одного из примеров он приводит сказку «Исуклик» (Меновщиков № 74). В этой сказке герой, при возвращении из «тьмы» с ранее похищенной и вновь обретенной женой делает один шаг и оказывается в своем селении. Однако при разборе этой сказки следует обратить внимание на то, что прежде герою пришлось пройти своего рода испытание, пройдя которое он и получил волшебное средство – «один шаг». Таким образом, мотив возвращения описывает целую историю наподобие тех историй, которые переживают герой классической волшебной сказки, которых завистливые братья сбрасывают в пропасть. Герой испытывается тем или иным способом и добывает волшебное средство мгновенного, «легкого», пути в свой мир (Сказки и мифы эскимосов Сибири, Аляски, Канады и Гренландии. М., 1985; Левинтон Г.А. Туда и обратно (несколько примеров из сибирского фольклора и европейской литературы) // Миф, символ, ритуал. Народы Сибири. М., 2008).

5. См.: Русские крестьяне. Жизнь. Быт. Нравы. Материалы «Этнографического бюро» князя В.Н.Тенишева. Том 2. Ярославская губерния, часть 1. Санкт-Петербург, 2006: 432).

6. Пропп 1969: 51.

7. Там же: 38.

8. Там же: 58.

9. См. Примечание 7 к Главе 3: «Функция и действие – не совсем одно и то же» (см.: Пропп В.Я. Русская сказка. М., 2011 (1984): 189). Пропп не удостоил разъяснить это положение. А разъяснение состоит в том, что, подставив вместо термина «действие» термин «мотив», мы получим правильное представление о предмете обсуждения. Разумеется, Пропп никак не мог дать такое, по сути, элементарное разъяснение, поскольку объявил понятие мотива изгоем на территории морфологии сказки.

10. Пропп 1969: 90.

11. Там же: 61.

12. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997: 64, 86; Брагинская Н. «…Имеют свою судьбу» // О.М. Фрейденберг. Поэтика сюжета и жанра. М., 1997: 422.

13. Пропп 1969: 53.

ГЛАВА 6



ТРЕТЬЯ ГЛАВНАЯ МОТИФЕМА. СИНТЕЗ: СЧАСТЬЕ

Согласно высказыванию о том, что структуру сказки образуют три испытания, третье дополнительное испытание является необязательным, факультативным. При переводе на язык теории мотифем это равносильно утверждению о том, что во многих сказках отсутствует ряд мотивов, выполняющих роль «наполнителя», или «начина», третьей главной мотифемы. Здесь все зависит от того, что мы понимаем под инвариантом. Если инвариант – это некий образец, причем в качестве образца мы возьмем мотив узнавания героя по метке или ране, полученной во время сражения, то действительно в большинстве сказок такой мотив отсутствует. Однако, если инвариант понимать как *свойство мотива, сохраняющееся в рамках определенной группы трансформаций,* то волшебных сказок, в которых отсутствовал бы мотив узнавания, просто не существует. Без этого мотива сказка перестает быть собственно сказкой, т.е. волшебной сказкой. Данный тезис легко обосновать эмпирически, рассматривая поочередно мотивы, входящие состав «вещества» третьей главной мотифемы.

НЕУЗНАННОЕ ПРИБЫТИЕ. «МУЖ ВОЗВРАЩАЕТСЯ ИЗ КОМАНДИРОВКИ…»

Название раздела является напоминанием о том, факте, что тексты главных мотифем способны к самостоятельному существованию в виде других жанров фольклора. Структура анекдота повторяет структуру заключительной стадии волшебно-сказочного повествования. Схождение обнаруживается и в тематике: муж, который возвращается из командировки и «муж на свадьбе жены» – это один и тот же фольклорный персонаж.

При определении функции неузнанного прибытия Пропп говорит о двух разрядах (мотивов): 1) прибытие героя домой по возвращении оттуда с поселением (на «конспиративной квартире») у какого-нибудь ремесленника (золотаря, портного, башмачника) и с поступлением к несу в ученики; 2) прибытие к иному королю с поступлением к нему на службу поваром или конюхом (**1**).

Второй случай мы отметаем сразу, поскольку он относится не к концу сказки, а к ее середине – второй главной мотифеме. Различить два вида неузнанного прибытия довольно просто по двум признакам. Во-первых, по прибытии к иному королю герой является к нему, изменив имя или облик, что для традиционной культуры, заметим, практически одно и тоже. По прибытии домой, к своему королю, который часто является отцом героя, он не является к нему, оставляя его в неизвестности относительно своего прибытия. Во-вторых, к чужому королю герой прибывает до совершения подвига, а к своему – после этого.

Теперь посмотрим, как устроено неузнанное прибытие и как оно сочетается с функциями, следующими за ним – необоснованными притязаниями и трудной задачей.

В сказке «Три царства – медное, серебряное и золотое» (Аф.129) Иван-царевич после того, как братья оставили его «на горах» (ср. «ни с чем», «на бобах»), возвращается в свое государство с помощью слуг найденной им в бриллиантовом царстве волшебной дудочки, «хромого да кривого». Оказавшись в результате мгновенной «транспортации» посреди базара, он встречает башмачника и нанимается к нему в подмастерья. Далее в сказке говорится о трех готовящихся свадьбах и о закупке свадебных нарядов. Елена Прекрасная, царица золотого царства, видит в принесенных башмачником черевиках такие, что только «на горах» могут делать, и приказывает сделать без мерки другие, еще более роскошные: «Да чтоб к завтрему поспели, а не то – на виселицу!».

В том, что касается собственного неузнанного прибытия, к нему можно смело отнести историю с поступлением Ивана-царевича в подмастерья к башмачнику.

Кажется, также легко решается вопрос с необоснованными притязаниями: «В эту самую пору готовились у царя три свадьбы: Петр-царевич сбирался жениться на Елене Прекрасной, Василий-царевич – на царице серебряного царства, а царицу медного цар-

ства отдавали за генерала». Наконец, трудную задачу ставит перед башмачником сама Елена Прекрасная. Все вроде бы сходится. Но делятся ли имеющиеся мотивы по функциям, так сказать, без остатка? Очевидно, нет.

Старшие братья Ивана-царевича выступили с необоснованными притязаниями гораздо раньше, еще перед его спуском с гор: «Братья стоят внизу дожидаются, а сами думают: "Оставим Ивана-царевича наверху, а мать да цариц повезем к отцу и скажем, что мы их отыскали". – "Елену Прекрасную я за себя возьму, – говорит Петр-царевич – царицу серебряного царства возьмешь ты, Василий-царевич; а царицу медного государства отдадим хоть за генерала". Следовательно, мотив объявления о подготовке трех свадеб уже не может иметь значение необоснованных притязаний. Последовательность функций нарушается.

Все получается более логично, если функцию неузнанного прибытия заменить одноименной мотифемой с делением последней на три малых мотифемы: *собственно прибытие*, *игра в прятки* (устройство на жительство, наем в работники) и *разведка*. Тогда в отношении последнего элемента можно сказать, что он имеет свое выражение в мотиве свадебных приготовлений. С этой точки зрения, необоснованные притязания присущи не кому-нибудь, а Елене Прекрасной, требующей невозможного и тем самым ставящей перед башмачником трудную задачу, т.е. задачу неразрешимую обычными средствами; ведь кому, кому, а ей-то хорошо известно, что для того, чтобы выполнить ее заказ, башмачник должен совершить путешествие «на горы».

Таким образом, функция необоснованных притязаний упраздняется сама собой, сливаясь с функцией трудной задачи при одновременном ее обращении в мотифему *трудной задачи*, которая тоже делится на три малые мотифемы, о чем мы будем говорить в следующем разделе.

Необоснованность притязаний так называемых ложных героев сводится к поговорке «не зная броду, не суйся в воду» и для хода сказки никакого значения не имеет.

Сравним по этому признаку сказку «Три царства» со сказкой «Жар-птица и Василиса-царевна» (Аф.169). По функциям Проппа эту сказку разложить невозможно. Дело в том, что возвращается к царю с похищенной Василисой-царевной он, т.е. похититель, а прибывает «неузнанно» она, т.е. та, которую он похитил сонную. Вот,

что говорится в сказке: «Приехал к царю; тот увидал Василису-царевну, сильно возрадовался, благодарил стрельца за верную службу, наградил его казною великою и пожаловал большим чином. Василиса-царевна проснулась, узнала, что она далеко-далеко от синего моря, стала плакать, тосковать, совсем из лица переменилась; сколько царь ни уговаривал – все понапрасну. Вот задумал царь на ней жениться, а она и говорит: «Пусть тот. Кто меня сюда привез, поедет к синему морю, посреди того моря лежит большой камень, под тем камнем спрятано мое подвенечное платье – без того платья замуж не пойду!»

Однако с помощью мотифемной сетки эту сказка разложить несложно, особенно при сопоставлении со сказкой «Три царства»:

	Жар-птица и Василиса-царевна (Аф.169)	**Три царства – медное, серебряное и золотое (Аф.129)**
19 Прибытие	«Приехал к царю;	«… и в ту же минуту очутился в своем государстве посеред базара.
20 Прятки	тот увидал Василису-царевну, сильно возрадовался, благодарил стрельца за верную службу, наградил его казною великою и пожаловал большим чином».	Вот ходит по базару; идет навстречу башмачник – такой весельчак! … «Возьми меня к себе в подмастерья» … Пришли домой; башмачник и говорит: «Ну-ка, смастери! Вот тебе товар самый первый; посмотрю, как ты умеешь» … Встал… хозяин… Взглянул на башмаки и ахнул: «Вот так мастера добыл себе! Не мастер, а чудо!»
21 Разведка	«Василиса-царевна проснулась, узнала, что она далеко-далеко от синего моря, стала плакать, тосковать, совсем из лица переменилась; сколько царь ни уговаривал – все понапрасну. Вот задумал царь на ней жениться…»	«В эту самую пору готовились у царя три свадьбы: Петр-царевич сбирался жениться на Елене Прекрасной, Василий-царевич – на царице серебряного царства, а царицу медного царства отдавали за генерала. Стали закупать к тем свадьбам наряды; для Елены Прекрасной понадобились черевики. У нашего башмачника объявились черевики лучше всех; привели его во дворец. Елена Прекрасная как глянула: «Что это? – говорит. – Только на горах могут такие башмаки делать».»

Следует обратить внимание на то, что в обоих случаях мотивы разведки амбивалентны: то ли он подает ей знак своего прибытия, то ли она догадывается о его прибытии. Но, поскольку следующим мотивом идет мотив трудной задачи, а задачу ставит именно «искомый персонаж», то, следуя правилу определения функции мотива по функции мотива, следующего за ним, мы должны признать, что в разведке находится, все-таки, не он. В этой игре в прятки водит она:

«Раз, два, три, четыре, пять – я иду искать. Кто не спрятался, я не виноват». Ставя перед героем трудную задачу, всячески капризничая и предъявляя плохо скрываемые претензии по поводу его женитьбы на ней, «искомый персонаж», вполне по-женски, заставляет его решать свою собственную задачу по поиску «виноватого».

И так во всех *свадебных сказках* без каких-либо исключений. О том, что такое *свадебные* сказки и чем они отличаются от *несвадебных* мы поговорим отдельно. А пока будем надеяться на то, что это понятие в достаточной степени точно определяется по контексту (**2**).

Итак, в завершающей части второго хода сказки «Буренушка», мотивом неузнанного прибытия вроде бы служит неожиданное появление Ивана-царевича, выскочившего из куста, где он прятался, подсматривая за происходящим (этот мотив не имеет собственной оболочки в виде соответствующей фразы). Однако в этом случае не удается разложить реконструируемый текст по двум другим малым мотифемам *пряток* и *разведки*.

Попробуем переключить внимание на Марью-царевну. Тем более, что именно она является героиней сказки. Тогда мы увидим, что мотив неузнанного прибытия заменяет мотив «неузнанного отбытия» (отбытия неизвестно куда, в неизвестном на правлении). Покормив младенца, Марья-царевна прощается с ним: «Завтра улечу за темные леса, за высокие горы!» Затем она отдает младенца старику-пестуну, *устраивая у него на руках*. Наконец, наступает акт третий – *разведка*: «Что, – говорит, – смородом пахнет?» Хотела было надевать кожи, хватилась – нет ничего: Иван-царевич спалил». Сожжение Иваном-царевичем «кож» Марьи царевны вполне «тянет» на способ задание трудной задачи, так как, сжигая без спросу «кожи» Марьи-царевны, Иван-царевич выказывает «необоснованные притязания». Сравните сами: в сказках семейства «Царевна-лягушка» (Аф.268, 269) нетерпеливый муж сжигает лягушечью шкурку, или кожух («шубу»), жены, что влечет за собой трудную задачу по ее возвращению.

Таким образом, при отождествлении мотива трудной задачи с мотивом подвижничества Пропп действовал не совсем произвольно. Мотивы, служащие наполнением центральных мотифем всех трех главных мотифем и, в частности, второй и третьей топологически эквивалентны, поскольку топологически эквивалентны сами мотифемы. Различить эти мотивы можно *только в пределах одной сказки*

(одной «теории») и только по отношению друг к другу и остальным мотивам этой же сказки.

Топология мотивов отвечает за многообразие сказок (изменчивость), а проективная геометрия мотивов – за их единообразие (наследственность).

Задачи, попадающие в пространство второй мотифемы (победа над змеем, добыча диковинок, выигрыш в карты у черта и т.п.) принимаются за задачи *невыполнимые* для простых смертных, а задачи, принадлежащие третьей мотифеме, рассматриваются всего лишь (!!!) как *невероятно* трудные (*Impossible But Doable*).

ТРУДНАЯ ЗАДАЧА. «Я МИЛОГО УЗНАЮ ПО ПОХОДКЕ…»

При разборе конкретных сказок надо постоянно помнить слова Проппа о том, что действие (т.е. мотив) и функция (т.е. мотифема) – не одно и то же. Важность этого положения видна из того, какие действия он относит к сфере функции трудной задачи. Это действия, которые *не* подпадают под его представление о *поединке (дуэли)*: открытый бой, состязание, игра в карты, взвешивание (кто кого перевесит), банальное убийство спящего врага или, в крайнем случае, изгнание беса (**3**). К числу таких действий Пропп относит различные виды испытаний, которые он, по-видимому, объединяет в одну группу, во-первых, по наличию признака экзотичности, а, во-вторых, по отсутствию признаков сходства с действиями, относящимися к первой функции дарителя (*Д*).

Фактически, в качестве ориентиров Пропп использовал понятия боевого задания, экзамена и математической (логической) задачи, относительно которых определялись другие, более сложные и потому более конкретные понятия. Кроме того, иносказательно все три случая могут описываться как испытания (на сноровку, знание, умение и т.д.).

Безусловно, здесь не может быть каких-то четких границ. Каждое понятие может быть интерпретировано в терминах другого понятия. Этот закон имеет силу и для других рядов понятий, например, таких, как запрет, завет, наказ, наставление и пр. Однако именно благодаря

перетеканию одной главной, или простейшей, идеи (по Лорду) в другую волшебная сказка, как, впрочем, и другие виды фольклора, сочетает в себе, казалось бы, противоположные свойства – стремление к многообразию («изменчивость») и единообразию («наследственность»).

Как уже отмечалось, сам Пропп почти никогда не выдерживал принцип разграничения понятий *действия* и *функции*. В число действий (мотивов), подпадающих под определение трудной задачи, он включает многие мотивы, которые на самом деле входят не в третью главную мотифему, а во вторую («у кого свеча сама собой загорится») и иногда даже в первую («доставить летучий корабль») (**4**). Некоторые же из перечисленных им мотивов, если и принадлежат к третьей главной мотифеме, то не к той ее части, которая определяется с помощью понятия трудной задачи.

Последнее касается и мотива «прыгнуть на ворота» из сказки «Буренушка». В этой сказке функцию мотива трудной задачи выполняет ряд фраз, идущих после мотива разведки со стороны Марьи-царевны, т.е. есть после слов о том, как она хватилась своих кож, которые спалил Иван-царевич. Отобразим этот факт сравнением трудных задач в рамках первого и второго хода. Относительно первого хода Пропп не ошибся: трудная задача – «сорвать ягоды с известного куста». Как раз здесь Пропп был точен и при выделении функций, поэтому не так сложно привести эту часть теории функций к виду системы мотифем.

Под мотифемой *трудной задачи* мы будем понимать тройку элементов {*задание, решение (проверка), узнавание*}. В качестве модели нами используется структура решения математической задачи: 1. Формулировка задачи (найти такую-то величину и при таких-то условиях); 2. Решение задачи (процесс) в виде ряда действий; 3. Решение задачи (результат) в виде последнего действия, дающего искомую величину (ответ).

Пользуясь мотифемной сеткой попытаемся выявить и выделить мотивы, соответствующие триаде трудной задачи в первом и втором ходе афанасьевской сказки «Буренушка». Как и при рассмотрении мотивов, расположенных выше, при определении этих мотивов невозможно пользоваться теми трактовками, которые даны в «Морфологии сказки». Мотивы сказки выходят за рамки пропповских интерпретаций, основанных на упрощенной системе исчисления мотивов.

	Буренушка I	Буренушка II
22 Задание	Прослышал Иван-царевич про Марью царевну, пришел к ее мачехе., положил блюдо на стол: «Которая девица нарвет мне полно блюдо ягодок, ту за себя замуж возьму».	Захватил он Марью царевну, она обернулась скакухой, потом ящерицей и всякой гадиной, а после всего веретёшечком.
23 Решение	Ягишна послала свою бóльшую дочерь ягод брать птички ее и близко не подпускают, того и смотри – **глаза выклюют**; послала другую дочерь – и той не дали.	Иван-царевич переломил веретёшко надвое, пятку назад бросил, носом перед себя – стала перед ним молодая молодица.
24 Узнавание	Выпустила, наконец, Марью-царевну: Марья-царевна взяла блюдо и пошла ягодок брать; она берет, а мелкие пташечки вдвое да втрое на блюдо кладут;	Пошли они вместе домой. А дочь Ягишны кричи-ревет: «Разорительница идет! Погубительница идет».

Для первого хода проверочным действием является сравнение со сказкой «Замарашка» (Гримм 21): «На следующее утро пришел королевич с этой туфелькой к отцу Замарашки и сказал ему: “Моей супругой будет только та, которой этот золотой башмачок придется впору”». Для второго хода таким действием можно считать сравнение со сказкой «Царевна-лягушка» (Аф.267): «Пошел Иван-царевич, дошел до этой старухи, зашел в избу; та вьет золото, свила его веретешечко и положила в ящик, заперла и ключ куда-то положила. Он взял ключ, отворил ящик, вынул веретешко и переломил его по сказанному, как по писаному, кончик бросил за себя, а корешок перед себя. Вдруг и очутилась Елена Прекрасная…»

Кстати, здесь становится понятно, от кого Иван-царевич из сказки «Буренушка» узнал, как надо обращаться с веретёшком, что и куда бросать. Несомненно, от Ивана-царевича из сказки «Царевна-лягушка». Так же ясно, откуда у «мелких пташечек» такая агрессия: они готовы глаза выклевать соперницам своей хозяйки. В сказке братьев Гримм есть два голубка, помогавшие героине по хозяйству (выбирать чечевицу из золы) и птички, обитавшие на ореховом деревце, которое выросло на могиле матери героине и сбрасывавших ей по мере надобности платья, одно роскошнее другого (модель «три царства»). В конце сказки, на свадьбе, голубки выклевывают глаза злым сестрам новобрачной.

Однако здесь не следует торопиться с оправданием теории заимствования. В сказку «Буренушка» птички могли прилететь откуда угодно.

Теория заимствований – это ложно понятая теория сказочной (фольклорной) непрерывности, по вполне естественной аналогии с лингвистической непрерывностью.

Сделаем еще одно замечание. Вероятно, при отсутствии твердых навыков, наработанных долгой практикой преобразований мотивов в короткие фразы при одновременном их сличении со строками мотифемной сетки предлагаемые нами тождества покажутся математически не слишком строгими. Абсолютно точное фрагментирование сказки по мотивам возможно только при учете взаиморасположения всех мотивов, составляющих данную сказку сверху донизу. Соотнесение мотивов как составных частей сказки с мотифемами требует всякий раз довольно сложных логических вычислений. Мотив как бы примеривается на мотифему подобно тому, как золотая туфелька примеривается на ногу претендентки в сказке «Золушка». Вероятно, никто не осмелится заявить, что эта примерка является неточной. При отрезанных пальцах и пятках кровь становится видна сразу.

Подчеркнем, что в этой главе мы демонстрируем возможности (или, если угодно, саму возможность) метода мотифем. И пока расчет делается в основном на языковую догадку читателя. Язык сказки изучается по тем же правилам, что и иностранный язык.

В целях демонстрации особенностей метода мотифем сравним еще две сказки, представляющие собой классические варианты узнавания. Если следовать рекомендациям Проппа, это узнавание по клейму или по самому факту решения трудной задачи (5). В данном случае имеются в виду сказки семейства «Жар-птица» и семейства «Сивко-бурко».

Составим таблицу и дадим к ней необходимые разъяснения, исходя из того, что решения мотивов носят нестандартный характер относительно итоговой схемы функций Проппа (см. следующую страницу).

	Жар-птица и Василиса-царевна (Аф.169)	Сивко-бурко (Аф.179)
22 Задание	«Приезжает стрелец-молодец к царю, привозит царевнино платье; а Василиса-царевна опять заупрямилась. «Не пойду, – говорит царю, – за тебя замуж, пока не велишь ты стрельцу-молодцу в горячей воде искупаться». Царь приказал налить чугунный котел воды, вскипятить как можно горячей да в тот кипяток стрельца бросить. Вот все готово, вода кипит, брызги так и летят; привели бедного стрельца. «Вот беда, так беда! – думает он…»	«Через некоторое время царь сделал бал, созывает всех бояр, воевод, князей, думных, сенаторов, купцов, мещан и крестьян. И Ивановы Братья поехали; Иван-дурак не отстал, сел где-то на печь за трубу, глядит, рот разинул. Царевна потчует гостей, каждому подносит пива и смотрит, не утрется ли кто ширинкой? – тот ее и жених. Только никто не утерся; а Ивана-дурака не видала, обошла. На другой день царь сделал другой бал; опять виноватого не нашли, кто сорвал ширинку.
23 Решение	Вспомнил про своего богатырского коня и говорит царю: «Царь-государь! Позволь перед смертию пойти с конем попрощаться» … «О чем плачешь, хозяин?» – «Царь велел в кипятке искупаться».	На третий день царевна так же стала из своих рук подносить гостям пиво; всех обошла, никто не утерся ширинкой… Взглянула за трубу и увидела там Ивана-дурака: платьишко на нем худое, весь в саже, волосы дыбом. Она налила стакан пива, подносит ему, а братья глядят, да и думают: царевна-то и дураку-то подносит пиво!
24 Узнавание	– «Не бойся, не плачь, жив будешь!» - сказал ему конь и наскоро заговорил стрельца, чтобы кипяток не повредил его белому телу.	Иван-дурак выпил, да и утерся ширинкой. Царевна обрадовалась, берет его за руку, ведет к отцу и говорит: «Батюшка! Вот мой суженый».

В мотивы задания трудной задачи входит описание условий решения и ее формулировка. А поскольку задача, все-таки, не математическая, дается эмоциональная характеристика степени трудности или взамен оценки сложности задачи через описание всех неудачных попыток решения. Хотя, с одной стороны, задачи по математике тоже классифицируются по их сложности – задачи для слабых учеников, задачи для сильных учеников и задачи для олимпиад («Вот беда, так беда!»), а с другой – перечеркнутые записи неверных решений могут остаться в рабочей тетради ученика, если он не пользовался черновиком.

Идею решения в первой сказке содержит мотив «вспомнил про своего богатырского коня». И состоит она в том, чтобы пойти пожаловаться к коню, авось у него уже есть готовое решение. Во второй

сказке эта идея заключена в мотиве «взглянула за трубу». Это означает, что царевна перепробовала все возможные варианты, кроме одного, последнего (так называемое нестандартное решение).

С мотивом узнавания все несколько сложнее. Если во второй сказке определение мотива узнавания лежит буквально на поверхности – царевна узнает суженого по ширинке, то в первой сказке мотива узнавания вроде бы и быть не должно, поскольку никаких проблем с опознанием личности героя не существует. Однако для волшебной сказки, с точки зрения ее строения, безразлично, как выражается (обозначается) та или иная идея, или обозначаемое, прямо или косвенно, явно или скрыто. Важно, чтобы было обозначено ее присутствие. По этой причине неважно, узнают героя или узнает герой. В сказке «Жар-птица и Василиса-царевна» герой узнает от коня, что «жив будет», причем конь подтверждает свои слова делом, заговаривая стрельца от кипятка. И тот идет на испытание кипящей водой, зная, что с ним, как поется в песне, «ничего не случится».

В сущности, для установления мотива узнавания его надо просто пересказать своими словами. При пересказе вам обязательно понадобится глагол с корнем «зна», даже если в самом мотиве слово с этим корнем отсутствует. И наоборот, не всякий мотив, включающий слова такого рода, является мотивом узнавания.

Мы еще раз возвращаемся к вопросу о соотношении мотива (текста) как множества фраз или синтагм, и мотифемы как компоненты, на которую он проецируется. Может показаться, что вариантов пересказа мотива своими словами слишком много, чтобы быть уверенным в его интерпретации. На самом деле число таких вариантов ограничено, причем в конечном счете они оказываются очень близкими друг другу благодаря тому, что ограничено число мотифем.

Величайшее изобретение сказочников (а это – фольклорная элита, так как волшебная сказка есть высшая математика фольклора), состоит в том, что *ход сказочного действия квантуется*. Это значит, что мотивы, или действия, как сказочные величины могут принимать только определенные значения. Вот это-то впервые и почувствовал Пропп, выразив данную идею посредством своей таблицы функций.

СВАДЬБА И НАКАЗАНИЕ. НЕ ВСЕ КОТУ МАСЛЕНИЦА

Пожалуй, наиболее запутанной выглядит ситуация с оставшимися четырьмя функциями. После у з н а в а н и я Пропп ставит о б л и ч е н и е (вредителя), т р а н с ф и г у р а ц и ю (принятие нового облика героем), н а к а з а н и е (вредителя) и с в а д ь б у (вместе с воцарением). Обнаружить какую-то логическую связь между этими функциями Пропп явно затрудняется и, фактически, сваливает их в одну кучу, отмечая лишь статистику частных случаев, вроде: «большей частью», «иногда», «чаще всего», «другие единичные случаи». В какой-то мере это оправдывается тем, что во многих сказках концовка вообще комкается самим рассказчиком, особенно тогда, когда, как говорится, *концы с концами не сходятся*.

Относительно обличения Пропп отмечает связь с узнаванием, видимо, имея в виду, что мотивы обличения вредителя следуют за мотивами узнавания героя. Этот вариант он считает настолько распространенным, что не указывает какую-либо конкретную сказку. Попробуем поискать такие сказки сами.

Конечно, первое, что приходит в голову, – сказки семейства «Сивко-бурко», точнее, подсемейства «Свинка золотая щетинка». Если узнавание состоит в предъявлении отрезанных пальцев старших зятьев и ремней, вырезанных из их спин, которые он получил в обмен на диковинных животных (подобную аферу только с обратным знаком провернул Том Сойер, обменяв различные «диковинки» на разноцветные билетики, дающие право на награду в виде дешевенькой библии), то нам ничего не остается, как признать, что мотив обличения состоит в чудесном заживлении ран после прикладывания отрезанных частей тела на старое место.

Сделаем небольшую вставку по поводу мотива чудесного заживления ран. Оно выглядит слишком фантастично даже для волшебной сказки, где ничего не происходит просто так. Читайте поэму Твардовского «Василий Теркин»: чтобы остановившиеся часы снова пошли, надо обязательно «дунуть, плюнуть». В сказке «Свинка золотая щетинка» герой не использует никаких волшебных средств вроде «живой воды» или чего-либо еще. Так почему же отрезанные части тела прирастают? Они *должны* прирасти *потому, что* отрезанный части тела прирастают в сказке «Три царства – медное, серебряное и золотое» (Аф.128). Как все, конечно, помнят, герой этой сказки в полете кормит волшебную птицу куском мяса из своей холки, а когда

они вылетают на Русь, сказочный орел выхаркивает этот кусок, велит приложить к холке, и холка зарастает.

Логика чудесного, или сказочный детерминизм, – это логика игры. Нечто происходит не по законам природы или законам логики, их отражающих, а по правилам, установленным специально для этой игры. «Логика чудесного» состоит не в отрицании законов формальной логики, как полагал Голосовкер (**6**), а в неукоснительном соблюдении правил особой игры, придуманной людьми. По этим правилам, падчерица, оставленная под сосной в зимнем лесу, должна сидеть под этой сосной. Если она попытается вернуться домой или пойдет дальше в поисках какого-нибудь жилища, с ней не произойдет ничего «сказочного». Падчерица ведет себя необычно в бытовом смысле, поэтому с ней и происходит нечто необычное. Точно так же в шахматах, например, слон может ходить только по диагонали и никаким другим способом, а в футболе полевой игрок не имеет права касаться мяча рукой. В игре все как в сказке. В шахматах одна фигура как одушевленный предмет «берет» или «съедает» другую фигуру, в футболе вдруг возникает такой образ, как «неберущийся мяч».

Однако вернемся к ходу действия сказки «Свинка золотая щетинка». За обличением следует трансфигурация в полном соответствии с пропповской схемой. Герой просит царя заложить коляску, и они едут в чистое поле, где герой (дурак) вызывает сивку-бурку и с помощью «пролезальной» магии преображается в молодца – «ни вздумать, ни взгадать, ни пером написать». И с тех пор начинает жить со своей женой «по-царски». Мотивы свадьбы и воцарения раскладываются по концовкам двух ходов: сначала герой женится, затем добивается царских почестей.

Отступление от схемы заключается только в отсутствии явного мотива наказания. Чем это можно объяснить? Положение Проппа, согласно, которому отдельные сказки собирают не все функции, не может нас устроить по двум причинам. Во-первых, нам уже приходилось отмечать, что Пропп смешивал понятия мотива и функции, поэтому отсутствие того или иного ярко выраженного мотива часто принимал за отсутствие функции, а мы не раз убеждались в том, что сказочник не допускает никаких дыр в ткани повествования. Во-вторых, отсутствие мотива наказания должно означать отсутствие в р е д и т е л я (поскольку наказывается в р е д и т е л ь), а, следовательно, функции в р е д и т е л ь с т в а. Однако, как мы все помним, по теории

Проппа такое совершенно исключено, ведь вредительство есть функция, с которой сказка только и может начаться.

Вариантов только два: либо вредителями являются старшие зятья, либо сам царь. Первый вариант не подходит, поскольку старшие зятья ничего плохого дураку-герою не делают, по крайней мере, в пропасть они его не сбрасывают, на мелкие куски спящего не рубят и диковинки получают по обоюдному согласию, причем по весьма дорогой цене. Остается второй вариант. Теперь мы уже можем заметить, что царь ведет себя по отношению к дураку так же, как старшие братья в сказке «Сивко-бурко» (Аф.179). Старшие братья дают младшему худую лошаденку, чтобы тот не смог участвовать в состязании женихов. Царь в сказке «Свинка золотая щетинка» дает младшему зятю шелудивую лошаденку, чтобы тот не смог отличиться при добыче живой диковинки, уточки золотые перышки и других. Иначе говоря, мы *вычислили* вредителя.

Теперь, когда мы зарегистрировали преступление, можно подумать и о наказании. Дурак не зря настаивает на том, чтобы царь приказал заложить коляску и поехал с ним в чистое поле. Царь едет к месту своего морально поражения. Увидев, какой молодец его зять, он должен устыдиться и раскаяться в своем плохом отношении к нему. Сказочник просто опускает завесу милосердия над этой сценой, которая, безусловно, имела место между чудесным преображением героя и началом его новой жизни, «по-царски». Почему сказочник не прибег к более радикальному способу наказания царя? Это противоречило бы всему ходу сказки. В конце концов, царь не посылал зятя неведомо куда с напутствием «мой меч, твоя голова с плеч».

Итак, последовательность обличение, трансфигурация, наказание, воцарение в концовке сказки «Свинка золотая щетинка» полностью выдерживается, правда, с той существенной оговоркой, что обличается неполный вредитель.

Проверим это на других сказках. Как, например, обстоит дело со сказкой «Жар-птица и Василиса-царевна» (Аф.169)? После того, как герой узнал, что ему ничего не грозит, он позволяет окунуть себя в кипяток, выскакивает из котла – «и делается таким красавцем, что ни в сказке сказать, ни пером описать» (трансфигурация). Царь пытается повторить опасный опыт и сваривается заживо в кипятке (наказание). После похорон царя на его место выбирают стрельца-молодца, который женится на Василисе-царевне (сва-

дьба и воцарение). Сцена обличения царя отсутствует, поскольку про него и так все известно, ведь он собственно говоря и не скрывал, что стрелец, добывая ему невесту, а затем по ее требованию подвенечное платье, действовал от его имени и по его поручению.

Для верности возьмем еще какую-нибудь другую сказку, например, «Три царства – медное, серебряное и золотое» (Аф.129). Выше мы уже определили мотив разведки: «Елена Прекрасная как глянула: «Что это? – говорит. – Только на горах могут такие башмаки делать». Мотив трудной задачи в этой сказке представлен в очень развернутой форме. Елена Прекрасная задает башмачнику три трудные задачи, сшить пару дивных черевиков, платье подвенечное и напоследок поставить царство золотое. Герой, скрывающийся под личиной подмастерья, решает эти задачи. Царь по указке Елены Прекрасной посылает узнать, что это за богатырь такой под его государство подступил. Башмачник передает посланным записку от Ивана-царевича, в которой тот рассказывает отцу «все, как было»: как мать освободил, как Елену Прекрасную добыл и как братья его обманули. Это и есть момент узнавания. Вместе с запиской Иван-царевич посылает за царем с царицею и Еленой Прекрасной золотые кареты (знак трансфигурации) – а «братья пусть назади в простых дровнях будут привезены»; царь хочет «расказнить» старших сыновей, но Иван-царевич просит простить их (вместо наказания). Встык идет мотив свадьбы и воцарения: «Тут начался пир горой; Иван-царевич женился на Елене Прекрасной, за Петра-царевича отдал царицу серебряного государства, за Василья-царевича отдал царицу медного государства, а башмачника в генералы произвел».

Как мы видим, и в этой сказке тоже не остается места для мотива обличения. Точнее говоря, он есть, но находится в поле тяготения мотива узнавания. Рассказывая отцу «все как было», т.е. давая ему узнать правду, Иван-царевич тем самым изобличает братьев. В сказке «Свинка золотая щетинка» мотив обличения, состоящий, в чудесном заживлении ран после прикладывания отрезанных частей тела на старое место, есть не что иное, как оборотная сторона мотива узнавания. Можно сказать, узнавание с «выпуклым» обличением – частный случай узнавания.

Проппу кажется естественным, что функция обличения чаще всего дается в форме рассказа, иносказания или филиппики в адрес виновника бед. Указывая на сказку «Чудесная курица» (Аф.197), он описывает этот мотив так: «Иногда все события рассказываются с

самого начала в виде сказки. Вредитель в числе слушателей, он выдает себя возгласами неодобрения» (7). Трудная задача в этой сказке – уличить мать, которая хотела собственных детей извести, чтобы добыть для любовника потроха и мозги чудесной курицы. Решение – рассказать присутствующим «дивную историю» с условием не перебивать героя, выступающего в роли рассказчика. Мать, не узнавая своих детей, но чувствуя, что речь идет о ней, трижды перебивает. На третий раз, когда рассказ достигает апогея, она, снова не вытерпев, тем самым выдав себя, говорит, что не может такого быть, чтобы родная мать на своих родных детей «восстала», герой парирует: «Видно, может! Узнай-ка нас матушка; ведь мы твои родные дети…» Сказочник описывает ситуацию, возникшую после этих слов, очень кратко, с помощью мотива «тут все открылось».

Если мотиву «тут все открылось» придать значение трансфигурации, то обмен репликами между матерью (обвиняемой) и ее сыном (обвиняющим) по схеме Проппа должен иметь значение обличения, а сам рассказ – значение узнавания. Но в ходе самого рассказа никто ничего не узнает. В сказке узнать, значит признать вину или принять доказательства. Доказательством же здесь служит апелляция к публике, довольно распространенная логическая ошибка. Любой суд подобного рода аргументы отвергнет. Однако в народном представлении это звучит очень убедительно. Если рассказчик оказывается родным сыном, то все, о чем он говорит, – сущая правда. Не станет же сын ни с того ни с сего клеветать на родную мать. С этой точки зрения, стараясь заткнуть рот говорящему, мать тем самым изобличала себя. Но тогда получается, что функция обличения идет раньше функции узнавания?

Конечно, можно сослаться на рекомендации Проппа прибегать при такого рода затруднениях к понятию «обращенной последовательности» функций или вообще к тезису, о том, что сказочная схема не всегда выдерживается. Но в этом случае его схема теряет жесткость, а в жесткости той «фигуры речи», которую мы называем сказкой, все дело и заключается. Гораздо логичнее говорить о том, что в волшебной сказке обличение следует считать одной из форм узнавания.

В числе мотивов обличения Пропп приводит и такой: «ложный герой не может поднять голов змея». Скорее всего, речь идет о «Сказке о молодце-удальце, молодильных яблоках и живой воде»

(Аф.176), где самозванец Макарка плешивый не смог поднять камень, под который победитель складывал тела и головы убитых змеев.

	Сказка о молодце-удальце, молодильных яблоках и живой воде (Аф.176)	**Чудесная курица (Аф.197)**
24 Узнавание	«Макарка хотел камень поднять, силился, силился и не мог поднять. «Ах, – говорит, – как камень-то сел!» А Иван-царевич подошел, сейчас камень поднял и тела и головы змеиные показал»	Дошло дело до того, как старуха хотела детей извести; тут она снова не вытерпела. «Неправда! – говорит – Может ли это случиться, чтобы мать да на своих родных детей восстала?» – «Видно, может! Узнай-ка нас матушка; ведь мы твои родные дети…»
25 Трансфигурация		«Тут все открылось»
26 Наказание	«Царь приказал Макарку из пушек расстрелять».	«Отец приказал изрубить старуху на мелкие части; приказчика привязал к лошадиным хвостам: лошади бросились в разные стороны и разнесли его косточки по чистому полю…»\
27 Свадьба		«Собаке собачья и смерть!» – сказал старик, роздал все свое имение нищим и поехал жить к старшему сыну в его королевство. А младший сын ударил свою кобылицу наотмашь кнутом-самобоем: «Была кобылица, будь теперь девица!» Кобылица обратилась прекрасною царевною; тут они помирились, поладили и повенчались»

Как показывает эта таблица, в сказке о молодильных яблоках отсутствуют трансфигурация и свадьба. Это бесспорный факт. Мы рассматривали сказки послойно, сверху вниз, так же, как археолог изучает культурный слой. А последовательность, сопряженность слоев носит абсолютно объективный характер. Следовательно, нарушение того или иного слоя (строки) всегда может получить объяснение, исходя из расположения слоев на других участках, представляющих собой другие сказки.

Такое отсутствие допускает теория функций. По теории мотифем, подобное теоретически невозможно. Временно отнесем это к разряду загадок (см. Главу 7). А пока отметим, что отсутствие мотивов в одном из ходов не означает их отсутствие в сказке: мотивы, которые отсутствуют в одном ходе, присутствуют в другом.

Исключение из правила как будто бы представляет и сказка «Буренушка». Посмотрим на таблицу:

	Буренушка I	**Буренушка I**
25 Трансфигурация	«… пришла, поставила на стол и царевичу поклон отдала».	«Дочь Ягишны сейчас на ворота взлезла, а Марья-царевна только чапается, а вверх не лезет»
26 Наказание		«Тут Иван-царевич взял свое ружье и застрелил подмененную жену»
27 Свадьба	«Тут веселым пирком да за свадебку…»	

В конце первого хода отсутствует наказание, в конце второго – свадьба. Причем отсутствуют они не как мотивы, но как функции (малые мотифемы). Объясняется это тем, что сказка двухходовая. Отсутствие наказания в конце первого хода позволяет начать второй ход. Ненаказанная мачеха получает возможность вредить дальше. Отсутствие функции свадьбы в конце второго хода не нуждается в комментариях: это пространство заполнено еще на первом ходу, соответствующий мотив уже «истрачен». Но самое любопытное заключается в том, что пропуски сделаны в соответствии с законом последовательности мотифем. Исключение не подтверждает, но предполагает правило. С этой точки зрения, пропущенные мотифемы (как пропущенные ходы) сохраняются в качестве нулевых или нейтральных элементов мотифемной сетки. В терминах теории множеств, мотив как некоторое множество содержит в себе так называемое *пустое множество*.

Таким образом, функция обличения оказывается лишней. Остаются только три функции, трансфигурации, наказания и свадьбы, которые преобразуются нами в три малые мотифемы с теми же названиями и которые никогда не меняют своего порядка и не пропускаются. В этом отличие мотифем от функций. Мотифема – это число, мотив – цифра, обозначение мотифемы. В этом смысле, понятие функции Проппа есть результат смешения понятия числа и цифры.

PS. На этом мы заканчиваем обзор мотивов волшебной сказки в отношении их распределения вдоль сюжетной линии («нити»). Ниже представлена таблица, с помощью которой мы попытались дать графического изображение результатов, полученных в ходе экспериментов над различными сказками.

Почти все термины Проппа сохранены. Это показывает, насколько близко он подошел к решению задачи табуляции волшебной сказки. Нам удалось приспособить большинство функций Проппа к нашей схеме, путем добавления недостающих и вычитания лишних при том условии, что функции Проппа оказываются различными по весу: одни из них соответствуют пространству собственно мотифем, другие – пространству малых мотифем.

Наши практические занятия по разбору сказок показали, что для этого требуются порой очень сложные вычисления, основанные на анализе взаимосвязей бытовых коллизий, образами которых выступают мотивы, и умение пересчитывать одни мотивы на другие, одну сказку на другую. Во втором случае мы получаем возможность узнать, какой сказкой была данная сказка в ее прошлой жизни. Если говорить о явлении сказочной непрерывности, любая сказка представляет собой бесконечную цепь перерождений. Каждая новая сказка рассказывается по шаблону старой, и сама становится шаблоном для какой-то другой сказки.

Таким образом, метод мотифем характеризуется наличием прямого и обратного ходов, соответствующих разложению и сложению сказок. Разложение сказки является сопоставлением матрицы (мотифемной сетки) самой сказке, а сложение – решение сказки как системы высказываний (или уравнений субъект = предикат), которое подразумевает исключение (нахождение) неизвестных, каковыми являются имена персонажей. Именно это мы проделали, когда установили, что во втором ходе сказки «Свинка золотая щетинка» персонаж «царь» является *вредителем*. Так, раскладывая сказки, мы незаметно для себя начинаем складывать их.

Итоговым результатом для нас является таблица (см.Табл. 4 на вклейке), преобразующая систему функций в систему мотифем, хотя на самом деле существует функция преобразования мотифем в функции, но она не имеет обратной функции. Графически это делается путем слияния нескольких функций в одну мотифему, добавления недостающих мотифем, изменение их порядка и маркировки.

В самой теории функций Проппа нет средств для подобных преобразований, хотя объективно эти преобразования являются решением тех задач, которые возникают внутри этой теории. Эти задачи решаются только средствами теории мотифем. Если попытаться выразить различие между этими теориями кратко, теория Проппа, взятая в целом, гласит, что сказка «вращается вокруг понятия функции (неразвитого понятия мотифемы как главной компоненты мотива), а теория мотифем – что сказка «вращается» вокруг понятия мотива.

Теперь волшебную сказку можно уже вполне уверенно определить как *последовательность мотивов, которые проецируются на пространство девяти мотифем, объединяющихся в три большие мотифемы, с одной стороны, и представляющих собой триады малых мотифем, с другой*.

Единственная сказочная функция, с которой нам не удалось справиться – это функция н е д о с т а ч и . Неслучайно только порядковый номер этой функция сопровождается дополнительным знаком в виде латинской литеры *a*. Пропп явно не знал, что с этой функцией делать. И для нас эта функция пока выглядит сугубо инородным предметом по отношению к волшебной сказке. Эту проблему удобнее рассматривать в следующей главе, посвященной понятию сказочного хода.

Сноски к Главе 6

1. Пропп 1969: 56.

2. См. об эволюционной связи волшебной сказки с так называемым «брачным мифом» в статье: Белков П.Л. Игровой / свадебный фольклор и волшебная сказка // «Уведи меня, дорога…». Сборник памяти Т.А.Бернштам. СПб., 2010: 161-171.

3. Пропп 1969: 50.

4. Там же: 56-57.

5. Там же: 57-58.

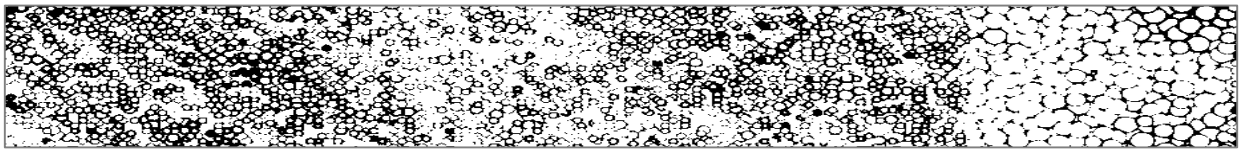
6. См,: Голосовкер Я.Э. Логика мифа. М., 1987: 8-76. Вообще, не очень понятно, как Голосовкер, при написании «Логики античного мифа» мог пройти мимо «Морфологии сказки» Проппа, которая по содержанию является «Логикой сказки»? Возможно, из-за слов Проппа о том, что элементы сказки «соединимы совершенно свободно, без всякого нарушения логики и художественности» (Пропп 1928: 122-123).

7. Там же: 58.

[Вклейка]

Таблица 4. Итоговая схема соответствий функций и мотифем

	Функции		**Мотифемы**	**Малые мотифемы**
	Исходная ситуация			Исходная ситуация
I	Отлучка	1		Сборы / сообщение
II	Запрет	2	**Отлучка**	Запрет / наставление
		3		Отъезд / оставление (акт отлучки)
III	Нарушение			
IV	Выведывание			
V	Выдача			
VI	Подвох	4		Подвох
VII	Пособничество	5	**Нарушение**	Пособничество
VIII	Вредительство	6		Вредительство
VIII-a	Недостача			
IX	Посредничество, соединительный момент			
X	Начинающееся противодействие	7		Решение участи
XI	Отправка			
XII	Первая функция дарителя			
XIII	Реакция героя	8		Снабжение/ снаряжение
XIV	Снабжение, получение волшебного средства		**Отправка**	
		9		Собственно акт отправки
XV	Пространственное перемещение между двумя царствами, путеводительство	10		Начало пути
		11	**Путешествие**	Путь
		12		Окончание пути
XVI	Борьба	13		Борьба/поединок
XVII	Клеймение, отметка	14	**Подвиг**	Победа/добыча
XVIII	Победа	15		Клеймение
XIX	Ликвидация беды или недостачи			
XX	Возвращение	16	**Возвращение**	Начало пути
XXI	Преследование, погоня	17		Путь
XXII	Спасение			
		18		Окончание пути
		19		Прибытие
XXIII	Неузнанное прибытие	20	**Неузнанное прибытие**	Устройство (прятки)
		21		Разведка
XXIV	Необоснованные притязания			
XXV	Трудная задача	22		Задание
XXVI	решение	23	**Трудная задача**	Решение
XXVII	Узнавание	24		Узнавание
XXVIII	Обличение			
XXIX	Трансфигурация	25		Трансфигурация
XXX	Наказание	26	**Свадьба**	Наказание
XXXI	Свадьба	27		Свадьба
				Конечная ситуация



СКАЗОЧНЫЕ ХОДЫ. СКАЗКИ ПРОСТЫЕ и СЛОЖНЫЕ

Как нетрудно заметить, при разборе сказок нам не раз приходилось пользоваться понятием *хода*. Практическая потребность в этом понятии возникает в тех случаях, когда сказка не монолитна, но сложена из двух и более сказок, видимых невооруженным взглядом. Так, в рабочем порядке мы определяли ходы как сказки, которые сами стали морфологическими частями более крупного целого.

Необходимость уметь делить сказки на ходы, конечно, там, где они есть, очевидна. Без соотнесения с ходами невозможно правильное выделение мотивов Верным является и обратное утверждение. Мы не сможем наметить ходы сказки без фрагментации по мотивам. Здесь, можно сказать, в силу вступает метод постепенного приближения, взаимного уточнения величин, именуемых мотивами и ходами. Наконец, если ставить перед собой в перспективе классификацию сказочных сюжетов, предметом классификации могут быть только сюжеты одноходовых сказок.

Впервые понятие сказочного хода было введено Проппом, который уделил изучению этого явления достаточно много внимания. Во-первых, он наметил признаки отличия одноходовых («цельных») сказок, хотя, по его замечанию, совершенно четких признаков нет, и можно лишь указать несколько (всего восемь) случаев «более ясных»; во-вторых, он выделил шесть «главнейших способов соединения ходов», сопроводив их схемами; в-третьих, он насколько возможно подробно, разобрал по ходам восемь сказок, одноходовых (простых), двухходовых, пятиходовых и даже многоходовых (**1**).

Напомню, что собственное определение Проппа таково: «Морфологически сказкой может быть названо всякое развитие от вредительства (*А*) или недостачи (а) через промежуточные функции к свадьбе (*С**) или другим функциям, использованным в качестве развязки. Конечными функциями иногда являются награждение (*Z*), добыча или вообще ликвидация беды (*Л*), спасение от погони (*Сп*) и т. д. Такое развитие названо нами ходом. Каждое новое вредительство, каждая новая недостача создает новый ход» (**2**). Важное уточнение к этим словам мы найдем в высказываниях Проппа о том, что вредительство или недостача («элементы А или а») являются единственной формой завязки волшебной сказки (**3**).

Из построений Проппа вытекает, что для него действительно работающей моделью простой сказки, и, соответственно, хода составной сказки, являлось обыденное определение сюжета, которым пользуются все: от завязки до развязки через ряд промежуточных действий («развитие»). В таком виде его определение легче поддается интерпретации. Завязка – это всегда вредительство (*А*) или недостача (а), а развязка – либо награждение (*Z*), либо добыча или вообще ликвидация беды (*Л*), либо спасение от погони (*Сп*) и т.д. Таким образом, форма завязки всегда одна и та же, а формы развязки могут быть самыми различными.

Даже если мы не будем выходить за пределы теории функций Проппа и пользоваться его собственными аргументами, станет ясно, что с определением *сказки* как *хода действия*, у него не все гладко. Если развязка – элемент *Z*, а это получение волшебного средства, сказка заканчивается еще до того, как герой перенесется к месту, где он должен вступить в борьбу с антагонистом. Если развязка – элемент *Л*, то сказка завершается там, где она только, только-только достигла вершины (**4**). Если развязка – элемент *Сп*, то герой не успевает вернуться домой. Впрочем, могут возникнуть еще более нелепые варианты. Довольно часто (взгляните на итоговую схему разборов сказок) Пропп передвигает тройку элементов *Д Г Z* вверх по сказке, ставя перед элементом *А* или а. В этом случае формально мы обязаны считать, что развязка наступает раньше завязки.

Теория мотифем подобных противоречий не допускает. *Ход как таковой* определяется через понятие повествования, фрагменты которого, т.е. мотивы, проецируются на пространство девяти мотифем, *отлучки, нарушения, отправки, путешествия («пути туда»), подвига (победы, добычи), возвращения («пути оттуда»), неузнанного прибытия, узнавания и свадьбы и воцарения*. Возможность каких-либо купюр при этом категорически отрицается самой природой сказки, поскольку в этом случает сказка не складывается.

СКАЗКА В СКАЗКЕ. СКАЗКИ С РЕЛЬЕФНЫМ СЮЖЕТОМ

Развязка, как и завязка, всегда одна и та же – свадьба и воцарение, учитывая, конечно, что воцарение может иметь иносказательную или символическую форму по принципу «кум королю». Например, в сказке «Старуха-говоруха» (Аф.97) героиня возвращается из ссылки, где она познакомилась с обаятельным лешим, натаскавшим ей гостинцев «столько, что девать некуда», – и отношение к ней мачехи (когда она «раскрывает сундук да развешивает добро на веревочке от избы до ворот») чудесным образом меняется: «губки сложила, под святые гостью посадила и стала величать ее да приговаривать: «Чего изволишь, моя сударыня?» Пропп, как явствует из итоговой таблицы, заканчивает эту сказку на элементе «возвращение» (↓). Следовательно, он не заметил «воцарения» падчерицы в доме («торжества гонимой»). Тем более он не заметил «свадьбы», которая при снятии всех социальных заслонов и таком богатом приданом явно не за горами.

При анализе конкретной сказки для того, чтобы выяснить, простая это сказка или сложная, необходимо посчитать, сколько таких единиц, включающих в себя девять непременных элементов, в нее можно уложить. При этом, конечно, подразумевается, что *мотифемы*, с одной стороны, объединяются в тройки, образующие собой *главные мотифемы*, а, с другой – делятся на три *малые мотифемы* (*микромотифемы*)

Вот здесь-то и возникает настоящая трудность. Факт полноты набора мотифем можно подтвердить наличием соответствующих мотивов, а значение мотивов определяется по мотифемной сетке. В

предыдущей главе мы разбирали подобные задачи. Как оказалось, в принципе они вполне разрешимы. Трудность, о которой мы говорим, заключается в том, что по внешнему виду ходы составной сказки не всегда легко отличить от составных частей цельной сказки.

Пропп столкнулся с этим уже в момент введения понятия хода, приведя в качестве примера начала нового хода (как ему казалось, наиболее яркого и выигрышного для теории функций) мотив «братья сбрасывают героя в пропасть, чтобы отнять его добычу» из «Сказки о молодце-удальце, молодильных яблоках и живой воде» (Аф.171).

На самом деле никакого «нового хода» здесь нет. Это одноходовая сказка, а с момента сбрасывания, на который Пропп указывал как на верхний порог нового хода, начинается рамочное повествование. Это повествование имеет целостный характер, но интерпретировать его в качестве хода мешает его «сложноподчиненное» положение внутри сказки. Настоящие ходы соединяются друг с другом по образу и подобию сложносочиненного предложения.

Морфологическая несамостоятельность, можно даже сказать, несостоятельность, *сказки о том, как царевич добыл себе невесту из подземного царства*, видна сразу. Во-первых, братьев-вредителей приходится заимствовать из другой сказки – *сказки о том, как царевич добыл для отца молодильное яблоко и живую воду*, а, во-вторых, отсутствует морфологическое окончание: нет ни мотива свадьбы, ни мотива воцарения. На этом основании можно говорить о том, что в данном случае мы имеем дело с ложным вторым ходом. Ложный ход – это ход, имеющий сказочное начало, но не имеющий сказочного конца, или сказка с завязкой, но без развязки.

«Сказка о молодце-удальце, молодильных яблоках и живой воде» (Аф.171) относится к разряду *длинных сказок*, а поскольку нам понадобятся детали, удобнее представить её не в виде таблицы, а в виде синопсиса. Красной строкой обозначены мотивы, попадающие в пространство начальной ситуации и трех главных мотифем *A B C* (In – начальная ситуация, Fi – конечная ситуация). Подчиненные элементы повествования построены уступами (см.Табл 5 на вклейке).

[Вклейка]

Таблица 5. Сказка о молодце-удальце, молодильных яблоках и живой воде

***In*. Ц**арь и три сына. Царь дряхлеет и слабеет глазами от старости. До царя доходит слух о том, что есть сад с молодильными яблоками, а в нем колодец с живой водой.

A. Царь посылает одного за другим старших сыновей. Сыновья выбирают более легкую дорогу и попадают в плен к прекрасной Дуне. В путь отправляется младший сын. Он едет той же дорогой, но с Дуней ведет себя осмотрительно, заманивает ее в баню, бьет тремя прутами, железным, свинцовым и чугунным и добивается освобождения братьев. Братьям стыдно являться к отцу, они идут бродяжничать, а младший едет дальше.

B. На пути герой встречает **трех девиц-сестер**. Каждая направляет к следующей. Третья сестра дает коня о четырех крыльях и научает, как перелететь стену со струнами с колокольчиками и как подрезать жилки шестикрылому коню ведьмы, тетки трех сестер и владелицы чудесного сада. Герой делает все, как сказано, добывает молодильные яблоки и живую воду и скачет прочь, не разбудив ведьму. На обратному пути заезжает к **трем сестрам** и скачет опять в свою землю, Ведьма поутру просыпается, замечает кражу, бросается на своем коне в погоню, проезжает трех сестер, расспрашивает их, они «*прикрывают*» его, отвечая, что удалец уж давно проехал (мол, нет смысла продолжать).

• Ведьма почти догоняет беглеца, но тот уже **на своей земле**, а она сюда скакать не смеет. От злости она ему *ворожит*, предрекая, что от братьев ему непременно **пропа́сть**. Герой, ничего не опасаясь, засыпает рядом с братьями. Те просыпаются, крадут у спящего героя молодильное яблоко из-за пазухи и сбрасывают в **пропасть**. Герой попадает в подземное царство. В том царстве царевна Полюша должна быть отдана на съедение змею. Он вызывается спасти царевну. Царь обещает ее в жены. Герой берет железную палку в пять пудов и идет вместе с ней, рассказывает о живой воде. Он засыпает, она не может его добудиться. Просыпается он только от ее слезы, капнувшей ему на лицо. Он убивает змея, головы складывает под стену крепости.

• Некий детина, видя все это, подкрадывается и отсекает молодцу голову и бросает его в море, а царевну заставляет сказать отцу, что это он ее «устерег», а то задушит. Царь назначает свадьбу. Царевна просит послать людей ловить рыбу и дет с ними. Рыболовы неводом вытаскивают голову и туловище удальца. Царевна оживляет его живой водой из пузырька. Герой приходит на пир под видом певца, затем спрашивает царя, кто уберег его дочь, и ведет к крепости, мол, пусть детина достанет змеиные головы. Детине не хватает сил вытащить головы. Молодец вытягивает их легко. Царевна рассказывает всю правду. Детину привязывают коню за хвост и размыкивают по полю.

• Царь хочет, чтобы удалец женился на его дочери, но тот говорит, что ему ничего не надо, просит вынести его на белый свет. Дочь сама хочет подняться вместе с молодцом. Она вспоминает, что у них есть птица-колпа́лица. Они летят на птице, кормят птицу мясом целого быка. Мясо кончается, Полюша отрезает кусок ляхи. После окончания подъема птица отрыгивает кусок ляхи царевны, молодец исцеляет ее живой водой. Тут они идут домой.

C. Отец встречает их, радуется. Молодец видит, что отец помолодел от яблока, но еще слеп. Молодец мажет отцу глаза живой водой, царь начинает видеть. Молодец рассказывает про предательство братьев. Братья пугаются и кидаются в реку, а удалец женится на царевне Полюше и «раздиковинную пирушку сделал».

***Fi.* ……**

«Я там обедал, мед пил, а уж какая у них капуста – ино теперь в роте пусто!»

В представленной сказке мнимое начало второго хода начинается с мотива безмятежного сна героя (пособничества), за которым следует мотив вредительства, выражающийся в краже братьями молодильного яблока и сбрасывании героя в пропасть. Мотивом отлучки является последний момент погони, когда герой «отлучается» от ведьмы, пробравшись на свою землю. Как можно понять, сказочник намекает на то, что ведьма не может пересечь границу между ее миром и миром людей (подобно тому, как нечистая сила не может перейти границу между ночной темнотой и дневным светом, обозначаемую третьим криком петухов). О том, что это мотив именно отлучки, говорит и тот факт, что он содержит в себе запрет в форме проклятья ведьмы: «От меня успел ты ускакать, зато от братьев тебе непременно пропáсть» (**5**).

Форма мотива отлучки в сказке о молодце-удальце показательна в отношении свойства эластичности мотивов. Мотив чудесного бегства героя проецируется на мотивы бегства в других сказках по формуле «3 + 1» или «2 + 1».

Сказка о молодце-удальце, молодильных яблоках и живой воде» (Аф.171)	**Буря-богатырь Иван коровий сын (Аф.136)**	**Морской царь и Василиса Премудрая (Аф.219)**
Молодец-удалец проезжает трех сестер, племянниц ведьмы, хозяйки чудесного сада. Сестры прикрывают отход героя, давая ложные сведения о времени проезда героя.	Первая невестка оборачивается колодцем с серебряной чарочкой, да еще тесовой кроватью, вторая – прекрасным садом с плодами пахучими, третья – старой избушкой.	В первый раз Василиса оборачивает коней колодезем, себя – ковшиком, а царевича – старым старичком. Во второй раз оборотила царевича старым попом, а сама сделалась ветхой церковью.
Ведьма почти догоняет героя, но он успевает пересечь границу, за которой простирается «своя земля». Ведьма не может пересечь эту границу, посылает вдогонку герою страшное пророчество погибнуть от руки родных братьев и поворачивает домой.	Баба-яга, оборотившись свиньей, проглатывает братьев, но Буря-богатырь с помощью кузнецов одолевает свинью. Она рассыпается аредом (**6**)	На третий раз водяной царь скачет сам. Василиса оборачивает коней рекою медовою, берегами кисельными, царевича – селезнем, себя серой утицей. Водяной царь бросается на кисель и сыну, ест-ест, пьет-пьет – до того, что лопается и дух испускает.

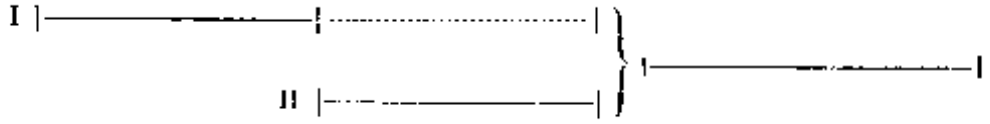
Таким образом, кончик одного и того же мотива одной и той же сказки приобретает свойство двоякого чтения в зависимости от того,

откуда его читать по тексту, сверху или снизу. Сверху он выглядит как завершение мотива чудесного бегства (завершение рассказа), снизу – как мотив отлучки (начало рассказа). Этот момент важно отметить ввиду его теоретического значения. С точки зрения филолога, специалиста по поэтике фольклора (сюжетосложению), сказка о царевне Полюше представляет собой вставку, в которую последовательно вкладываются еще две сказки. С точки зрения этнографа, специалиста по морфологии фольклора (композиции), здесь нет никакой вставки. Сказка о царевне Полюше записана как бы на обратной стороне сказки о молодце-удальце. Для того, чтобы обе сказки оказались на одной стороне, сказочник, сам того не осознавая, использует геометрический образ ленты Мёбиуса. С этим связано возникновение эффекта двоякого чтения мотива чудесного бегства в рассматриваемой сказке.

Случай, который мы сейчас разбираем, вероятно, имел в виду Пропп, когда говорил о том, что один ход не всегда следует за другим, что ходы могут «переплетаться»: начатое развитие приостанавливается, «вставляется новый ход» (**7**). Повторим еще раз. Нельзя говорить о начале нового хода, пока не окончен предыдущий. Что же касается интересующего нас в данный момент явления, будем говорить о *внутренних ходах*.

То, что здесь мы имеем дело с простой, одноходовой сказкой, доказывается очень просто. Во-первых, до того, как братья сбросили героя в пропасть, не происходит ни свадьбы, ни воцарения, но только добыча искомых ценностей, а это – самая середина второй главной мотифемы. Во-вторых, свадьба и воцарение (самоубийство старших братьев, которые, будучи разоблаченными, бросаются в реку, означает, что герой становится единственным наследником престола) собраны вместе. Это безошибочный признак того, что перед нами одноходовая сказка.

По классификации Проппа, эта сказка представляет случай, когда два хода имеют общий конец (**8**).



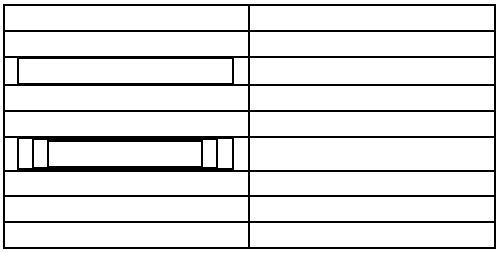
На самом деле признаком двухходовой сказки является наличие двух разных «концов» (если сказка трехходовая – три разных «конца»). Об этом можно судить на примере сказки «Буренушка». В конце первого хода происходит свадьба, в конце второго – наказание вредителя (правда, опосредствованное, поскольку царевич застрелил подмененную жену, дочь Ягишны, а не саму Ягишну). Бывает и наоборот. В сказке «Василиса Прекрасная» (Аф.104) сначала идет наказание лютой смертью мачехи и ее дочек, погибающих от (адского) огня, а затем – выход героини замуж за царя.

В предыдущей главе мы говорили о загадке исчезновения мотивов трансфигурации, наказания, свадьбы и воцарения в сказке «Буренушка» и в «Сказке о молодце-удальце, молодильных яблоках и живой воде». На материале функции с в а д ь б ы (герой вступает в брак и воцаряется) Пропп рассматривает случаи отсутствия свадьбы и воцарения или их замены более слабыми мотивами, но не приводит их в единую систему (**9**).

Теперь мы видим, что разъединение мотивов наказания, свадьбы и воцарения ради создания многоходовых сказок является разгадкой этой тайны, решение задачи, которая возникает в системе Проппа. Соответствующие функции «ампутируют» для того, чтобы срастить две сказки в одну. Однако для того, чтобы «вживить» в тело (ствол) одной сказки другую («вложить» одну в другую), т.е. создать ложный ход внутри другого ложного хода, приходится жертвовать уже мотивами трансфигурации. (Впрочем, здесь правильнее говорить не об отсутствии мотивов в том или ином месте, а одновременном присутствии в двух в разных местах.)

Примечательно, что сказки сращиваются только за счет «ампутации» мотивов, входящих в последнюю, девятую мотифему («девятая потолочина» или «девятые врата» в сказкосложении). Следы каких-либо «хирургических» вмешательств в другие мотифемы обнаружить не удается. Таким образом, формально полноценной волшебной сказкой является сказка, имеющая набор из восьми мотифем при допущении, что мотивы девятой мотифемы существуют *in spe*.

На диаграмме внизу показано, как одноходовая рельефная сказка, имеющая внутренние ходы соотносится со с простой, плоской сказкой.



Мотив возвращения своим текстом «обтекает» текст истории с Полюшей. В свою очередь, собственный мотив возвращения сказки о царевне Полюше «обтекает» текст истории с появлением баловня-детины. Но и этого сказочнику показалось мало. Текст уже не мотива возвращения, но мотива свадьбы и воцарения «обтекает» историю с вынесением героя на белый свет, которая совпадает с общим для всей сказки, незаконченным мотивом возвращения в виде мотива чудесного бегства от ведьмы, хозяйки чудесного сада. Возможно, сказочник не столько запутывал следы, сколько выпутывался из ситуации, в которую сам же и попал, пытаясь усложнить жизнь своему герою. Свадьба и воцарение героя в подземном царстве – слишком грустный конец для волшебной сказки. К тому же, не дав молодцу-удальцу вновь подняться на белый свет, т.е. оставив его на том свете, сказочник оставляет безнаказанным злодеяние старших братьев, а этого он, конечно, допустить никак не может. Поэтому женитьба на царевне Полюше откладывается с таким расчетом, чтобы она произошла после наказания братьев, описанное мотивом самоубийства.

Сделаем небольшое отступление. Как можно видеть, сказочник заставляет молодца-удальца при возвращении домой сделать большую петлю («крюк»), состоящую из нескольких петель. Зачем ему это понадобилось? Давайте попробуем убрать эти петли и посмотрим, что останется, учитывая, что вместе с историей о Полюше нам придется убрать историю о Дуне. С точки зрения хода действия, эти истории зеркально симметричны.

В остатке мы получаем стандартный миф о добыче культурных ценностей. Этот миф как чистое действие (как говорится, не называя имен) когда-то и стал основой (исходным материалом) для создания

этой сказки. Целостность и вместе с тем «волшебность» этой сказки достигается тем, что в качестве шаблона использовалась какая-то готовая свадебная сказка с полным набором трех главных мотифем. Возможно, в качестве промежуточного звена использовались сказки семейства «Три царства», в которых тоже присутствует мотив сбрасывания героя в пропасть как начало рамочного повествования, но без усложнений, поскольку героем предусмотрительно добывает себе невеста до своего «падения».

Сказка о молодце-удальце интересна формой мотива отправки – помимо того факта, что этот мотив сам является рамкой для истории битвы героя с Дуней. В каноническом случае герой после испытания получает от дарителя волшебное средство передвижения или вооружение. В этой сказке в роли «испытателя» и «дарителя» объективно выступает коварная Дуня. Герой выдерживает испытание, и она «дарит» ему, или он «добывает» на свою голову, будущих врагов в лице освобожденных братьев. Мы еще раз убеждаемся в правильности положения Проппа о том, что действие и функция – это не совсем одно и то же. Теоретически любой мотив может принимать любое значение известное волшебной сказки. Мотив «бой в бане», который в канонических случаях помещается в конце сказки как «трудная задача» (в пространстве мотифемы *узнавания*), здесь появляется в первой мотифеме в значении «снабжения».

Показательна эта сказка еще в одном отношении. При анализе мотивов отправки нами было отмечено удвоение границ, порога дома и околицы – границы своей земли, своего государства, «этого света» (в противоположность «тому свету») и, наконец, границы Руси. Мотив возвращения обладает той же двойственностью. Спасаясь от ведьмы, герой сначала достигает «своей земли», а затем, после приключений в подземном царстве, возвращается на «белый свет» и идет «домой».

Теперь, если мы с помощью мотифемной сетки сопоставим «Сказку о молодце-удальце, молодильных яблоках и живой воде» (Аф.171) сказке «Три царства – медное, серебряное и золотое» (Аф.128), мы убедимся, что их сюжеты очень близки вопреки указателю Аарне, где они отстоят друг от друга на 250 номеров (551-й и 301-й, соответственно).

Синопсис этой сказки с разбивкой на три главные мотифемы выглядит следующим образом (см.Табл.6):

Таблица 6. Три царства – медное, серебряное и золотое

***In*.** Старик, старушка, три сына – Егорушко Залет, Миша Косолапый и Ивашко Запечник.

A. Старики посылают сыновей искать невест. Старшие сыновья в безуспешных поисках встречают на дороге змея о трех головах. Змей устраивает им испытание – поднять большой камень. Они не могут отворотить камень, змей говорит: «Да нет же тебе невесты». Ивашка проходит испытание, отворачивает камень, под которым оказывается дыра в земле, а рядом ремни. Змей говорит герою садиться на ремни, он его спустит вниз, там он дойдет до трех царств, в каждом из которых найдет по девице. Ивашко спускается.

B. Герой проходит медное, серебряное и золотое царство со всеми церемониями (напой, накорми и т.п.). Девицы царств «победнее» в ответ на просьбу выйти за него замуж отправляют его дальше: «там есть девица еще прекраснее меня!» первые две дарят ему перстни – серебряный и золотой. В золотом царстве герой находит девицу прекраснее всех. Она дает ему согласие и дарит золотой кубок. Они возвращаются, по пути забирая девиц из медного и серебряного царства. Так они доходят до дыры. Братья уже стоят у дыры. Ивашко сажает девиц на ремни, братья вытаскивают их наверх.

- Они начинают тащить вверх Ивашку, но, вздумав, что он не даст ни одной девицы, обрезают ремни. Ивашко падает вниз. Идет вперед и видит: на пне сидит старик – сам с четверть, а борода с локоть. Старик научает его идти дальше до избушки, где лежит «длинный мужчина из угла в угол» и спросить у него, как выйти на Русь (**10**). Герой доходит до избушки, обращается к «мужчине», называя его «Сильный идолище», спрашивая, как на Русь попасть. Тот встречает его согласно сказочному этикету («Фу-фу!», «русская коска» и пр.), направляет к бабе-яге в избушке на куриной ножке, просить у нее орла-птицу. Герой приходит, баба-яга направляет его в «садок», Он должен взять у караула ключи, отпереть семь дверей. **Если он не испугается**, пусть садится на него и летит, только для этого надо взять с собой говядины, чтобы давать орлу, когда он оглянется. Ивашко летит, кормит орла мясом, а когда мясо кончается орел, выхватывает кусок мяса из **холки** Ивашка. Орел вытаскивает его в ту же дыру на Русь, выхаркивает кусок мяса, велит приложить к холке, холка зарастает.

C. Ивашко приходит домой, забирает у братьев девицу из золотого царства [и женится на ней].

Fi. И стали они жить да быть, и теперь живут

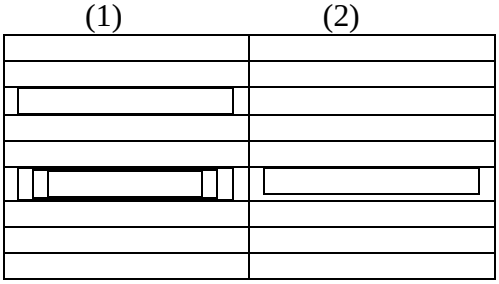
Я там был, пиво пил, пиво-то по усу текло, да в рот не попало

Сравнение хода действия между моментом сбрасывания героя братьями в пропасть и моментом его возвращения, а также самой формы возвращения показывает, что первая сказка в этой части является результатом растяжения второй. В обоих случаях герой выбирается из пропасти на крыльях чудесной птицы. В первой сказке вся повесть сводится к мотиву поиска средства перемещения в пространстве, во второй этот мотив становится рамкой для рассказа о добыче невесты, причем так, что добыча невесты и означает добычу чудесной птицы. Как уже сказано, в первой сказке герой успевает

добыть невесту до своего «падения». Эквивалентность используемых мотивов проявляется в зеркальности мотива кормления птицы. Царевна отрезает кусок своей ляхи и отдает птице-колпáлице, орел-птица вырывает кусок холки героя.

Похожим образом оформлены мотивы путешествия, в виде эстафеты, когда три девицы передают друг другу героя, и мотивы отправки, где герой испытывается не с целью получения волшебного средства передвижения, а с целью проверки «на прочность», т.е. «инициации», которая здесь переосмысливается как «приход в возраст» для заключения брачного договора. Отметим, что добыча коня и пр. является частью только мужских сказок. Здесь отправка – отголосок отголоска инициации в русской культуре, обряда посажения на коня. (Краткая этнографическая справка. В традиционном обществе охотников и собирателей, как можно видеть на примере народов Австралии, прохождение обряда инициации дает право на заключение брачного соглашения, но не предполагает немедленной реализации этого права: обряд инициации проходят в возрасте 16 лет, а жену получают, как правило, не ранее 35-40 лет.)

На фоне сходства окружающих мотивов различие мотивов добычи средств чудесного исцеления для отца и добычи чудесной невесты кажется уже не таким существенным. Тем более что образ некоторой «потусторонней» ценности или невесты «с того света» для своего сюзерена, возможно, является более древним, с точки зрения сюжетосложения, чем мотивы брачных испытаний, известные по таким сказкам, как «Морозко», «Сивко-бурко» и «Золушка». В связи с этим, чтобы привести сказку о молодильных яблоках (1) к виду классической брачной сказки (quest), т.е. сказки о трех царствах (2), сказочнику приходится прилагать немалые усилия, изобретая новые ходы и помещая их внутри более древней фольклорной повести. Сравним эти сказки, испарив их до простейшей абстракции хода действия:



Все это вместе взятое дает возможность более наглядным образом рассуждать об отличии *сюжета* от *варианта*, поскольку сказки о молодильных яблоках и сказки о трех царствах можно считать вариантами одного и того же сюжета как способа связи топологически тождественных мотивов, например, добычи для старого царя средства омоложения и добычи для старого царя молодой жены. Различие между ними с точки зрения хода действия состоит лишь в том, что первое добывает сын, а второе – какой-нибудь стрелец, т.е. персонаж, не связанный с царем родственными узами. Соответственно, сын «добывает» отцу исцеление, а стрелец своему сюзерену – «смерть» (ср.: «только за смертью посылать»).

Итак, наиболее удобными в качестве повествовательных «рамок» являются мотифемы движения, или перемещения во времени или в пространстве, а именно: мотифемы *отправки, путешествия* и *возвращения*. Причина очевидна и заключается в нейтральности содержания соответствующих мотивов. В некоторых сказках в таком качестве выступают все три упомянутые мотифемы, например, в сказках «Кощей Бессмертный» (Аф.156, 157), использующей тот же сюжет. Причем в первой из двух сказок (№ 156) в качестве рамки используется субмотифема *борьбы*. Различие состоит в том, какое место занимает история с Кощеевым яйцом. В первой сказке гибель Кощей является средством устранения препятствия к добыче невесты из чудесного царства, во второй средством возвращения уже добытой невесты. С точки зрения сюжета, безразлично, кто именно крадет невесту у героя, старшие братья или неизвестно откуда взявшийся Кощей. В режиме таблице эти сказки можно представить так:



Другие мотифемы используются в качестве рамок несопоставимо реже. Однако рассматривать все подобные случаи мы не можем, поэтому временно будем считать эту тему исчерпанной и перейдем к настоящим многоходовым сказкам с плоским сюжетом.

СКАЗКА ЗА СКАЗКОЙ. СКАЗКИ С ПЛОСКИМ СЮЖЕТОМ

Впрочем, излюбленным, вероятно, более простым и в то же время эстетически более выигрышным приемом кумулятивного расположения мотивов путешествия и возвращения остается не модель «матрешка», а модель «пирамидка», предполагающая ступенчатое построение: три препятствия, три остановки, три девицы или бабы-яги и т.п. виды арифметическая прогрессии.

Конечно, логически было бы более правильным начать со сказок с плоским сюжетом как более простым случаем, но так уж получилось, что при вводе понятия хода Пропп начал свои рассуждения именно со сказок с рельефным сюжетом, а мы, по сути, обречены на то, чтобы следовать тексту «Морфологии сказки», поскольку параллельно построению теории мотифем разбираем теорию функций.

К числу многоходовых сказок с плоским сюжетом относятся сказки семейства «Сивко-бурко» и «Свинка золотая щетинка». Эти сказки уже рассматривались в литературе на предмет фрагментации по составным частям с тем результатом, что сказка «Сивко-бурко» якобы демонстрирует общую для всех волшебных сказок тенденцию к делению на три фазы: предварительное испытание, основное испытание и дополнительное (факультативное) испытание (**11**). Имеется в виду (1) получение героем чудесного коня, (2) победа в состязании женихов и (3) «выход из-за печки», или «испытание на идентификацию», как выразился Мелетинский. С интересующей нас стороны впервые обратил внимание на эту сказку Пропп. При иллюстрации первой функции дарителя он ссылается на мотив «заупокойной просьбы» из сказки «Сивко-бурко» (Аф.179): «умирающий отец предлагает сыновьям провести три ночи на его могиле» (**12**). Однако часть текста сказки, где описывается получение героем чудесного коня, представляет собой самостоятельный ход со всем набором главных мотифем: *нарушение, добыча и узнавание*.

Чтобы убедиться в этом, достаточно разложить сказку «Сивко-бурко» на составные части по уже известному нам методу. Для этого зафиксируем её сказкой «Чернушка» (Аф.293). Как кажется, такое сравнение будет более наглядным, поскольку обе сказки представляют мужской и женский вариант одного и того же сюжета «Золушка» (см. развертку на вклейке).

Глядя на эту таблицу, нетрудно сделать вывод о том, что утверждение о трех испытаниях, одно из которых факультативно, не имеет характера научного предложения. В сказке «Сивко-бурко» мы находим два испытания по той простой причине, что эта сказка представляет собой соединение двух сказок, ставших её ходами. Что же касается третьего испытания, то, во-первых, оно является обязательным, поскольку без него сказка превратится в эпос, а, во-вторых, оно, строго говоря, не является испытанием в узком смысле, но трудной задачей и решает эту задачу, как можно заметить, не герой, а искомый персонаж (по совместительству антагонист). Это царевна должна узнать героя, это она выступает в роли «судьи». Герой – лишь «подсудимый» («виноватый», на сказочном языке). Тот факт, что во многих сказках герой выступает в роли адвоката самого себя, суть дела не меняет.

В оправдание Проппа, скажем, что сказка «Сивко-бурко» вводит в заблуждение необычной формой мотивов, служащих заполнением третьей большой мотифемы *узнавания*. Понятие обычного мотива – это противоречие в определении. Речь идет о краткости текста и. Текст, служащий «начинкой» этой мотифемы, предельно краток (состоит только из трех фраз) и выражает собой инверсию узнавания. Дело в том, что «умные» братья не могут решить трудную задачу, состоящую в выведывании у Ивана-дурака обстоятельств ночного бдения. И тот «помогает» им не узнать, что произошло, умалчивая об этом, т.е. он тоже решает трудную задачу, он тоже «старается»:

> «Иван-дурак погладил воронка, посмотрел и отпустил, сам пошел домой. Братья опять спрашивают: «Каково, Иван-дурак, ночевал?» – «Очень ладно, братья».

Помимо прочего, здесь выявляется обоюдный характер мотива трудной задачи. Во втором ходе Иван-дурак ставит перед царевной

[Вклейка]

	Сивко-бурко (Аф.179)	Чернушка (Аф.293)
In	Старик и три сына. Третий – Иван-дурак, ничего не делал, на печи в углу сидел да сморкался.	Барин, его жена и дочь красавица Маша. Жена умирает. **Маша сиротеет**. Барин женится на вдове с двумя дочерями, Мачеха и ее дочки угнетают Машу, заставляют выгребать золу из печки и прозывают ее девкой Чернушкой.
A	Завет умирающего отца ночевать три ночи на его могиле. В нарушение завета отца старшие братья гонят на могилу вместо себя Ивана. Иван идет на могилу	
B	Герой выполняет завещание и получает чудесного коня (коней?). Сивко-бурко «бежит, только земля дрожит, из очей пламя пышет, а из ноздрей дым столбом». Герой отпускает коня и идет домой.	
C	Когда он приходит домой, братья спрашивают, как он ночевал. Тот отвечает: «Очень ладно братья».	
Fi	[Так и не узнали братья о том, ка дурак стал владельцем чудесного коня]	
In	Иван-дурак и его конь.	
A	Клич царя: кто сорвет портрет царевны за того ее и замуж отдаст. Братья едут, Ивана-дурака не пускают, дают ему трехногую кобыленку.	Местный князь объявляет о намерении жениться и устраивает большой праздник. Мачеха не хочет брать Машу – сколько она ни просится. Она уезжает с дочерями, а падчерице оставляет целую меру ячменя, муки и сажи: все вместе перемешано, - и приказывает до ее приезда все разобрать.
	Иван-дурак едет в чисто поле, режет кобыленку, сдирает с нее кожу, вешает на поскотину. Вызывает Сивку-бурку, пролезает через ушко, преображается и едет срывать портрет (все повторяется трижды)	**Маша выходит на крыльцо, громко плачет. Прилетают два голубка, разбирают ей ячмень, муку и сажу. Потом садятся ей на плечо – и на ней оказывается прекрасное новое платье. Предупреждают не оставаться на празднике долее полуночи. Маша идет во дворец.**
B	Трижды скачет/ На третий раз доскакивает до нужной высоты? срывает портрет и ширинку с царских чертогов/ Принимает прежний вид, возвращается домой, прикидывается дураком (дурачится), задавая дурацкий вопрос: «Братья, не я ли тут был?»	Трижды «скачет» на балу, завоевывая внимание князя. На третий раз опаздывает, бежит и оставляет башмачок в смоле, которой по приказу князя залили лестницу. Князь велит разыскать, кому башмачок впору («погоня»).
C	Царь трижды созывает бал. Герой прячется на печи за трубой. Царевна три дня подряд обходит гостей с пивом, смотрит не утрется ли кто ширинкой. На третий раз заглядывает за трубу, подносит герою пиво, тот утирается ширинкой. Они подводит его к царю: вот мой суженый. Братьев тут ровно ножом по сердцу резнуло. Иван-дурак женится на царевне, становится царским зятем.	Весь город обходят – никому башмачок по ноге не приходится. Наконец приходят к мачехе. Мачеха заставляет примерять башмачок двух дочерей и приказывает отрезать большой палец. Голубки воркуют: «Кровь на ноге! Кровь на ноге!» посланные видят Машу, приказывают примерить. Она надевает башмачок и тут же на ней оказывается прекрасное блестящее платье. На пути к венцу голубки садятся ей на плечи, а после церкви выклевывают у мачехиных дочерей по глазу. «Свадьба была веселая
Fi	Оправился, молодец молодцом стал, не стали люди узнавать.	
	Тогда-то братья и узнали, что значило ходить спать на могилу к отцу.	И я там был, мед-пиво пил, по усам текло, в рот не попало.

трудную задачу, заставляя её искать себя по принципу журавля в небе, и тем самым, по эллипсу, решает собственную трудную задачу, делая искомым и, следовательно, желанным объектом самого себя. В конечном счете, кто кого «ищет», кто «водит», а кто «прячется», определяется только через установление личности протагониста сказки.

Итак, мотив «Иван-дурак погладил воронка, посмотрел и отпустил, сам пошел домой» заменяет собой канонический мотив неузнанного прибытия (отбытия), а диалог приходится на все остальные мотифемы. Вопрос братьев – это заменитель необоснованных притязаний, ответ Ивана-дурака – трудной задачи. Ведь его задача состоит как раз в том, чтобы утаить от братьев свою добычу. По той же причине здесь нет места для мотива трансфигурации и наказания. «Трансфигурацией» здесь было бы возвращение домой «на коне», «наказанием» вредителей – их зависть, а «наградой» герою за все труды – лишение волшебного коня, поскольку, будучи младшим в семье, он полностью во власти братьев.

Прецеденты такого рода хорошо известны и сказочнику, и его аудитории. Например, в сказке «Масенжны дзядок» (Аф.126) младший брат, отвечая на расспросы братьев, рассказывает «все, как было», и показывает пойманную им «пташку». Братья отбирают чудесную птицу и для этого героя сказка заканчивается. Все как у Пушкина: Сказка ложь, да в ней намёк! / Добрым молодцам урок. Если ты находишься не в той позиции, чтобы открыто заявлять свои права на что-либо ценное, помалкивай, держи язык за зубами. С другой стороны, в сказке «Сивко-бурко» наградой в виде утешения герою может служить осознание тайного владения чудесным конем. Так что логически и морфологически эта часть сказки «Сивко-бурко», содержит полный набор мотифем. Поэтому *сказка о том, как Иван-дурак стал владельцем волшебного коня* в целом является самостоятельным ходом.

При таком предельно сжатом мотивов может показаться, что в первом ходе этой сказки отсутствует не только мотив возвращения героя, но сама мотифема возвращения. Посмотрим внимательнее на предыдущие мотивы:

«Ну, воронко, как мне служил, так и сыну моему служи». Сказал это старик, простился с Иваном-дураком, лег в могилу».

Если наша точка зрения верна и отбытие домой после дарения коня является частью мотива эквивалентного мотиву неузнанного прибытия, мотифема («функция») неузнанного прибытия следует вплотную за мотифемой *клеймения* (*зд*. слова старика). Тем не менее мотифема *возвращения* есть и даже имеет заполнение соответствующим по форме мотивом. Только этот мотив возвращения принадлежит не самому герою, а отцу героя, который после разговора с сыном снова ложится в могилу, т.е. буквально возвращается туда. Формальная, «глагольная», сторона дела соблюдается сказочником всегда практически безукоризненно. «Сказуемое», не существующее в явном виде, весьма искусно, можно сказать, нарочно, подразумевается. Причем текст, только слегка намеченный, конечно, всегда пространнее, чем текст артикулируемый. Поэтому при описании мотивов или их сочетаний на метаязыке морфологического анализа, текст получается более объемный, чем описываемый мотив, – синопсис оказывается длиннее оригинала, *пересказ* – длиннее *рассказа*.

Так что, все-таки, надо отдать должное интуиции Проппа в том плане, что, генерируя сказку «Сивко-бурко», неизвестный первый исполнитель чисто синтаксическими средствами, вольно или невольно, придал ей форму одноходовой сказки, замаскировав мотивы узнавания под мотивы сокрытия благоприобретенного. В результате при поверхностном анализе историю обретения героем волшебного коня можно легко спроецировать на пространство первой главной мотифемы, историю со срыванием героем царевниной ширинки – на пространство второй главной мотифемы, а историю выхода героя «из-за печки» – на пространство третьей главной мотифемы.

Однако, если мы прибегнем к более точному методу деления пространства сказки на девять мотифем, не говоря уже о малых мотифемах, то обязательно останутся «лишние детали». Это означает, что мы смогли разобрать сказку, но не смогли ее собрать. Пропп однажды писал, что «одну сказку мы имеем также в том случае, когда в завязке дается сразу два вредительства (изгнание и околдование падчерицы и пр.)» (**13**). Так ли это?

Во-первых, «изгнание и околдование» падчерицы, если иметь в виду сказку «Буренушка» с её мотивом оборачивания героини гусыней, – это *одно* чистое вредительство (в сказке ничего не говорится о том, что мачеха изгоняет падчерицу, превращенную в гусыню). Во-вторых, два вредительства – это всегда две завязки, а две завязки – две сказки. В завязке первого хода схема нарушения такова. Старшие братья, не желая ночью идти на могилу, заставляют идти младшего на том, основании, что он «ничего не делает» (*подвох*). Иван-дурак не возражает, или не находит что возразить (*пособничество*), и соглашается, формально в ущерб себе (*вредительство*). Он отправляется на могилу отца и получает в награду за исполнение отцовского завещания волшебного коня. В завязке второго хода *подвохом* является притворная просьба Ивана-дурака дать ему «каку-нибудь лошадь», *пособничеством* – разрешение братьев взять «худую кобылешку», а *вредительством* – коварство Ивана-дурака, который втайне насмехается над братьями: взять-то лошадь взял, но не воспользовался («управил, зарезал, бросил»). Нас не должно смущать, что непосредственный вред (семейному хозяйству) наносит протагонист. Сказка строится по принципу «то ли он украл, то ли у него украли». За *вредительством* следует *отправка* на волшебном коне, вызванном магической фразой «Сивко-бурко, вещий воронко!» («помяни черта, и он появится»). И, наконец, далее описывается *подвиг*, добыча портрета и ширинки царевны.

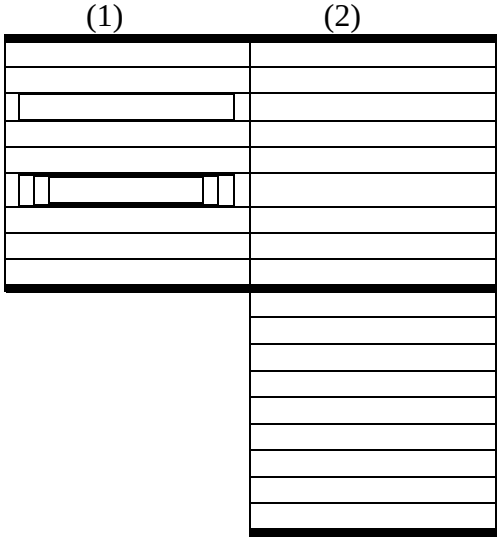
Старания сказочника сделать сказку более «быстрой», более «компактной», для исполнения – объективная сторона дела. Субъективная заключается в том, что Пропп, как в случае с понятиями действия и функции, не очень четко различал понятия *хода* и *сказки*.

Ранее при рассмотрении результатов анализа Проппом различных сказок на наличие двух и более ходов мы исходили из его определения хода как сказки, соединенной с другой сказкой в одно повествование. Согласно этому положению число ходов должно быть равно числу пар «завязка – развязка» (**14**). Однако затем, наряду с понятием многоходовых сказок, Пропп вдруг вводит понятие «многосказочных» сказок, особо подчеркивая, что совершенно четких признаков, по которым можно было бы отличить, например, двухходовую

сказку от «двусказочной», не существует, и можно лишь указать несколько случаев «более ясных», когда мы имеем одну сказку при наличии нескольких ходов (**15**). К числу таких сказок он относит и те сказки, определяемые нами как сказки с рельефным сюжетом, или сказки с внутренними ходами, т.е. повествованиями, использующими в качестве рамки определенную мотифему (см. выше). Перечислив известные ему случаи одной («цельной») сказки с несколькими ходами, Пропп заключает: «Во всех других случаях мы имеем две сказки и больше» (**16**).

В делении Проппом сказок на «цельные» и прочие вполне угадывается соответствие предлагаемому делению на сказки с рельефным и плоским сюжетом, которое иллюстрируется противопоставлением сказок семейства «Сказка о молодце-удальце, молодильных яблоках и живой воде» (1) сказкам семейства «Сивко-бурко» (2). Можно сказать, первые создаются умножением, вторые сложением. При этом следует особо отметить, что любая сказка, которая рассказана, является цельной, поскольку обязательно использует в качестве шаблона одноходовую, «односказочную» сказку. Иначе её просто не сложить. Разность в строении сюжета по признаку наличия / отсутствия рельефа, не влияет на длину текста («тела») сказки, исчисляемую количеством знаков. Существуют сказки, в которых текст мотифемы *возвращения* может занимать две трети объема текста (Аф.272).

Из диаграммы видно, что существует совершенно четкий признак, по которому «односказочную» сказку, даже с несколькими внутренними ходами (1), можно отличить от «двусказочной» (2), и этот признак – строение сказок:



В довершение обзора сравним сказку «Сивко-бурко» со сказкой «Свинка золотая щетинка», в которой довольно разглядеть трехходовую сказку. Первые два хода совпадают с ходами сказки «Сивко-бурко», третий ход которой формируется на основе идеи добычи диковинок. Возможность третьего хода появляется за счет придания второму ходу формы незавершенного действия, незавершенной цели. Герой становится царским зятем, но самым захудалым. Поэтому ему приходится доказывать свое право на высокое положение уже будучи членом царской семьи. Для создания такой ситуации, которая служит трамплином для всего рассказа, сказочник не позволяет герою на этапе женитьбы раскрывать тайну своего коня. Он женится по паролю (тряпица и царское слово), не наряжаясь в «цветно платье», влезая в ухо коню, а таков, каков есть: «по лицу слюни да сопли текут».

Крайне любопытна форма мотива нарушения в завязке второго хода, ибо она неопровержимо доказывает *кто есть кто*. Выше мы уже описывали, как распределяются мотивы нарушения между персонажами: вредительство в узком смысле (как преамбула отправки) является предикатом героя. В сказке «Свинка золотая щетинка» это становится еще более очевидным. Старшие братья не препятствуют, а наоборот, зовут с собой дурака, который отказывается под надуманным предлогом желания пойти в поле «набить галок собакам на корм». Здесь сама триада подвох, пособничество, вредительство приобретает специфическую форму: предложение, придумывание мнимого предлога, отказ («отнекивание»). Градус «вредительства» старших братьев понижается практически до нуля для того, чтобы максимально усилить это качество в царе-тесте. Сказочник как бы экономит на вредительстве на втором ходу, чтобы сделать этот мотив более концентрированным во время третьего, завершающего хода. Делается это за счет перемещения мотива унижения героя. В сказке «Сивко-бурко» в ответ на просьбу героя ему дают «худую кобыленку» старшие братья. В сказке «Свинка золотая щетинка» герой получает «шелудивую лошаденку» от тестя. (в женских сказках этого типа образу худой кобыленки соответствует образ объедков или горбушки хлеба, которыми кормится героиня).

МИФ В СКАЗКЕ. ПОНЯТИЕ КОРОТКОГО ХОДА

Каждый ход-сказка, или сказочная глава, есть средство достижения сказочником определенной цели, которая складывается из более мелких или частных целей, выраженных отдельными мотивами, и которая является темой, смыслом данного хода, ибо по большому («гамбургскому») счету, с точки зрения, общей теории систем, понятия цели, смысла и темы совпадают.

Всё работает по известному принципу нарастания трудностей. В сказке «Свинка золотая щетинка» герой сначала добывает волшебного коня, затем на волшебном коне доскакивает до окна царевны и, наконец, на волшебном коне доезжает до неведомых мест, где водятся диковинные животные, и добывает их. Здесь победой является достижение нужного места, добывание происходит само собой, как на обычной охоте. Так происходит с добычей утки золотые перышки и свинки золотой щетинки. Когда понадобилось добыть кобылицу златогривую, сивка-бурка, до сих пор использовавшийся в качестве ездового животного, вдруг заговорил, как будто вспомнив неожиданно, что он – не простой, а «вещий». Прежде он молча возил на себе хозяина, теперь же начал вещать, причем вполне мотивированно: «Прежние задачи были ребячьи, а это дело трудное!» Этой фразой он обнаружил родство с богатырским конем стрельца-молодца из сказки «Жар-птица и Василиса-царевна» (Аф.169), который трижды повторял своему хозяину при добыче жар-птицы, Василисы-царевны и её подвенечного платья, что «это еще не беда, беда еще впереди», а на четвертый раз, когда надо было искупаться в кипятке, стрелец и сам понял: «Вот беда, так беда!»

Составлять сказки, создавать сказочные эпопеи, можно самыми разнообразными способами, но при неукоснительном соблюдении двух правил. Во-первых, все части должны лежать на одной поверхности, что дает возможность состыковывать их между собой. А, во-вторых, соединение частей должно быть детерминировано: достижение одной цели предопределяет возможность постановки новой цели. Начинать надо с малого, поэтому каждый ход оказывается короче следующего.

Здесь нам вновь приходится вступать в полемику с Проппом, который писал: «При определении двусказочности нельзя давать себя сбивать с толку очень короткими ходами» (**17**). В качестве примера особенно коротких ходов он приводит случаи, включающие мотив порчи посева или воровства урожая чудесным существом с последующей его поимкой. Такие короткие ходы, теоретически являющиеся отдельными сказками, он обозначает как «вводные» в том смысле, что они якобы нужны только затем, чтобы ввести какого-нибудь персонажа, который в роли дарителя или помощника необходим для развития действия во втором ходе (**18**).

Мы можем согласиться с тем, что короткий ход, предшествующий основному, длинному ходу, не делает сказку двусказочной, но делаем это не потому, что смысл таких ходов сводится только к вводу какого-нибудь персонажа, а потому, что они вообще не являются сказками, будучи одномотифемными и даже немотифемными, в терминах Ольденбурга, «рассказочными единицами». Иначе говоря, короткие ходы являются таковыми по той причине, что являются остатками мифов.

Сказка может иметь еще более короткий первый ход. Эти ход Пропп называл исходной, или начальной ситуацией, которая есть не что иное, как, как сжатый до одной фразы миф.

Как пишет Пропп: «Сказка обычно начинается с некоторой исходной ситуации. Перечисляются члены семьи, или будущий герой (напр., солдат) просто вводится путем приведения его имени или упоминания его положения. Хотя эта ситуация не является функцией, она все же представляет собою важный морфологический элемент» (**19**). В этом высказывании содержится вопрос. Почему исходная ситуация, не являясь «функцией», следовательно, не являясь частью тела сказки, представляет собой важный морфологический элемент? Ответ заключается в том, что эта ситуация – реликт первобытного мифа, или свернутый миф. Кто это такие все эти «старики», «старухи», «дед да баба» и пр., которые «жили-были». Это протагонисты мифа. Как известно, главные персонажи священного мифа в его экзотерических версиях (для непосвященных) утрачивают свои имена, становясь просто «стариками» и «старухами».

Начальная ситуация может принимать форму развернутого повествования. Чаще всего такое повествование является переложением мифа о происхождении людей вообще (человечества), мифа о происхождении людей данной локальной группы, мифа о происхождении смерти (свойства людей быть смертными) или мифа о происхождении священных обрядов. В некоторых фольклорных традициях более близких к исходному локусу развития. Сначала рассказывается миф о происхождении мира или людей, а затем уже рассказывается сказка как таковая. В классической волшебной сказке мотив рождения человечества заменяется мотивом рождения героя или героини. Способы рождения могут быть самыми различными.

Таким образом, миф о происхождении людей становится коротким ходом, известным в литературе под названием мотива чудесного рождения. С точки зрения морфологии, мотив чудесного рождения – это полный миф, сросшийся с волшебной сказкой в функции исходной ситуации. Отличие состоит лишь в табуировании священного имени с помощью эвфемизма «старик» и / или «старуха» и в смене темы – с происхождения людей на рождение конкретного персонажа, являющегося простым смертным. Часто мотив чудесного рождения заменяет мотив демонстрации чудесных свойств, например, сверхъестественной силы, что выдает в герое фольклорного потомка богов.

В паре с мотивом чудесного рождения выступает мотив чудесной смерти, который восходит к древнему мотиву вырастания первых культурных растений из тела мифического первопредка. Если смотреть на дело в этом свете, мы здесь сталкиваемся со сказочным мотивом, ранее фактически неизвестным науке о фольклоре, если сравнивать его по степени изученности с рядом таких, можно сказать, именных мотивов вроде только что упомянутого мотива чудесного рождения, мотива чудесного бегства, чудесного супруга и некоторые другие. В одних случаях этот мотив остается «на своем месте», предваряя основное действие. В этом виде мы его находим в сказке «Царь-медведь» (Аф.201) и «Звериное молоко» (Аф.202) (**20**). В других случаях этот мотив «обрастает» сверху и снизу мотивами нару-

шения и узнавания, заполняя собой пространство второй главной мотифемы. Так устроен первый ход сказки «Буренушка» (Аф.101): из частей тела убитой коровы вырастает чудесное растение.

В конечном счете, для того, чтобы, как выразился Пропп, не сбивать себя с толку короткими ходами, надо прежде усвоить следующую истину. Короткие ходы – это бывшие мифы. Такие ходы либо надставляются над сказкой для объяснения или обоснования эпифании героя (как он появился на свет и как приобрел свои чудесные свойства, часто персонифицированные образом чудесного помощника), либо вставляются в рамки мотифемы, чаще всего, отправки. Следовательно, с помощью коротких ходов сказка либо вытягивается вверх, либо растягивается изнутри. Здесь, памятуя теорию Веселовского, надо, конечно, различать филогенез и онтогенез сказки. Тот или иной мотив мог вырасти в сюжет или стать «зерном сюжета» только тогда, когда он еще был мифом, т.е. отдельным текстом, или целостным повествованием.

Естественно, персонажами (субъектами) мотивов чудесного рождения, чудесной смерти, чудесного дарения и пр. оказываются различные «старики» и «старухи», породители / делатели людей / детей или «культуртрегеры», приносители культурных ценностей / волшебных средств.

В этой связи не грех воспользоваться случаем, чтобы раз и навсегда избавиться от понятия «обращенной последовательности» функций *Д Г Z*, которые оказываются то впереди, то позади функций *А В С*. Как выясняется, функции *Д Г Z* в случаях «обращенной последовательности» всегда оказываются на месте коротких предварительных ходов, в сущности, правильно повторяя структуру мифа: либо в качестве одномотифемного рассказа с тремя субмотифемами *отлучки*, *нарушения* и *следствия* (катастрофы со знаком «минус» или со знаком «плюс»), либо в качестве немотифемного рассказа, восходящего непосредственно к бытовым коллизиям (формула «жили-были», «вдруг», «откуда ни возьмись», «как-то» и т.п.).

Во избежание голословности, возьмем первую попавшуюся сказку из итоговой таблицы Проппа (см. Табл.7 на вклейке).

[Вклейка]

Таблица 7. Сказка «Масенжны дзядок» (Аф. 126)

Ходы	Мотифемы	Функции	Текст
Начальная ситуация I	**In**		«Гаспадар» и трое сыновей, двое разумные, а третий «дурань».
Начальная ситуация II		*A B C*	«Нешто» съедает пшеницу на поле.
Начальная ситуация III	**A**		Отец посылает одного за другим сыновей, старший и средний засыпают.
	B	*↑Л*	Младший отправляется и ловит «пташку» и сажает в «мех».
	C	*Ф*	Герой рассказывает все как было», старшие братья отбирают «пташку» и приписывают заслугу себе.
	Fi		Отец продает «пташку» королю.
	In		Король сажает «пташку» в «склеп» (погреб).
Ход сказки	**A**	*ДГZ*	Королевич поддается на уговоры «пташки» и выпускает ее на волю, выкрав ключи у матери. «Пташка» оказывается «масенжны дзядок (дзедок) (**21**)» в благодарность дает формулу вызова: «Масенжны дзедку, памажы мне!».
		A ↑	Пропажа обнаруживается, и король изгоняет сына, пошив ему свиной кажушок. Мать зашивает в кожушок сто тысяч зодолтом и выпроваживает
	B	*A ↑Z*	Королевич вызывает дзядка, который научает его идти за море и наняться к тамошнему королю поваренком, а как будет война, выйти за ворота и позвать дзедка. Королю объявляют войну, королевич вызывает дзядка, который дает ему коня, «ахвицерскую» одежду и меч.
		Б К П	Герой трижды побивает вражеское войско, трижды по возвращении играет яблочком, каждый раз все более дорогим, в обмен на которое требует у королевны переночевать у ее порога, о коло ложа и, наконец, в постели.
	C	*x*	На следующий день королевич проснулся в двенадцать часов и позвал к себе короля.
		Ф	Король узнал в нем победителя неприятельских войск, свой платок на его руке (повязка на рану) и перстень на пальце. Королевич обручается с дочерью короля, которая давно его полюбила, «ибо был вельми хорош». После смерти короля он наследует престол.
		С **	
	Fi		Жыли яны шчасливы довга» и т.п.

Перед нами бесспорно «односказочная» сказка. Если не считать двух начальных ситуаций, она состоит из короткого хода, тоже в роли начальной ситуации, и длинного хода (собственно сказки). Короткий ход, несмотря на полный набор мотифем трактуется нами как начальная ситуация, поскольку не принадлежит *телу* сказки.

Кроме того, принимая эту часть повествования за первый ход, мы не вступаем в противоречие с принципом одногеройности. Наличие двух разных героев, «дурня» и «королевича», указывает на вспомогательный, «вводный» характер хода, в рамках которого является персонаж по имени «масенжны дзядок». В этом плане становится более отчетливым контраст между сказкой «Масенжны дзядок» и сказкой «Сивко-бурко» № 179, в которой мотив добычи героем волшебного коня образует самостоятельный ход. Причиной тому тот факт, что герой, добывающий коня, и герой совершающий на нем подвиг (молодецкий, удальской поступок), – одно и то же лицо.

Взглянув на Таблицу 7, мы можем также лишний раз убедиться в том, что неточность понятия сказочной функции и неточность понятия сказочного хода в теории Проппа тесно взаимосвязаны. Можно сказать, Пропп правильно ввел понятия хода и функции, как раздела и ячейки, но неправильно, или, по крайней мере, очень приблизительно их определил, а затем довольно непоследовательно пользовался этими инструментами при фрагментации сказок.

Вопреки итоговой схеме Проппа в сказке «Масенжны дзядок» нет ни одного пропуска ни на уровне трех больших (главных) мотифем, ни на уровне просто мотифем (средних мотифем), ни на уровне малых мотифем. *Собственно сказка* в сказке «Масенжны дзядок» начинается с мотивов нарушения, которые даже в терминах теории Проппа легко раскладываются по рубрикам подвох (г), пособничество (g), вредительство (A). Масенжны дзядок уговаривает королевича (подвох), королевич крадет ключ у матери и выпускает пленника (пособничество), пленник убегает (вредительство). Пропп ошибается с определением этого мотива, приняв его за мотив получения волшебного средства на том основании, что масенжны дзядок в благодарность за обретенную свободу снабжает его средством связи с ним на будущее: «Як чаго табе будзе трэба, то тольки выйдзи на двор и скажи: масенжны дзедку, помажы мне! – то

я зараз прыставлюся, и чаго только будзе треба, то усе зраблю». На самом деле, это всего лишь подкуп, который естественным образом входит в мотив нарушения.

С другой стороны, мотив изгнания королевича отцом никак не может считаться мотивом вредительства, поскольку входит в мотив отправки. А центральным моментом отправки является вручение свиного кожушка, в который мать королевича зашила бумажных денег на сто тысяч золотом. Без этого свиного кожушка не было бы сказки, просто не удалось бы набрать достаточно материала для заполнения мотифемы *узнавания*. О ста тысячах золотом сказочник, видимо, забыл. Вот, почему в конце сказки возникает довольно серьезная нестыковка. На третий раз королевич покупает право провести ночь на ложе королевны за «яблычко такое, як сонцо». Она приказывает постлать ему свою постель, он идет в ее спальню, ложится на приготовленной для него постели, а утром просыпается и призывает к себе короля. Король приезжает, узнает в герое победителя своих врагов и ведет его к своей дочери. Интересно, где же в эту ночь находились король и его дочь, если герой ночевал в королевском дворце? Вероятно, ко всему прочему герой должен был построить дворец, чтобы удивить короля и тем самым дать ему знать, каким завидным женихом он является для его дочери.

На это и должны были пойти деньги, зашитые матерью в кожушок. Однако два мотива узнавания – это слишком много для одной сказки. Либо героя узнают по перстню или повязке на ране, либо по золотому дворцу. Сказочник не очень удачно использовал в качестве шаблона мотива узнавания мотив, взятый из сказок, где женитьба или благосклонность тестя после женитьбы обеспечивается не геройским поступком, а демонстрацией богатства (ср. «Емеля-дурак» (Аф.166)). Между этими мотивами слишком большое расстояние. Поэтому замять вопрос о строительстве дворца «напротив королевского» сказочнику удается с большим трудом. Все шито белыми нитками (ср. шуточные фразеологизмы, вроде: «молчит как рыба об лед»). Ошибку в проецировании нельзя элиминировать, можно только попытаться скрыть чисто синтаксическими средствами. Вообще, использование сказок в качестве шаблонов не целиком, а частями, всегда чревато неточностью в сюжетосложении.

ПЕРЕНОС СКАЗОЧНЫХ ХОДОВ.
«ГНИ СКАЗКУ ГОТОВУЮ, ЧТО ДУГУ ЧЕРЕМХОВУЮ» (22)

По предыдущему изложению нам уже известны сказки, напоминающих по своему строению ленту Мёбиуса. Гораздо реже встречаются сказки, использующие в качестве модели бутылку Клейна. Как уже говорилось, все дело в создании фигуры речи (повествования) с одной поверхностью. Принцип одногеройности (одного стержня) – это и есть принцип одной поверхности. Сказка должна быть сложена таким образом, чтобы её можно было охватить одним взглядом. Наглядным примером могут служить приемы изображения («записи») мифов в традиционной культуре австралийских народов, когда весь миф умещается в один рисунок.

Внешне это, наверное, выглядит так, будто первые ходы переносятся из начала в конец в виде *life stories*, которые герою рассказывает либо сам искомый персонаж, либо особый персонаж-осведомитель. На самом деле начальные ходы как бы загибаются вниз и своим верхним концом «имплантируются» в один из следующих ходов. Делается это за счет того, что сказочник ведет рассказ в виде прямой речи, заставляя того или иного персонажа вести монолог о своей или чужой судьбе. Такое «перегибание» сюжета превращает сказку в мужскую. Интересный случай представляет сказка «Царевна-лягушка» № 269 (см.Табл.8 на вклейке)

Но прежде, чем перейти к интересующему нас вопросу, остановимся на двух моментах. Первый момент касается положения мотива «старичок-даритель рассказывает историю Василисы Премудрой». Этот мотив использует в качестве рамки мотив дарения волшебного клубочка. Второй момент связан с удвоением мотива отправки «царевич идет куда глаза глядят» (a) и «царевич получает в дар путеводный клубочек» (b) так, что мотив b вложен в мотив a. Главенство мотива «царевич идет куда глаза глядят» означает, что сюжет сказки № 269 – это величина производная по отношению к сюжету сказок № 267 и 268.

[Вклейка]

Таблица 8. Сказка «Царевна-лягушка» (Аф. 269)

Начальная ситуация I.
Царь и три сына – молодые, удалые – «ни в сказке сказать, ни пером описать».
Начальная ситуация II.
Царь велит сыновьям выпустить из лука стрелки – на чей двор стрела упадет – там и свататься. Стрела старшего падает на боярский двор, среднего – на купеческий. Стрела младшего попадает в грязное болото к лягуше-квакуше. Иван-царевич говорит, что лягуша не ровня ему. Царь настаивает: «Знать, судьба твоя такова». Все три царевича женятся.

Первый ход.
А. Призывает их царь, приказывает, чтобы жены испекли по мягкому белому хлебу. Иван-царевич «кручинится», лягуша его успокаивает: утро вечера мудренее.
В. Сбрасывает с себя лягушачью кожу, оборачивается душой-девицей, вызывает мамок-нянек. Наутро хлеб готов. Царь благодарствует на том хлебе. Следует приказ соткать ковер. Все повторяется. На третий раз царь приказывает сыновьям явиться на смотр вместе с женами.
С. Лягуша является в облике Василисы Премудрой, поражает всех чудесным танцем. Старшие невестки пытаются повторить опыт, у них ничего не получается. Царь сердится и прогоняет их «нечестно».

Второй ход.
Начальная ситуация
[Василиса Премудрая становится «царицей бала»]
А. Иван-царевич улучает минуточку, бежит домой и сжигает лягушечью кожу. Василиса Премудрая корит царевича за то, что не смог подождать, говорит, что искать ее надо в тридесятом царстве – у Кощея Бессмертного, оборачивается белой лебедью и улетает в окно.

Царевич идет куда глаза глядят.

Встречает старого старичка, которые дарит ему путеводный клубок.

Между делом («то да сё») старичок рассказывает историю о том, как Кощей Бессмертный осерчал на свою дочь Василису Премудрую за то, что она уродилась.» хитрей, мудреней» отца и велел ей три года квакушею быть (ср. в сказке братьев Гримм тринадцатая ведунья, «осерчав» на короля-отца, «велела» его дочери умереть от укола веретеном, но двенадцатая ведунья смягчила приговор до ста лет беспробудного сна).

В. По *пути туда* царевич встречает и щадит медведя, селезня, зайца, щуку, которые в обмен на жизнь обещают ему пригодиться. Царевич приходит к избушке бабы-яги. Баба-яга выдает тайну смерти Кощея: игла, яйцо, утка, заяц, сундук, дуб и указывает место. Иван-царевич приходит туда. Благодарные животные помогают достать иглу (*путь оттуда*). Царевич отламывает кончик иглы: «Сколько ни бился Кощей, сколько ни метался во все стороны, а пришлось ему помереть!».
С. Иван-царевич идет в дом Кощея, забирает Василису Премудрую и возвращается Домой

Итак, при помощи упомянутого приема «перегибания сюжета», сказочник, не меняя фокус внимания, в котором по-прежнему находится сказочная «судьба» Ивана-царевича, приводит сказку в соответствие с её названием, делая протагонистом царевну-лягушку. Сказка одним мановением становится женской и трехходовой по сюжету «Свинка золотая щетинка», а Иван-царевич – то ли искомым персонажем, то ли вредителем (вредительство по неосторожности). Впрочем, как «вредитель» он выступает в роли передатчика чужого мнения. Настоящими вредителями с морфологической точки зрения выступают братья и их жены, своими насмешками не допускающие героиню до состязания (ср. мотив насмешек старших братьев в сказке «Сивко-бурко»)

И все это происходит за счет в сущности необязательного объяснения происхождения Василисы Премудрой. Старый старичок-даритель вполне мог бы обойтись без рассказа о том, как Василиса Премудрая стала квакушей. Изымите этот мотив (точнее, сожмите мотив осведомления-дарения до мотива дарения клубочка) – и рассказ, что называется, «без запинки», пойдет дальше своим *чередом*. Это становится ясно, если эту сказку сравнить со сказкой «Царевна-лягушка» под № 267.

Попробуйте, теперь угадать, в чем тут дело. Может быть, сказочник непреднамеренно развил, или усложнил, мотив дарения, а, может быть, сказка «Царевна-лягушка» изначально была женской и трехходовой и только потом намеренно превращена в мужскую и двухходовую с помощью «перегиба» в виде мотива-сноски («гиперссылки»).

Для того, чтобы графически отобразить особенность структуры сказки № 269, мотив рассказа старого старичка (*сказ о том, как Василиса Премудрая превратилась в лягушку* (**23**)) необходимо повторить вверху таблицы (ячейка с двойной линией. – *ПБ*). Это означает, что история с превращением Василисы Премудрой как наполнение первой главной мотифемы сказки о том, как Василиса Премудрая вышла замуж за Ивана-царевича, вынесена за границу видимой части сказки, т.е. выше её названия.

Царевна-лягушка (Аф.267)	Царевна-лягушка (Аф.269)

Но почему бы сказочнику не упростить ситуацию, превратив эту сказку в сказку с плоским сюжетом? Что ему мешает сделать это, если для этого достаточно перенести мотив превращения Василисы Премудрой в лягушку, поместив его выше мотива стрельбы куда попадет?

Поставим небольшой эксперимент, рассказав сказку «Царевна-лягушка» по шаблону сказки «Свинка золотая щетинка». Сходство героев очевидно по признаку «избранности». Герой сказки «Свинка золотая щетинка» – «дурак», героиня сказки «Царевна-лягушка» – «хýтра», т.е. «дура» с точностью до наоборот. В этом случае мотив превращения Кощеем дочери в лягушку является вредительством, которое ведет героиню на болото. А это болото оказывается для нее местом «сражения» или «испытания», наподобие королевского дворца для Золушки. Мотив трех стрел – эквивалент мотива трех появлений героини на балу, а стрела, принесенная лягушкой «в зубах» царевичу, – по своему действию ничем не отличается от потерянной туфельки. Результат один и тот же. Золушка выходит замуж за принца, лягушка – за царевича.

Реконструируемый нами ход по смыслу (цели) соответствует второму ходу сказки «Свинка золотая щетинка». Царь к своему зятю относится так же отрицательно, как царевич к жене-лягушке. Сравним несколько вариантов:

Свинка золотая щетинка		Царевна-лягушка	
№ 182	Видит царь, что жених нашелся; хоть и дурак, а делать нечего – царское слово закон!	**№ 267**	«Как я стану жить с лягушей? Век жить – не реку перебрести или не поле перейти!» Поплакал-поплакал, да нечего делать – взял в жены лягушу. Их всех обвенчали по ихнему там обряду; лягушу держали на блюде.
№ 183	Царь и говорит ей: «Теперь уже этого слова изменить нельзя; так тому и быть, будь его женою». Перевенчали дурака с царевною; она горько-горько плачет, а другие две царевны, ее сестры, что повыходили замуж за царевичей, смеются над нею: «Вот вышла за дурака!»	**№ 268**	«Ну, – говорит отец, – знать твоя судьба такая»
№ 184	«… узявши з собою дурня, повели до царя, і цар, щоб не змінять слова, звелів попам його з дочкою звінчати і дав їм, щоб вони жили, особу хатину»	**№ 269**	Говорит Иван-царевич: «Как мне за себя квакушу взять? Квакуша не ровня мне!» – «Бери!» – отвечает ему царь. – Знать, судьба твоя такова!.

Второй ход сказки «Царевна-лягушка» по цели (значению) соответствует третьему ходу сказки «Свинка золотая щетинка». Цель состоит в том, чтобы принести царю дары и возвыситься в глазах царя. В мужской сказке герой добывает диковинных животных, в женской героиня показывает себя в роли чудесной хозяйки, преподнося тестю чудесные хлебы, рубашки и ковры. Как и в мужских сказках, где герой скачет на коне, побивает вражье войско и т.п., героиня совершает свои хозяйственные подвиги неузнанной. В развязке сказки (в пространстве третьей главной мотифемы) героиня исполняет чудесный танец. Если вспомнить эту сказку, здесь есть все мотивы для «правильного» окончания: неузнанного прибытия, трудной задачи, трансфигурации и наказания. В качестве последнего в сказке № 269 выступает мотив, в котором царь сердится на старших невесток и прогоняет их «нечестно». То, что царь поступил «нечестно» со старшими невестками, автоматически означает чествование Василисы Премудрой, заменяющее собой мотив свадьбы в качестве его пусть очень слабого, но все же эквивалента.

Наличие морфологически бесспорного окончания указывает на то, что все происходящее далее представляет собой самостоятельный ход. Для сказок № 267 и № 268 – это второй ход, для сказки № 269 – третий.

При определении этого третьего хода, надо прежде всего понять, какой это ход, внешний или внутренний. Иначе говоря, надо ответить на вопрос, не является ли мотив сожженной мужем лягушачьей кожи жены эквивалентом сбрасывания героя в пропасть старшими братьями или похищения невесты Кощеем Бессмертным. Такому выводу противоречат две вещи. Во-первых, тот факт, что Иваном-царевичем движет нетерпеливое желание поскорее закрепить нежданно свалившееся на него счастье, братьями – зависть к чужому успеху, Кощеем – желание увести чужую невесту. Побудительные причины, движущие этими персонажами можно выразить и другими словами, но для нас важно, что эти причины различны и различие это обусловлено характером связей с окружающими мотивами. Во-вторых, если мы будем рассматривать «поиски исчезнувшей жены» как внутренний ход, пустым окажется пространство третьей главной мотифемы, что теоретически невозможно.

Таким образом, сказка «Царевна-лягушка» № 269 является трехходовой сказкой, первый ход которой «врастает» в третий ход. Если эту сказку «распрямить», ее можно спроецировать на сюжет, во многом напоминающий сюжет сказок «Свинка золотая щетинка» и, скорее всего, послуживший шаблоном для сказки «Царевна-лягушка» № 269.

	Свинка золотая щетинка	**Царевна-лягушка**
I	Добыча коня	Добыча мужа
II	Добыча жены	Достижение царского положения
III	Достижение царского положения	Возвращение потерянного мужа

Внутри этой сказки цель и оправдание третьего хода – воссоединение супругов, разлученных несчастным случаем. Однако, выйдя из её границ, можно обнаружить, что принятое в литературе определение «поиски исчезнувшей жены» допускает его трактовку как ослабленной формы сюжета мифа об Орфее – «поиски умершей жены». При этом нас не должно смущать то обстоятельство, что третий ход должен представлять собой женскую сказку, ибо таковыми являются предыдущие два хода. Правило одногеройности никто не отменял. Перемещается в пространстве он, все делает тоже он, од-

нако действует она. Это вытекает из ее слов (фактически, наказа перед исчезновением) о том, что ее следует искать, а искать следует в ею же указанном месте. Формула поиска очень проста: «ищите и обрящете».

Таким образом, мы получаем ответ на ранее заданный вопрос. Сказочник не мог сделать эту сказку окончательно женской потому, что она восходит к какому-то мифу о муже, отправившемся в потусторонний мир на поиски умершей жены. Разумеется, это требует того, чтобы в начальной ситуации фигурировал именно мужской персонаж. Кроме того, если бы изменилась начальная ситуация, вроде: «жили-были Кощей Бессмертный и его дочь Василиса Премудрая», Ивану-царевичу пришлось бы ее спасать (расколдовывать, целовать и пр.) еще на первом ходу. Иначе говоря, развивать эту сказку пришлось бы в направлении «Спящей красавицы». Своей красотой и загадочностью сказка «Царевна-лягушка» обязана именно последнему ходу независимо от того, какой он по счету, второй или третий, и терять этот сюжет сказочнику не хотелось.

О том, что сказки семейства «Царевна-лягушка» представляет собой миф об Орфее (в широком смысле), свидетельствует тот факт, что у них очень слабо развиты мотивы неузнанного прибытия, узнавания и свадьбы (трансфигурации, наказания и собственно свадьбы). Все сводится к фиксации возвращения мужем жены из потустороннего мира. В сказке № 267 на третью главную мотифему приходится только одна фраза «а те прилетели домой, все обрадовались». В сказке № 268 эквивалентом является фраза «Лягушка подхватила его под крылышко и улетела с ним в седьмое царство жить» (Выше мы задавались вопросом о том, кто в сказке хозяин: заключительное действие лягушки выдает в ней «серого кардинала» сказки.) В сказке № 269 этому соответствует фраза «Иван-царевич пошел в дом Кощея, взял Василису Премудрую и воротился домой». В отличие от настоящего Орфея, сказочный Орфей не нарушает запрета, все делает так, как ему сказано, и поэтому благополучно возвращается с женой.

Итак, внутри каждой, или почти каждой, сказки сидит миф, но соотношение между ними на морфологическом (структурном) уровне

оказывается совсем не таким, каким кажется авторам многочисленных статей на эту тему. Что нужно сделать, чтобы миф об Орфее превратился в волшебную сказку? Его необходимо спроецировать на волшебную сказку, или, что абсолютно то же самое, рассказать по шаблону волшебной сказки. На практике это равносильно ассимиляции мифа сказкой. В данном случае ассимиляция состоит в создании надстройки в виде сказки о том, как Орфей женился. Следовательно, это не тот случай, который является филогенетической моделью эволюции мифа в сказку. Это случай, который показывает, что морфологически сохранение мифа в сказке возможно только за счет переосмысления («перенацеливания») мифа в качестве хода сказки, либо внешнего (как правило, начального или заключительного), либо внутреннего. В самом мифе, как таковом, нет ничего «чужого», что могло бы «вырасти», а затем выйти наружу, разорвав оболочку мифа. Как мы видели, мифы в сказке, с точки зрения морфологии, сохраняются такими, какими они были в *досказочную эпоху*. «Ремонт» носит чисто косметический характер.

Сноски к Главе 7

1. Пропп 1969: 84-86, 114-120.
2. Пропп 1969: 83.
3. Пропп 1969: 34, 38.
4. Позже у нас появится возможность убедиться в том, что сказка может заканчиваться мотивом добычи (победы) только в том случае, если она «вживлена» в тело другой сказки и, следовательно, может жить за счет кровеносной системы материнской сказки. Завершение на добычи означает двухмотифемный характер повествования, а двухмотифемная сказка может стать самостоятельной только в том случае, если превратится в былину (эпос), которая по своей природе является двухмотифемным образованием.
5. К вопросу о поэтике сказки. Вряд ли случайным является аллитерация: мотив, в котором ведьма предсказывает герою от братьев пропáсть, и мотив, в котором братья сбрасывают героя в прóпасть.
6. Здесь «аред» – искаженное «акриды», вид саранчи, которой питался Иоанн Креститель в пустыне.
7. Пропп 1969: 83.
8. Пропп 1969: 84.
9. Пропп 1969: 59.

10. Просто невозможно удержаться и не показать, как и из чего делаются сказочные мотивы и образы. Данный мотив явно восходит к загадке «лежит брус на всю Русь».

11. Как уже отмечалось, на самом деле эта идея не принадлежит Мелетинскому
(См. Примечание 15 к Главе 2).

12. Пропп 1969: 41.

13. Там же: 86.

14. Там же: 83.

15. Там же: 85.

16. Там же: 86.

17. Там же.

18. Там же.

19. Там же: 29.

20. Там же: 47.

21. По белорусским поверьям, хранитель кладов с огнеными глазами и огненной бородой, эпитет «масенжны» означает «желто-медный» Золото как жар (т.е. уголья) «гори»т, отсюда аллюзия превращения золота в уголья.

22. См. в Словаре.Даля статью «Черемный». Ср. также выражение: «Ну, ты и загнул!»

23. Ср. Материалы «Этнографического бюро» Тенишева. «В пятницу считается грехом исполнять различные женские работы – ткать, прясть и т.д. В одном из местных духовных стихов «пятница», олицетворенная святою… говорит… чтобы … в пятницу золы не золили, камней не калили («для мытья полотен и белья»). По народному поверью, одна баба полоскала в пятницу белье, и за этот грех она была обращена Пятницей в лягушку. С тех пор от этой лягушки и повелись лягушки на земле». «Лягушка, по народному убеждению, произошла от дочери, проклятой матерью. По другому варианту, одна баба мыла на реке в пятницу белье. За несоблюдение пятницы она и обращена была Св.Пятницею в лягушку». «По народному поверью, дочь потеряла у матери ключи, и та в досаде прокляла свою дочь. Та обратилась в кукушку. Поэтому-то кукушка и до сих пор кричит своему брату: «Вернись, ключи нашлись». По другому народному поверью, одна мать прокляла свою дочь, и та обратилась в лягушку. Таким образом и появилась на белом свете лягушка» (Русские крестьяне. Жизнь. Быт. Нравы. Материалы «Этнографического бюро» князя В.Н.Тенишева. Том 2. Ярославская губерния, часть 1. Санкт-Петербург, 2006: 71, 189, 213). Говоря о «кроссжанровом сравнении», Дандис приводит в пример, по его мнению, практически абсолютное сходство структуры сказок с двухмотифемной последовательностью «запрет / нарушение» и структурой поверий. Так, он утверждает, что сказка индейцев зуньи о девочке, нарушившей запрет охотиться на кроликов и поверьем «если женщина съест пресный хлеб, связанный с оленьей охотой, у нее родятся близнецы» обладают одной и той же структурой (см.: Дандис А. Структурная типология индейских сказок

северной Америки // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1985: 192-193). В замеченном сходстве нет ничего удивительного. Морфологически «сказка» зуньи есть не что иное, как миф, и «поверье» – это тоже миф. Различие заключается в том, что «сказке» присоединен мотив спасения девочки чудесными близнецами, а «поверье» имеет форму сослагательного наклонения с добавлением предписания, что нужно делать, чтобы предотвратить кару (четыре раза обнести хлеб вокруг приставной лестницы дома).

ГЛАВА 8



ОПЕРАЦИИ С ХОДАМИ. ПЛАСТИЛИНОВАЯ ГЕОМЕТРИЯ СКАЗКИ

Возможно ли создание сказок с помощью ножниц и клея? Выше уже говорилось о том, что вставка или вырезание возможна только при операциях с ходами. Однако вставить или вырезать ход – значит внести в уже имеющийся материал некое изменение, нечто тоже превращающее его в ход. В свою очередь, такое превращение предполагает трансформацию привнесенного хода и т.д. В результате оказывается, что процедура «кройки и шиться» сама трансформируется в совершенно процедуру «лепки», суть которой состоит в усилении или ослаблении мотивов. Таким образом, сказка заставляет ходы вести себя так же, как мотивы. Вставки и вырезания оказываются неосуществимыми на практике, «обворачиваясь» процедурой стяжения и растяжения.

МОТИВЫ СИЛЬНЫЕ И СЛАБЫЕ. МУЖСКОЕ И ЖЕНСКОЕ НАЧАЛО

Мотив «старшие братья не хотят читать на могиле отца и потому ходить на могилу приходится младшему брату» (не молодецкое это дело – молитвы читать, быть начетчиком!) в сказке № 180 можно преобразовать в мотив «старшие братья заставляют младшего брата ночевать за них на могиле отца, потому что боятся ходить ночью на кладбище». Это более сильный мотив. В результате получается двухходовая сказка № 179. Однако за счет ослабления мотива можно действовать и обратным порядком, двигаясь от сказки № 179 к сказке № 180.

Вернемся к тому, как устроена сказка «Чернушка». Все аллоформы сказки «Золушка», безусловно, являются перевернутой («вывернутой») версией мужских сказок типа «Сивко-бурко». Однако в

сказке «Чернушка» пропущен первый ход, который должен соответствовать первому ходу сказки «Сивко-бурко», а, следовательно, каким-то образом объяснять появление двух голубков, выполняющих за Машу ее работу и дарящих ее роскошными нарядами. Вероятно, рассказчик рассчитывал на общее представление слушателей о символике образа «двух голубков» (**1**).

Мотив смерти матери, который надо отличать от смерти животного-покровителя (они восходят к разным мифам) оставляет возможность «доращивания» такого хода (скажем, получение наследства от матери), но женский персонаж логически трудно заставить ночевать на могиле матери в виде «службы». Женщине более подобает ходить на могилу к матери днем, а не ночью, плакать, а не бороться со страхом.

Неполнота, недосказанность сказки «Чернушка» по отношению к сказке «Сивко-бурко» становится фактом при сравнении ее со сказкой «Золушка» (Aschenpüttel) братьев Гримм.

В литературе уже высказывалось мнение, что сказка из афанасьевского сборника – фактический пересказ этой сказки братьев Гримм, представляющей двухходовую («двусказочную») сказку. Содержанием пропущенного хода является как раз то, о чем мы только что говорили в чисто предположительном ключе. В свою очередь, при создании этого хода в качестве шаблонов были использованы соответствующие части сказок об «аленьком» («вот этаком») цветочке или чудесной яблоньке, выросшей из костей («на костях») животного-покровителя. Отец героини едет на ярмарку, мачехины дочки просят привезти наряды и украшения, а она – веточку, которая на обратном пути первая («прежде всех») хлестнет по шляпе. Отец привозит ветку орешника, хлестнувшую так сильно, что сбила с головы шляпу. Героиня сажает веточку на могиле матери и орошает ее своими слезами (**2**). Веточка вырастает в целое деревце. Героиня трижды в день ходит (возвращается) под это деревце, плачет, молится, и каждый раз на то дерево прилетает беленькая птичка. Героиня высказывает пожелание, а птичка сбрасывает с деревца то, что она желает. Содержанием третьей мотифемы являются фразы, сообщающие о появлениях птички, решающей трудные задачи, т.е. выполняющей пожелания героини, которая, естественно, не допускает

никаких «узнаваний» со стороны мачехи, ибо из других сказок нам хорошо известно, чем такие «узнавания», с вытекающими из них «трансфигурациями» заканчиваются. Чудесное деревце будет срублено, а птичка – либо зарезана, либо посажена в клетку.

Существует еще один способ чтения этой сказки. Мотив с «беленькой птичкой» может рассматриваться не в качестве неразвитой третьей мотифемы, а, наоборот, как рудимент этиологического мотива. Тогда рассказ о деревце приобретает двухмотифемную структуру эпоса и, следовательно, является законченным текстом.

Однако это еще не все, что можно сказать о немецкой сказке «Золушка». Первому ходу предшествуют два подготовительных хода, которые позволяют сопоставить эту сказку сказке «Шиповничек» («Спящая красавица»):

	Замарашка (Гримм 21)	**Шиповничек (Гримм 50)**
Начальная ситуация I	Смерть матери	Рождение королевны
Начальная ситуация II	Получение прозвища замарашки	Наложение заклятья
Первый ход	Убийство чудесной козы Героиня выращивает чудесное дерево	Укол веретеном Вокруг замка героини вырастают заросли шиповника.
Второй ход	Король затевает праздник. На этот праздник приглашены все красавицы королевства, чтобы сын его мог выискать между ними невесту. Героиня с помощью нарядов, полученных от птички, проникает на праздник и завоевывает сердце королевича. Королевич находит героиню по туфельке и женится на ней	Приходит один королевич, который узнает от одного старика об ограде из терновника вокруг замка, где спит красавица-королевна. Многие королевичи погибли в зарослях терновника, Юноша, несмотря на предупреждение о верной гибели идет к замку. Преодолевает преграду и своим поцелуем пробуждает королевну и женится на ней..

Под увеличительным стеклом метода мотифем в мотиве зарослей терновника, окруживших замок со спящей красавицей, можно разглядеть выродившийся, или «придушенный» соседними мотивами, *сказ о том, как падчерица вырастила на могиле матери чудесное деревце*, а в мотиве появления королевича, идущего на смерть ради того, чтобы увидеть спящую красавицу, нетрудно увидеть «аппендикс» мотива появления эпического героя, отправляющегося на бой

со змеем, похитившим царевну. В сказке «Замарашка» этому мотиву соответствует мотив приглашения на праздник потенциальных невест для сына короля. Здесь ярмарка невест, там – состязание женихов, здесь героиня – девушка из низшего сословия, которой препятствуют с замужеством, там – заколдованная королевна, здесь туфелька в смоле, разлитой по приказу принца, там – поцелуй принца.

Однако при возможности сопоставить мотивы одной сказки мотивам другой практически один к одному оказывается, что первая является двухходовой, вторая – одноходовой сказкой. Все дело в том, что героиня сказки «Шиповничек» никак не участвует в выращивании зарослей шиповника, поскольку она обездвижена. По этой же причине она не может превратиться в героиню сказок, где искомым персонажа выступает какая-нибудь местная сказочная «Клеопатра» (по условиям задачи смельчаки, штурмующие заросли шиповника до исполнения заветного срока, обречены на гибель). Таблица, представленная выше есть еще одно напоминание о необходимости различать понятия действия (мотива) и функции (мотифемы).

Используя понятие хода, удается вполне доказательно сопоставить даже, казалось бы, такие далекие по номерам в указателях сказки, как «Сивко-бурко», «Золушка» и «Спящая красавица». И, наоборот, с морфологической точки зрения, это не всегда возможно, по отношению к сказкам с очень близкими, почти неотличимыми мотивами, например, к сказкам «Сивко-бурко», идущим в афанасьевском сборнике под соседними номерами 179 и 180? Если мы посмотрим на таблицу ниже, то, несомненно, увидим, что это, по существу разные сказки (см. ниже на вклейке).

Сказка «Сивко-бурко» (Аф.180) является одноходовой сказкой с одним основным ходом и двумя подготовительными ходами того же типа, что и в сказке «Чернушка». Чтение на могиле отца – это аналог черной работы в сказке «Чернушка», знак низшего положения, свойство отверженного (сироты, «недоросточка», «защипанного утеночка»). Приобретение непрестижного для «добра молодца» статуса молебщика соответствует званию замарашки или чернушки, да и чудесного коня, заметьте, герой зарабатывает по-женски – плачем на могиле отца.

[Вклейка]

	Сивко-бурко (Аф.179)	**Сивко-бурко (Аф.180)**
In	Старик и три сына., третий – Иван-дурак, ничего не делал, на печи в углу сидел да сморкался.	
A	Завет отца перед смертью ночевать три ночи на его могиле. Старшие братья гонят Ивана вместо себя.	
B	Герой выполняет завет отца и получает в награду чудесного коня.	
C	Братья спрашивают Ивана, как он ночевал. Тот умалчивает о том, что произошло.	
Fi	[Иван становится тайным владельцем чудесного коня.]	
In	Три брата, третий – Иван-дурак и его конь.	Старичок и три сына, младший Ванюша – недоросточек. Завет отца перед смертью приходить к нему на могилу читать (старик обучал сыновей всему книжному). После смерти отца старшие выезжают коней для турнира объявленного царевной Еленой Прекрасной; младший ходит на могилу к отцу.
A	Клич царя: кто сорвет портрет царевны, за того отдаст её замуж. Братья едут на состязание, Ивану дают трехногую кобыленку. Он выходит в поле вызывает сивку-бурку, едет..	Братья едут пытать удальство, Ванюшу с собой не берут, боятся, что он их осрамит. Герой идет на могилу к отцу, плачет. Отец выходит из могилы и дарит ему чудесного коня.
B	Поездка повторяется трижды. На третий раз Иван доскакивает до царевны, срывает портрет и ширинку	Три раза скачет, на третий метко нацелил и прямо в губки чмокнул Елену Прекрасную
C	Царь созывает бал. Герой прячется на печи за трубой. На третий раз царевна заглядывает за трубу и узнает своего жениха. «Веселым пирком да за свадебку».	На другой день сбор. Герой приходит и садится в уголок. Царевна встает, ведет вокруг ясным оком и узнает своего жениха, сажает рядом с собой и скоро они венчаются, а он-то, боже мой, какой стал умный да смелый, а каков красавец.
Fi	«Наш Иван тут стал не Иван-дурак, а Иван царский зять»	«Сядет, бывало, на коня-летуна, сдвинет шапочку, подбоченится – король, настоящий король!»

Сказка «Сивко-бурко» (Аф.180) является одноходовой сказкой с одним основным ходом и двумя подготовительными ходами того же типа, что и в сказке «Чернушка». Чтение на могиле отца – это аналог черной работы в сказке «Чернушка», знак низшего положения, свойство отверженного (сироты, «недоросточка», «защипанного утеночка»). Приобретение непрестижного для «добра молодца» статуса молебщика соответствует званию замарашки или чернушки, да и чудесного коня, заметьте, герой зарабатывает по-женски – плачем на могиле отца.

Таким образом, в отличие от сказки «Сивко-бурко» под № 179 сказка с тем же названием под номером № 180 является одноходовой сказкой. В последнем случае собственно сказка начинается не с объявления о турнире. Мотивом отлучки составляет известие о том, как братья выездили коней, расчесали усы и собрались пытать свое удальство. Мотивом нарушения – нежелание старших братьев брать с собой младшего из боязни, что он их осрамит и людей насмешит. Мотив отправки – плач героя на могиле отца и получение чудесного коня. Далее повторяются действия двухходовой сказки: «тройной прыжок» и сцена узнавания. Исходя из этого, мы обязаны признать, что сказки «Чернушка» и «Сивко-бурко» под № 180, кажущиеся столь разными, рассказаны по одному и тому же сюжету, а сказки «Сивко-бурко» № 179 и № 180 рассказаны по разным сюжетам.

Если вести счет по главным мотифемам, мы вроде бы обязаны сделать вывод, что сказка № 180 образована путем вычитания первого хода сказки № 179. Но этому выводу противоречит эмпирический факт сохранения текста мотива хождения младшим сыном на могилу отца с той разницей, что в сказке № 179 дарение чудесного коня происходит сразу после испытания и до объявления о состязании женихов, а в сказке № 180 – после объявления и входит в мотив отправки (снаряжения). Кроме того, тезис о вырезании куска из сказки № 179 нельзя обосновать теоретически. Мотивы двух сказок, несмотря на их сходство, невозможно поставить рядом. С одной стороны, у нас вроде бы имеется материал для заполнения пространства первой главной мотифемы (А). Старшие братья отказываются ходить на могилу, поскольку заняты более важным делом подготовки к турниру, поэтому завет отца приходится выполнять младшему. С

другой стороны, не хватает материала для заполнения пространства второй главной мотифемы (B). Выполнение героем отцовского завета ничем для него не заканчивается, а пространство третьей главной мотифемы (C) вообще остается пустым. В результате возникает разрыв в самой мотифемной сетке. Это связано с тем, что не удается мотив хождения на могилу в сказке № 179 спроецировать на тот мотив в сказке № 180.

Все дело в том, что в первом случае мы имеем целое число, а во втором нецелое. Сказка – это действительно живой организм в значении «система». Если мы не находимся в Стране невыученных уроков, при решении задачи о числе землекопов невозможно принять в качестве ответа «полтора землекопа».

Однако фиксация теоретической ошибки противоречит другому эмпирического факту. На уровне текста все вроде бы абсолютно гладко, сказка все-таки складывается и так, что никакого разрыва в мотивах не ощущается.

Чтобы избавиться от этого противоречия, единственное, что можно сделать, – вставить эти «лишние» мотивы в пустующую ячейку напротив начальной ситуации (In) второго хода сказки № 179. Тогда все сходится. «Лишние» мотивы становятся элементом начальной ситуации одноходовой и «односказочной» сказки № 180.

При таком подходе все выглядит так, как будто мы лишь кое-как залатали дыру, образовавшуюся в повествовании. Хотя можно допустить, что таким же методом действовал и сказочник. Однако есть более простое и изящное решение. Поскольку речь идет о наличии / отсутствии целого хода, надо просто пересчитать эти сказки на ходы.

Картина получается следующая. При том, что сказки по своему внешнему виду практически ничем не отличаются друг от друга, действия героя распределяются вдоль оси повествования различным образом. Это различие почти неуловимо на слух и, как оказывается, на глаз. Будучи положенными на партитуру письменной речи, обе сказки кажутся неотличимыми, почему и получают в сборнике Афанасьева соседние номера. При взгляде на таблицу, с помощью которой это структурно различие акцентировано, становится видно, что это не варианты, а просто разные сказки:

	Сивко-бурко (Аф.179)	Сивко-бурко (Аф.180)
Начальная ситуация I	Старик и три сына.	Старичок и три сына.
Начальная ситуация II	Третий – Иван-дурак, ничего не делал, на печи в углу сидел да сморкался.	Младший Ванюша – недоросточек.
Первый ход	Завет отца ночевать на его могиле. Братья не хотят идти, гонят вместо себя Ивана. Герой – единственный из братьев, кто выполняет завет и получает в награду чудесного коня.	Завет отца перед смертью приходить к нему на могилу читать. После смерти отца старшие выезжают коней для турнира, объявленного царевной Еленой Прекрасной: на коне-летуне с одного взмаха скакнуть в до неё и поцеловать её в губки; младший ходит на могилу к отцу.
Второй ход	Братья дают Ивану-дураку трехногую кобыленку для поездки на состязание женихов, но он вызывает чудесного коня, На третий раз герой доскакивает на нем до царевны, срывает портрет и ширинку. На балу царевна узнает своего суженого по ширинке, которой он утирается, выпив поднесенного ею пива.	Братья не хотят брать с собой Ванюшу. Он идет на могилу к отцу, плачет. Отец выходит из могилы, дарит чудесного коня. Герой с первого раза доскакивает до царевны, целует ее прямо в губы. На другой день во время сбора царевна окидывает взглядом присутствующих и узнает своего жениха, несмотря на то, что тот был «в кафтане простом».

Соотношение между сюжетами сказок № 179 и № 180 такое же, как между сказками «Замарашка и «Шиповничек» братьев Гримм. При этом можно заметить, что никаких разрывов ни в тексте, ни в мотифемной сетке при счете на ходы не возникает. Преобразование двухходовой сказки в одноходовую сводится к операции обращения мотива нарушения по линии «слабый мотив – сильный мотив». В сказке № 179 старшие братья заставляют младшего ходить на могилу отца вместо них, в сказке № 180 младший идет сам, повинуясь чувству долга. В действиях братьев нет состава вредительства, а нет вредителя – нет и хода.

В конечном итоге мы приходим к тому, что деление на ходы есть не столько способ членения сказки, сколько способ соединения сказок в двух вариантах: либо сказка надстраивается, растет вверх, посредством ввода объясняющих ходов (начальная ситуация рудимент мифа, а миф объясняет), либо спускается вниз, посредством добавления промежуточных ходов, отдаляющих конечную цель. Но это только внешнее впечатление. При переходе от одноходовой сказки к

двухходовой происходит подразбиение темы (сюжетной линии), при обратном переходе – стягивание.

Начальная ситуация – понятие растяжимое. В первом ходе сказки «Сивко-бурко» под № 179 на начальную ситуацию приходится только одна фраза: «Жил-был старик; у него было три сына, третий-от Иван-дурак, ничего не делал, только на печи в углу сидел да сморкался». Тут ничего не попишешь, мотив чудесного рождения налицо – младший сын, Иван, дураком уродился. В сказке «Сивко-бурко» под № 180 можно насчитать даже две начальных ситуации, причем достаточно развернутые (они занимают более трети пространства сказки): 1) чудесное рождение недоросточка, 2) смерть отца и получение статуса юродивого. святоши, книгочея, в общем, не молодца и не удальца, богом обиженного, которому только тем и заниматься, что молитвы читать. Братья на вопрос Ванюши, кто пойдет на могилу читать, отвечают: «А кого охота берет, тот пускай и идет!». Следовательно, старшие братья, нарушив завет отца, не совершили никакого нарушения в отношении младшего брата, который ходит на могилу по своей воле. Мотивом нарушения здесь является поведение самого героя в том смысле, что «на обиженных воду возят». Этот мотив обладает полной структурой мифа. Смерть отца – отлучка, «обиженность» главного героя – нарушение, выполнение чужих обязанностей – следствие (гражданская смерть). А что, есть читатели, которым такие ситуации неизвестны?

Таким образом, сказка «Сивко-бурко» № 180 является трехходовой, учитывая наличие двух начальных ситуаций, но при этом остается одноходовой, или односложной сказкой, в значении «односказочности» ибо в ее теле содержится только одна трехмотифемная структура. Два первых хода не обладают трехмотифемной структурой волшебной сказки.

Возможность растягивание начальной ситуации предполагает возможность обратный операции. Целый или незавершенный ход при рассказывании сказки можно задним числом пересчитать как начальную ситуацию с сопровождением или без сопровождения синтаксическими преобразованиями, даже не касаясь внутренней формы (структуры) сказки. «Сказка о молодце-удальце, молодильных яблоках и живой воде» станет двухходовой, если мы задним

числом переосмыслим суммарное значение всех мотивов, предшествующих сбрасыванию героя в пропасть, придав итоговой сумме значение начальной ситуации, когда герой возвращается домой к отцу с добытыми для него волшебными целительными средствами. В этом случае, реально рассказываемой сказкой будет уже не сказка о том, как молодец-удалец добыл молодильные яблоки и живую воду, а сказка о том, как молодец-удалец женился на царевне из подземного царства (допустим, мы назовем эту сказку «Царевна из подземного царства»).

Однако эта сказка так и останется «односказочной». Для того, чтобы сделать её двучленом (двухсложной «двухсказочной» сказкой), нужно набраться терпения, «дорассказать» ее до конца, добавив в бочку свадебного меда ложку дегтя, оставив не полностью развязанным какой-нибудь сюжетный узелок. Однако вся энергия этой сказки уже потрачена на создание хитроумных внутренних ходов. Единственный способ – заставить выступить в роли вредителей в следующей сказке либо царевну Полюшу, либо братьев. Заставить царевну Полюшу вредить герою, подобно царевне в сказке «Волшебное кольцо», невозможно. Это препятствует весь ход действия сказки, в частности, в высшей степени положительная характеристика, которую ей дает сказочник. Вернуть к жизни братьев с тем, чтобы они стали в дальнейшем строить козни против героя, также невозможно, за отсутствием подходящих шаблонов.

Таким образом, можно говорить о двух стратегиях сказительства: либо сказочник делает ставку на внутренние ходы, либо на внешние. А это зависит не только от личных пристрастий или навыков сказителя, но и от самого материала, который кладется в основу сказа.

Количество ходов (объяснение, объяснение объяснения и т.п.) может быть произвольным, подчиняясь естественному ходу событий подобно тому, как это происходит в жизни людей: рождение, получение имени (свойства), обретение покровителя, взросление со всеми вытекающими опасностями («опасный возраст») и т.п. Так, на героя или героиню в детстве может быть наведена порча, а может и нет, он или она может просто получить помощника, благословение или что-то подобное от родителей, но может получить что-то в

награду за службу или пройдя особое испытание, или, наконец, просто найдя или встретив на дороге. И так далее и тому подобное. Это стихия случайности, хаоса, но хаоса организованного, достаточно жестко детерминированного бытовыми коллизиями.

Напомним, что чудесное рождение или обретение чудесного свойства падает на начальные ходы, представляющие собой одномотифемные и даже немотифемные «рассказочные единицы» (в терминах Ольденбурга), которые аналогичны мифу по смыслу. Как нами уже отмечалось, морфологически, это и есть мифы, только рассказывающие уже не о первопредках («прежних людях» (**3**)), а о земных людях, «жиляных да костяных» (**4**).

ФОРМАЛЬНЫЕ ПРИЗНАКИ ДЕЛЕНИЯ НА ХОДЫ. СИНТАКСИС СКАЗКИ

Иногда формальный подход необходим сказочнику просто для того, чтобы сделать текст сказки «обозримым» и тем самым придать повествованию максимальный динамизм. А это означает использование приема наложения (проецирования) многоходовой сказки на сюжет одноходовой сказки. Такое наложение можно осуществить с помощью пересчета значений обратным ходом, когда весь текст первого хода принимается за текст начальной ситуации или первой главной мотифемы. Применение подобного приема, собственно говоря, и сбило с толку Проппа, определившего сказку «Сивко-бурко» № 179 как одноходовую (с одним основным ходом).

Лексически применение этого приема выражается в «вынесении за скобки» или «сглаживания острых углов» *мотифемообразующих мотивов* (введем это понятие вместо понятия «зерно сюжета»). В сказке № 179 мотив «герой скрывает от старших братьев своего волшебного коня» в окончании первого хода, и мотив «старшие братья хотят не допустить, чтобы герой поехал на турнир» в начале второго хода, соединены так, что возникает явление, которое можно уподобить оптическому обману. Кажется, что за мотивом нарушения первой сказки сразу следует мотив отправки второй сказки, а то, что между ними, – как соединительный момент («соединительная ткань»). Удобнее всего это показать как проецирование сказки «Сивко-бурко» на сказку о молодильных яблоках.

	№ 179		№ 171
I	Прохождение испытания и получение волшебного средства	A	Прохождение испытания («бой в бане») и освобождение братьев
II	Победа на состязании женихов	B	Добыча волшебного средства исцеления
	Узнавание героя по ширинке	C	Узнавание героя по пузырьку с живой водой

Вызвать подобный «обман зрения» можно и посредством использования некоторых *граничных формул*, которые за счет повторяемости ассоциируются у слушателя с текстами определенных частей сказок (по закону Ципфа «ранг – частота» (**5**). Так, в сказке «Василиса Прекрасная» (Аф.104) одна из устойчивых (затверженных) формул неузнанного прибытия, когда герой поселяется у башмачника, старушки-задворенки, старичка и т.п., используется в качестве элемента начальной ситуации второго хода.

О том, что в содержательном плане эта часть сказа является вторым ходом, можно судить по двум признакам.

Первое. Предыдущий ход имеет свое окончание в виде мотива наказания – гибели от «адского огня» мачехи и ее дочек. Согласно канонам волшебной сказки, здесь не хватает свадьбы или награждения в виде воцарения. Но, во-первых, наказание гонителей, примыкающее к свадьбе, может рассматриваться как награда (акт свершения мести, «моральное удовлетворение»)), а, во-вторых, убийство мачехи и ее дочерей (поверим сказочнику на слово, неумышленное) является устранением препятствия к замужеству. Дальнейшее – это уже, как говорится, дело техники, что мы и видим по форме изложения событий второго хода.

Второе. Следующий ход имеет свое нарушение. Василиса Прекрасная, посылая своего эмиссара, старушку, к царю с волшебным рукоделием (полотном, сотканным чудесной куколкой) грубейшим образом нарушает закон субординации, перескакивая через все ступени феодальной лестницы (представьте себе сословное расстояние между крестьянкой и царем). Называя вещи своими именами, Василиса Прекрасная строит интригу там, где ее мачеха строила козни. Неслучайно, в сказке «Поди туда – не знаю куда, принеси то – не знаю что» (Аф.212) точно такой же мотив, в котором красавица-жена стрельца вышивает ковер и тем самым привлекает к себе внимание

царя, становится причиной вредительства и началом второго хода сказки: царь влюбляется в нее и поручает коменданту извести стрельца. Здесь всё, как по писаному: «Часто элемент, неясный в одном тексте, очень ясен в тексте параллельном или другом» (**6**). Жена стрельца с помощью двух «неведомых молодцов» изготавливает чудесный ковер, который попадает к королю, что, в конце концов, приводит к отправке стрельца «туда – не знаю куда». Она ставит мужа в крайне трудное, почти безвыходное положение. Но из самых благих намерений: толкает мужа вверх по карьерной лестнице. И, как выясняется, не зря старалась! В концовке сказки короля чудесным образом убивают, а на его место выбирают стрельца. Получается «чисто английское убийство», которое в отличие от настоящего, как в известном романе Сирила Хейра (An English Murder), оказывается еще и «идеальным». Но не только с точки зрения замысла, как в пьесе Фредерика Нотта (A Perfect Murder), а именно с точки зрения исполнения. В такого рода делах сказочники знали толк.

Перераспределение («перерасчет») значений в сказке «Василиса Прекрасная» тоже может иметь место, весь первый ход допустимо читать как начальную ситуацию, как условие второго хода. Но чисто формальный прием, который заставляет смотреть на второй ход в целом, с высоты птичьего полета, как на текст третьей мотифемы (неузнанное прибытие, узнавание, свадьба), является для сказочника более выгодным, так как позволяет более равномерно распределять мотивы вдоль сказки, разделяя их на три класса: от начала до отправки героини к бабе-яге, от прибытия к бабе-яге до гибели мачехи и ее дочерей (победа) и от прибытия героини в город до выхода замуж за царя. Кроме того, такое видение событий позволяет несколько обелить героиню. Убийство мачехи и ее дочерей по виду становится «подвигом», «борьбой» или еще чем-то вроде «боя на Калиновом мосту».

Таким образом, двухходовая сказка «Василиса Прекрасная» проецируется на одноходовую сказку, в которой третью главную мотифему синтаксически образуют мотивы неузнанного прибытия героя с поселением у башмачника и с последующим изготовлением чудесных предметов обуви, одежды и пр. для искомого персонажа.

	№ 104		№ 129
I	Прохождение испытания и получение волшебного средства, убивающего гонителей	A	Прохождение испытания (получение волшебного средства)
II	Победа на «конкурсе» швей (сорочка для царя)	B	Добыча чудесной невесты из золотого царства (а заодно уж и избавление матери похищенной Вихрем).
	Узнавание героине по красоте (царь влюбляется в героиню)	C	Узнавание героя по чудесным предметам (башмаки, платье, дворец)

Бывают и обратные ситуации, когда сказочнику выгоднее представить меньшее (в плане размерности) как нечто большее. Рассмотрим сказку «Покатигорошек» (Аф.133), по классификации Проппа, двухходовую, где, как он считает, первый ход составляет похищение змеем сестры и пропажа двух братьев, отправившихся на ее поиски и тоже попавшихся змею, а второй чудесное рождение Покатигорошка, его победа над змеем и освобождение братьев и сестры.

Мотив рождения героя от горошины, создавая впечатление начала нового хода, отвлекает внимание от того факта (в том-то и фокус!), что данная сказка морфологически является не сказкой, а только её частью, целиком проецирующуюся на первую главную мотифему полных волшебных сказок по сюжету «Сказки о молодце-удальце, молодильных яблоках и живой воде» (Аф.171). Похищение девочки змеем в сказке № 133 как способ создания недостачи образует собой начальную ситуацию так же, как дряхлость и слепота царя-отца в сказке № 171:

	№ 133	№ 171
Начальная ситуация	Змей перекладывает стружки, которыми братья выложили дорогу, ведущую в поле. Сестра идет с обедом для братьев по стружкам и попадает в нору к змею.	Царь стареет и нищает глазами, но до него доходит слух, что в десятом царстве есть сад с молодильными яблоками и колодцем живой воды.
Отлучка	Братья идут на поиски сестры	Старшие братья идут на поиски волшебных целебных средств.
Нарушение	.Они не проходят испытания, которое состоит в том, чтобы съесть целого вола, барана, кабана, проигрывают единоборство со змеем и тот прячет их под камень.	Они не проходят испытания, которое состоит в том, чтобы не поддаться похоти, согласившись лечь с Прекрасною Дунею и проваливаются «сквозь кровать».
Отправка	В путь отправляется младший брат, зачатый от горошины. Он проходит испытание едой. Вступает в единоборство со змеем и освобождает братьев и сестру. Они все идут домой.	В путь отправляется младший брат, который не поддается соблазну. Он просит хозяйку истопить баню для него и её дочери. Происходит бой в бане. Герой бьет Дуню тремя прутами, железным, свинцовым и чугунным. Она просит пощады, выпускает братьев из подполья а герой едет дальше.

Чудесное рождение Покатигорошка является лишь одним из элементов мотива, который вводит в действие младшего брата. Замысел сказочника состоял в том, чтобы одномотифемное повествование, не меняя его внутреннюю форму (структуру), чисто синтаксическими средствами («синтагматически») провести сеанс игры (рассказа) так, чтобы мотивы отправки проецировались на целую трехмотифемную структуру. Вот здесь-то и было бы уместно сравнение процесса сложения сказки с калейдоскопом: цветные стеклышки отдельно, зеркала отдельно. С этой точки зрения, «провал» старших братьев из нарушения превращается в недостачу, которая просто плюсуется с предыдущей. Ведь по условиям задачи Покатигорошку, в сущности, все равно, какое количество его родственников пленил змей. Образно говоря, все они завязаны в один синтаксический «мешок».

Здесь, при сравнении со сказкой «Фролка-сидень», нам понадобится более подробная таблица.

	Покатигорошек (Аф.133)	**Фролка-сидень (Аф.131)**
Начальная ситуация I	Муж, жена, два сына и дочка	Царь и три дочери
Начальная ситуация II	Змей похищает сестру и братьев героя.	Змей похищает запоздавших при гулянии в саду царских дочерей
Начальная ситуация III	Чудесное зачатие от горошины. Наречение именем Покатигорошка. Чудесный рост.	[Чудесное сидение тридцать лет и три года]
Отлучка	Мать и сын садятся вечерять.	Царь объявляет: даст денег сколько угодно тому, кто разыщет дочерей.
Нарушение: вопрос, ответ, вызов	Сын спрашивает, были ли у матери еще дети. Она отвечает, что Змей украл дочь, сыновья пошли её искать. Не стало ни сыновей, ни дочери. Покатигорошек вызывается идти за братьями и сестрой.	Избираются трое: солдат-пьяница, Фролка-сидень и Ерема.
Отправка	Он идет к кузнецу, просит сделать большую булаву. Кузнец выполняет заказ, Покатигорошек берет булаву, платит за работу и идет на поиски.	Уговариваются с царем и пускаются искать царевен.
Путь туда	Он проходит трех пастухов, выдерживает испытание едой: съедает вола, барана, кабана.	Три спутника приходят в дремучий лес. Их одолевает сильный сон, но Фролка нюхает табак и они, поборов сон, идут дальше.
	Приходит к дому змея. Встречает сестру у колодуа, объявляет, что он – ее брат. Она не верит его словам. Он отвечает: «Побачиш, який я тобі брат!»	Приходят к дому пятиглавого змея. Из дома выходит девица, которая предупреждает, что змей их съест. Фролка отвечает: «Мы сами его съедим!»

Подвиг	Выходит из дома змей и, узнав, зачем пришел Покатигорошек, предлагает съесть двенадцать волов, двенадцать баранов и двенадцать кабанов. Покатигорошек съедает. Змей спрашивает: мириться или драться? Покатигорошек выбирает драться. Они начинают бороться, кто сильнее дунет. Змей дует – ток становится чугунный, Покатигорошек дует – ток становится медным. Покатигорошек бьет змея булавой, убивает, сечет на мелкие части, пепел развеивает по ветру.	Прилетает змей и, узнав, кто пришел, спрашивает: мириться или драться. Фролка выбирает драться. Они вступают в единоборство, Фролка с одного маху рубит все головы, кладет под камень, а туловище зарывает в земле.
Путь оттуда	Идет к камню и высвобождает братьев. Забирает их и сестру. Все вместе идут домой. .	Девица просит освободить двух ее сестер-царевен. Фролка и его спутники побеждают семиголового, затем двенадцатиголового змея, а после, забрав всех царевен, возвращаются на родину.
Узнавание	Отец и мать радуются их возвращению.	Царь «оченно» радуется, открывает царскую казну. Солдат набирает ранец, Ерема лукошко, а Фролка приносит треух, который рвется. Фролка сыпет, а из треуха валится.
Конечная ситуация	[«И стали они жить-поживать да добра наживать”]	А Фролка с треухою остался подле царской казны и поняне сидит да насыпает.

Глядя на таблицу, можно воочию убедиться в том, что сказка «Покатигорошек» только чисто формально («синтагматически») является двухсложной – и даже – трехсложной сказкой. В последнем случае в качестве шаблона используются сказки с окончаниями, в которых все «узнавание» сводится к мотиву встречи с родителями.

Баба-яга и Жихарь (Аф. 106)	**Покатигорошек (Аф.133)**
… Жихарь не оробел, взял да ее и пихнул в печь; сам ступай домой, **прибежал, сказывать братьям: «Вот чего я сделал с бабой ягой!»**	… Тоді узяв змія, посік-порубав, на попіл перевіяв; братів з під каменя ізвернув, забрав їх і сестру да й пішов додому. **Батько і мати були раді!**

В пространство третьей главной мотифемы узнавания попадают только те синтагмы, которые выделены полужирным начертанием.

Таким образом, будучи «синтагматически» трехмотифемной единицей повествования, «парадигматически» сказка «Покатигорошек» является (остается) одномотифемным по структуре образованием. Так и было задумано сказочником, по крайней мере на интуитивном уровне. Именно с его подчеркнутым «формализмом», с тем, что он опирается в основном на внешнее сходство мотивов и на прецеденты

их применения, связано то очевидное обстоятельство, что используемые мотивы с заметным трудом распределяются по мотифемам так, чтобы они могли делиться без остатка. В то же время при сравнении со сказкой «Фролка-сидень» нетрудно увидеть, что все становится гораздо проще, если эту сказку спроецировать на двухмотифемную, былинную структуру, где начальная ситуация – похищение, первая главная мотифема – вызов и отправка, вторая главная мотифема – бой и победа. А поскольку – это богатырская (былинная) сказка, свадьба здесь не требуется. Вот, почему в этой сказке так слабо развиты мотивы узнавания, оставаясь «недорасточками».

Сказочный «формализм» неизбежно возникает там, где сказочник пытается, сознательно или нет, скрещивать структуры разной размерности, и особенно там, где четные (двоичные) структуры проецируются на нечетные (троичные) структуры. Тут на помощь приходит топология мотивов, но и её ресурсы не безграничны тем более, что все подобные трансформации приходится делать на ходу, не имея возможности вернуться назад и что-то подправить.

Настоящая волшебная сказка возникает тогда и только тогда, когда при создании новой сказки в качестве шаблона используется другая сказка с полным набором мотифем. В крайнем случае, используется свойство троичности в широком смысле: троичны сказки, троичны и мотифемы. При этом различные текстовые «формальности» (проявления формульности) выполняют роль wormholes, позволяя сказочнику перемещать свою аудиторию мгновенно и незаметно для нее из одной сказочной «вселенной» в любую другую.

Сноски к Главе 8

1. Откуда к героине прилетели голубки и что это за дерево, мы также узнаем из Материалов «Этнографического бюро»: «Божница украшается **ветками вербы** и т.п., а к лампадке подвешиваются «**голубки**». Голубки устраиваются таким образом: берется сырое куринок яйцо, на обоих концах его делаются «дирочки» и сквозь эти дырочки выдувается вон содержимое яйца. После этого делаются еще две небольшие дырочки, по бокам яйца. Затем берется небольшой кусок бумаги в виде полукруга и сгибается несколько раз в радиальном направлении, так что получится нечто вроде веера. Веер этот ручкой

своей вкладывается в дырочку яйца и получается таким образом хвост. Такие же кусочки бумаги вкладываются в две другие дырочки яйца – кусочки эти изображают собой крылья. Головка голубка делается из воска. Очень часто крылышки и хвост голубка делаются из цветной бумаги. Такие голубки подвешиваются на ниточке к лампадке или даже просто к потолку» (см.: **Тенишев 2006**: 316).

2. Здесь, как и выше, мы сталкиваемся с явлением *пронизанности* сказочных мотивов обрядами. Во время одной экспедиции в Псковской области в 1990-х гг. мне приходилось слышать от информантов о том, что после освящения веточек вербы в церкви ими не только украшают божницу, но и высаживают в огороде.

3. «Прежние люди, по народному представлению, отличались громадною силою и громадным ростом. Доказательством этого приводят различные насыпи и курганы, которые народ считает могилами прежних людей. Один начетчик привел, впрочем, и следующее доказательство в пользу вышеупомянутого мнения: «В «Сказании Арсения инока Селуня града о Иерусалиме» написано: по левую сторону от Гроба Господня лежит глава Адамова первородного человека, от дверей тридцать две сажени до главы Адамовой, а в главе той церковь, а служба в ней вседневная, а лежит навзничь, а двери в главу горлом, а влазят в нее двадцать человек» … таковы были, по мнению начетчика, и размер, и рост первобытных людей» (см.: **Тенишев 2006**: 193).

4. Особый вид паремии – шуточный ответ: «Какой? – Жиляной да костяной» (см.: **Тенишев 2006**: 279). Ср.: «Кто? – Конь в пальто!»

5. Скрытое использование этого закона, согласно которому ранг (порядковый номер) *слова* обратно пропорционален частоте использования, обусловлено именно тем, что данный закон, как показывают последние исследования, представляет собой чисто статистический феномен, не связанный с его семантикой. – *ПБ*.

6. **Пропп 1969**: 90.

ГЛАВА 9



ПЕРСОНАЖНАЯ СХЕМА ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ. СКАЗОЧНОЕ КОЛЕСО

Систему, или теорию, сказочных персонажей невозможно создать путем обобщения. По крайней мере, философия науки («наука о науке») таких случаев не знает. И все же попытки действовать таким способом не прекращаются. В целях упорядочения материала создаются каталоги, алфавитные и систематические, именуемые обобщающими трудами. Это то, что Пропп называл «трудами сводно-инструктивного, а не исследовательского характера в целом». В наше время амбициозные авторы пользуются классификациями по «семантическим» признакам в терминах «бинарных оппозиций»: мужской / женский, старший / младший, антропоморфный / не антропоморфный, родной / не родной, естественный / чудесный, царский / крестьянский, хозяин / слуга, богатый / бедный.

Однако замена языка социальных ролей языком бинарных оппозиций сама по себе ничего не дает для понимания протекающего процесса. Мы лишь описываем то, что видим, что лежит на поверхности, как в сказке, так и в реальной жизни. Ведь мы сами живем среди «помощников» и «соперников», «вредителей» и «дарителей», «старших» и «младших», «хозяев» и «слуг», «мачех» и «падчериц», «умных» и «дураков», «царей» и «стрельцов», «царевичей» и «солдатских сыновей». Во этом нет ничего удивительного:

Мир сказочных персонажей изоморфен реальному миру людей.

Это положительно решает вопрос, с которого мы начинали, – вопрос о соотношении правды и вымысла в волшебной сказке. Правдивость сказки как знаковой системы состоит именно в её изоморф-

ности по отношению к отображаемой ею реальности. Свойство изоморфизма сказки реальному миру не исчезает даже тогда, когда в ней появляется Баба-яга, Змей-Горыныч или Кощей Бессмертный и другие сверхъестественные персонажи. Например, в детских сказках баба-яга «стращает» («воспитывает») маленького героя, во взрослых (мужских) сказках подросший герой по-молодецки покрикивает на бабу-ягу («напой, накорми» и т.д.). Отношения развиваются в два этапа, совсем как в реальной жизни – между бабушками и их внучатами.

СКАЗОЧНЫЕ ПЕРСОНАЖИ. ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА И ИСПОЛНИТЕЛИ

Однако надо помнить, что, когда мы ставим перед собой задачу описать систему сказочных персонажей, мы имеем в виду не описание Бабы-яги или Кощея Бессмертного. Это – имена исполнителей. Действующими лицами сказки являются функции в значении театрального термина «амплуа»: злодей, герой-любовник и пр.

На самом деле нас интересует некоторое *понятие сказочного персонажа* безотносительно к конкретным именам. Понятие – это теоретический объект, его нельзя выделить, но его необходимо сконструировать. А конструируются теоретические объекты только в связи с практической необходимостью решения какой-либо задачи, возникающей из «наличного бытия» уже готовых, правильных или неправильных, решений предыдущих задач. Нельзя ни с того, ни с сего взять и определить понятие сказочного персонажа. Философия науки не рекомендует ученым спотыкаться на ровном месте, занимаясь решением так называемых проблем. Наука решает задачи, в противном случае это будет не наука, а утопия (**1**). Проще говоря, надо сначала найти какую-нибудь «неровность» в уже существующей теории, чужой или своей собственной, и только тогда хорошенько, как можно более подробно «споткнуться» о нее. Для нас такой «неровностью» оказывается семиперсонажная схема волшебной сказки Проппа.

Пропп определял понятие персонажа как некий *круг действий,* насчитав всего семь таких элементов. Так возникла теория семиперсонажной схемы волшебной сказки. Для Проппа это было ответом на вопрос, как функции распределяются по действующим лицам (2).

В свое время для меня таким же камнем преткновения стала похожая задача – найти правило определения принадлежности мотивов к тем или иным мотифемам при анализе конкретных сказок. *Разложить сказку означает разложить мотивы по ячейкамЮ называемым мотифемами*. С одной стороны, во многих сказках довольно трудно определить, что следует считать мотивом вредительства. В целом ряде сказок такие мотивы либо выражены очень слабо, либо приобретают такую форму, что их трудно распознать. В частности, по этой причине Пропп принимал за начало многих сказок мотивы недостачи. С другой стороны, многие сказки, которые обычно без колебаний относят к числу волшебных, не имеют более или менее отчетливых мотивов узнавания – таких, как например, в заключительной части первого хода сказки «Сивко-бурко», где мотив узнавания прячется под маской «неузнавания».

Однако, не будем отчаиваться. Если достаточно долго и упорно экспериментировать со сказками, в конце концов, удается нащупать связь между композицией и персонажной схемой. Как оказывается персонажей, определяющих собой ход действия, не семь и не «около шести», а всего лишь три – по числу главных мотифем. Это персонажи, без которых невозможно обойтись в процессе складывания классической волшебной сказки.

В первой главной мотифеме ведущую роль исполняет гонитель, или вредитель. Для обозначения персонажей этого типа введем новый термин *агонист*, позаимствовав его у биологов. В пространстве второй мотифемы главным является *протагонист*, который вступает в борьбу с *антагонистом*.

Антагониста ни в коем случае нельзя путать с *агонистом*, т.е. вредителем. Пропп в разряд «вредителей» (в издании 1928 г.), или «антагонистов» (в издании 1969 г.), внес и сказочную мачеху, и сказочного змея. Между тем, мачеха, устраивающая гонение на пад-

черицу, и змей, с которым герой вступает в поединок, по определению не могут быть одним и тем же персонажем. Мачеха – вредитель, змей – противник. Тем более, что в роли антагониста часто выступает сказочная царевна, или «искомый персонаж», в терминах Проппа. Так, в сказке «Сивко-бурко» герой борется *с* царевной, так как борется *за* царевну.

В оправдание Проппа можно сказать только то, что на определенном этапе эволюции волшебной сказки агонист и антагонист действительно были одним и тем же лицом. Волшебная сказка возникает в момент, когда происходит разделение *антагониста* на *агониста* (вредителя) и *антагониста* (противника). А вместе с тем высвобождается некая творческая «энергия», за счет которой создается вещество для заполнения пространства третьей главной мотифемы, ибо, в конечном счете, это пространство, в котором антагонист действует против агониста, неважно как: персонально или своими «косточками».

В сказке «Пойди туда – не знаю куда, принеси то – не знаю что» (Аф. 212) в роли *антагониста* выступает Шмат-разум. Действительно, Шмат-разум переходит в пространство третьей главной мотифемы на правах чудесного помощника героя, но это говорит лишь о том, что он, будучи *антагонистом*, перешел на сторону победителя. Можно сказать, герой «перевербовал» его, *убедил* в своем старшинстве (подобно тому, как в других сказках герой, демонстрируя свое превосходство в силе, *убеждает* своих братьев).

Случай со Шмат-разумом не является исключением. В третьей главной мотифеме хозяином всегда выступает *антагонист*, пусть даже посмертно. Как из косточек чудесной коровы вырастает волшебное дерево, воплощение «торжества гонимой», победы «падчерицы» над «мачехой», так из отрезанных языков, голов и пр. частей тела змея, побежденного героем, «вырастает» наказание старших братьев, совершивших предательство по отношению к младшему.

Мы можем, наконец, определить понятие сказочного *протагониста*. Это не тот, кто бегает по всей сказке, постоянно находясь в поле зрения сказочника. *Протагонист* – это персонаж, который играет главную роль во второй главной мотифеме. Исполнить эту роль его

на свою голову вынуждает вредитель, *агонист*, являющийся хозяином первой главной мотифемы. В известном смысле, *вредитель* волшебной сказки – это все, что осталось от протагониста священного мифа, жалкая тень его после того, как он раздал отделившимся от него двум персонажам роли *агониста* и *антагониста*.

«Ложный герой» Проппа, также «значит не то, что он значит», представляя собой круг действий агониста. В сказках о молодильных яблоках, братья берут на себя роль агониста дважды и, в конечном счете, наказываются они не за то, что сбросили героя в пропасть, а за то, что они совершили в первой мотифеме, где они вредят герою *уж тем*, что не справляются со своей задачей и вынуждают его к оправке в опасное путешествие, следовательно, объективно говоря, *гонят* его из дома своим бездействием или неправильными действиями. Конечно, роль *агониста* они исполняют и в тот момент, когда на обратном пути сбрасывают героя в пропасть, но это уже происходит в первой мотифеме *сказки в сказке*, представляющей собой внутренний ход (см. предыдущую главу).

Определяющим признаком «ложного героя» считается его свойство выдвигать необоснованные притязания, но это как раз та черта, которая присуща *агонисту*. Необоснованные притязания сказочной мачехи состоят в том, что своих дочерей она ставит выше падчерицы. Необоснованные притязания сказочного царя состоят в том, что он не по праву лучшего из лучших хочет жениться на чудесной царевне (у него нет «авторских прав» на ее похищение). Необоснованные притязания сказочных старших («умных») братьев в сказках семейства «Сивко-бурко» состоят в том, что они считают, будто превосходят младшего брата умом или удальством. *Агонист* – это сплошное необоснованное притязание.

Роль *антагониста* исполняет такой персонаж, как пропповский «даритель». В сказке «Сивко-бурко» умерший отец является *испытателем*, а это одна из ролей («функций»), которую в сказках может исполнять *антагонист*. Классический пример – образ Морозка. В роли антагониста-испытателя выступает и старичок, который учит героя, как добыть богатырского коня, в сказке «Иван крестьянский

сын и мужичок сам с перст, усы на семь верст» (Аф.138). Это тоже *сказка в сказке*, вставленная в рамку субмотифемы *отправки*.

Антагонистическая сущность искомого персонажа становится видна на фоне третьей главной мотифемы. В сказке «Сивко-бурко» (Аф.179) царевна признает в герое своего суженого и тем наказывает его братьев в качестве *агонистов*, которые не пускали его на состязание, всячески препятствуя выходу в свет. В сказке «Пойди туда – не знаю куда» Шмат-разум, научив героя обменять у купцов волшебные предметы, тем самым в третьей главной мотифеме обрекает царя-антагониста на гибель. В сказках «Жар-птица и Василиса-царевна» (Аф.169, 170) царевна, являясь *антагонистом*, требует от царя-агониста выполнения «хитрых» условий, постепенно подводя его к гибели в кипящей воде или молоке. В некотором пределе решение трудной задачи в пространстве третьей главной мотифемы всегда выпадает на долю *антагониста*. Узнать героя или вывести «на чистую воду» его врага, скажем, заставив искупаться в кипятке, – всегда выпадает на долю сказочной царевны. Таким образом, главную роль в пространстве мотифемы *С* играет *антагонист*, ибо давит *агониста* одним своим трупом. Именно *антагонист* расправляется с *агонистом*. Поэтому так важен мотив наказания. Волшебная сказка – это сказка с несчастливым концом для *агониста*.

Персонаж «помощник» может быть исключен из пропповской схемы посредством собственного замечания Проппа по тому поводу, что «в сказке помощник может рассматриваться как персонифицированная способность героя» (3).

Персонаж «отправитель» обрисован Проппом крайне нечетко. Под этот термин у него подпадает и царь, который посылает («гонит») стрельца за жар-птицей, и мачеха, которая гонит падчерицу из дома. И царь, и мачеха являются *агонистами*, поскольку совершают гонения на протагониста, наносят ему вред. К тому же, по замечанию Проппа, во многих сказках такой персонаж, как отправитель, вообще отсутствует.

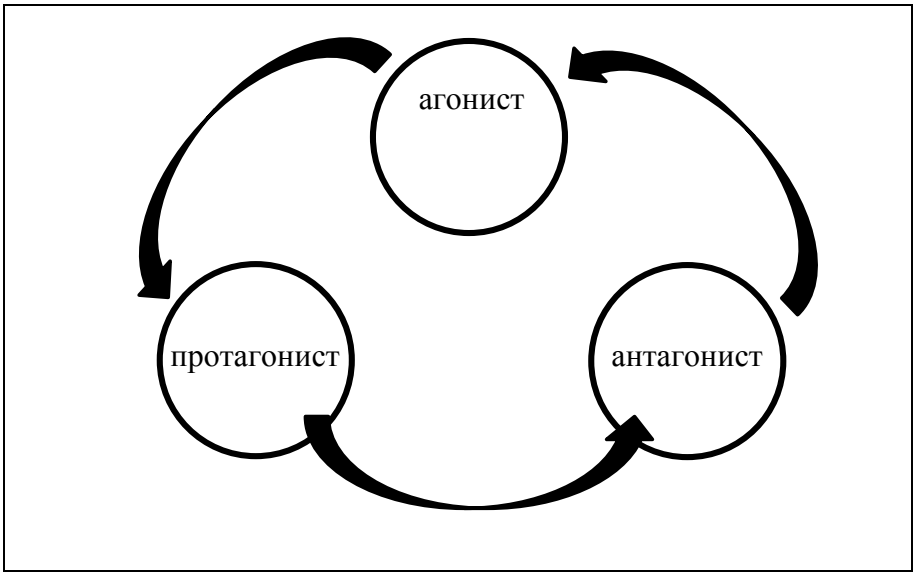
Вообще, Пропп никак не объясняет, по какому принципу он составил семиперсонажную схему. А принцип здесь должен быть тот

же, что и при составлении схемы функций. Этот принцип заключается в значении необходимого (неустранимого) элемента хода действия. При переложении этого принципа на персонажную схему он должен заключаться в значении «неуничтожимого» персонажа, который никогда не сливается с другими персонажами. Если какой-то персонаж отсутствует, отражаемое им понятие не является *законом* существования сказки. Например, в сказке «Морозко» героиня не имеет волшебного помощника потому, что он *не выделен* из волшебного испытателя-антагониста.

Таким образом, схема волшебной сказки сокращается до трех персонажей в порядке их появления на сцене: *агониста, протагониста и антагониста*. Это три персонажа, без которых волшебная сказка никак не может обойтись. Например, если нет *агониста*, но только *протагонист* и *антагонист*, то это уже не волшебная сказка, а эпос или так называемая первобытная сказка. С этой точки зрения, волшебная сказка – вид повествовательного фольклора, который возникает вокруг образа *агониста*. Введение этого образа стало величайшим изобретением в области фольклора подобно изобретению. Колеса.

Итоговая схема, или сказочное колесо («время»), имеет вид простейшего графа с тремя вершинами и тремя дугами, или ориентированными ребрами (см.Табл.9). Соответственно, в эпосе мы имеем дело с двухперсонажной схемой, в мифе – с одноперсонажной)

Таблица 9. Система сказочных персонажей



Пропп полагал, что переменными могут быть только подлежащие и дополнения, т.е. персонажи. Из этого вытекало, что подстановка различных имен на место переменных не приводит к радикальной трансформации сказки. Морозко, Леший, Кобыляча голова, Баба-яга, наконец, Фрау Холле или Двенадцать месяцев легко подменяют друг друга, выполняя, по сути, одинаковую функцию испытателя / дарителя. Вероятно, так и есть, если речь идет об *антагонисте*. Однако там, где меняется *агонист*, меняется и *протагонист*. Можно сказать, протагонист в качестве сказочного образа – это креатура агониста. Каков агонист, таков и протагонист. Мачеха в сказке «Морозко» это совсем не то, что мачеха в сказке «Золушка». Одна мачеха гонит героиню из дома, другая, наоборот, не выпускает. Разумеется, героине-золушке испытатель вроде Морозка не подходит. Ей нужен испытатель совершенно иного плана – «первый парень на деревне», подыскивающий себе подходящую невесту. Королевич на балу не может подвергать героиню проверке на «морозостойкость», разве что угощая мороженым. При смене образа персонажа меняются его действия, в том смысле, что образ – это тоже есть некоторое действие как форма – некоторое содержание. В результате смена образа *агониста* приводит к радикальным изменениям сказки, одни мотивы превращаются в другие мотивы и так, по принципу домино, один сюжет превращается (перетекает) в другой.

РЕШАЕМ СКАЗКУ «ШИПОВНИЧЕК» БРАТЬЕВ ГРИММ. «ДВА ОРЕХА В КОРОБ, ДВА ИЗ КОРОБА…»

Подытожим сказанное в предыдущем разделе. Наряду с тремя измерениями композиции, или пространства волшебной сказки, существует четвертое, вращательное, измерение в виде персонажной схемы. Благодаря персонажной схеме, выполняющей роль гибкого стержня, сказка, как и другие формы фольклора, идет вразрез с мнением Шкловского: «Сказка рассыпается и создается вновь» (**4**). (В скобках отметим, что наличие четырех измерений придает волшебной сказке свойство *тессеракта*, или *гиперкуба*.)

И еще раз о понятии шаблона. Сказка «Царевна-лягушка» есть сказка «Финист ясный сокол», рассказанная по шаблону сказки «Кощей Бессмертный с одновременным переворачиванием образа из мужского в женский. Так мы будем ближе к тому творческому процессу, который происходит в голове сказочника. Сказки он меняет баш на баш – целиком. И об этом мы узнаем от самих сказочников, которые в ходе исполнения сказок выдают кое-какие свои секреты. В окончании сказки «Косоручка» (Аф.280) брат героини, желая послушать какую-нибудь историю, говорит: «Кто бы нас потешил – из короба в короб орехи пересыпал?» Мальчик берет орехи и начинает рассказывать: «Два ореха в короб, два из короба…». Очень меткое выражение. Под «орехами» здесь следует понимать мотивы, которые перекладываются из одной сказки в другую, используемую в качестве шаблона.

Метод шаблонов, метод приращения (построения рядов) и метод растяжения представляют собой преамбулу метода обращения. С этой точки зрения, персонажная схема является вершиной анализа сказки. Утверждая это, мы по-прежнему «цепляемся» *к* Проппу и одновременно *за* Проппа.

Проверим, как работает трехперсонажная схема на примере сказки братьев Гримм «Шиповничек», попытавшись решить эту сказку последовательным исключением трех *неизвестных*, обозначаемых терминами «агонист», «протагонист» и «антагонист».

Конечно, на самом деле *неизвестными* сказки «Шиповничек», следует считать имена персонажей: «тринадцатая ведунья», «королевна» (Шиповничек), «королевич» и др. Кто из них имеет значение «агонист», «протагонист» и «антагонист», нам и предстоит определить. А от этого решения, между прочим, зависит и то, насколько точно мы установим, как эта сказка «строится внутри», т.е. расчленяет себя по мотифемам.

На первый взгляд, все становится ясным и понятным уже с первых строк, даже из самого названия «Шиповничек», которое совершенно недвусмысленно указывает, кто является протагонистом сказки. Вспомним, что по нашему собственному определению, протагонист – это персонаж, которому наносится вред, т.е. против которого

строят козни или на которого устраивают гонения. В этом случае кажется нетрудно установить и личность вредителя, агониста. Таковым должна быть тринадцатая ведунья, наложившая страшное проклятье на героиню, несмотря на то, что двенадцатая ведунья объявила мораторий и заменила смертную казнь на сто лет непробудного сна.

К нашему великому сожалению, дальнейшие вычисления показывают, что такое решение не является единственно верным. В сказке вред протагонисту наносится не просто так, а с безусловной надеждой на то, что он начнет как-то действовать, куда-то отправляться и там что-то делать, чтобы переломить ситуацию в свою пользу. Таким образом расчет делается на пробуждение протагониста. В сказке «Шиповничек» все наоборот, героиня засыпает, следовательно, обездвиживается, становится явно «небоеспособной».

Кстати, о боеспособности. Если героиня, лежа на кровати, никому не дает бой, то где же в таком случае *антагонист*? Без *антагониста* никакая сказка не может состояться в принципе, поскольку переломным моментом является именно победа в бою, неважно какую форму этот бой принимает, поединка на мечах, игры в карты или разгадывания загадок.

С тринадцатой ведуньей тоже не все идеально, если говорить о её роли агониста. Она исчезает со сцены сразу после своего пророчества и больше в сказке не появляется, чтобы в конце быть наказанной по заслугам, например, как это любят русские сказочники, быть расстрелянной на воротах или привязанной к жеребцу за хвост, чтобы тот разнес ее кости по кустам. Немецкие сказочники тоже знают некоторые, хотя и не таких изощренные, виды наказаний вроде выклевывания глаз «птичками» или более практичного сожжения на костре. В сказке «Шиповничек ничего этого нет. Поэтому формально она должна считаться незаконченной. Как известно, свадьба без драки – это не совсем свадьба.

На роль *антагониста* тринадцатая фея («тринадцатый апостол») не подходит еще и по той причине, что её проклятье находится за пределами основного хода действия, создавая недостачу в качестве условия развития действия. Несколько забегая вперед, скажем, что

сказка «Шиповничек» одноходовая и начинается с отлучки родителей королевны. И надо же так случиться, именно в день пятнадцатилетия дочери, когда пророчество и должно было сбыться! Как и положено, после отлучки старших младшие попадают в беду. Королевна укалывается единственным оставшимся веретеном в королевстве и впадает в сон.

Рассмотрим более внимательно, как это произошло. Короля и королевы нет дома. Королевна, оставшись «одна-одинешенька», бродит по замку, приходит к старой башне, поднимается по узенькой витой лестнице, подходит к низенькой двери, поворачивает ржавый ключ, дверь распахивается, и она видит «там в маленькой каморке старушоночку, которая усердно пряла лен, быстро поворачивая веретено между пальцами». Вот так неожиданно для себя мы обнаруживаем настоящего вредителя в облике «старушоночки». Далее, как говорится, всё как по писаному: подвох, пособничество, вредительство (зд. членовредительство). «Старушоночка» провоцирует королевну, королевна поддается соблазну (она тоже захотела прясть), берет веретено, укалывает палец и волшебное заклятие сбывается. Королевна в тот же самый миг падает на кровать, стоявшую в комнатке, и погружается в глубокий сон. Функцию мотива отправки выполняет кумуляция засыпания обитателей замка по схеме вытягивания сказочной репки. Сначала засыпают король и королева, которые только что вернулись домой (вовремя!), затем придворные, затем лошади в стойле, затем собаки во дворе, затем голуби на крыше и т.д. «И ветер тоже улегся, и на деревьях перед замком не шелохнулся ни один листок…»

Далее идет сказ о том, как вокруг замка вырастают непроходимые заросли терновника, закрывшие собой весь замок так, что не стало видно даже флага на крыше, о том, как по всей стране пошла молва о спящей красавице королевне, прозванной Шиповничком, о том, как время от времени наезжали королевичи, пытались пробиться сквозь терновник, стоявший сплошной стеной, и, запутавшись в нем, умирали напрасною смертью.

Известная по многим сказкам тема гибели претендентов на руку и сердце жестокой красавицы, задающей трудные задачи, в этом отрывке просматривается достаточно отчетливо. Неслучайно спящую

королевну прозвали Шиповничком. Здесь при сильном увеличении можно даже рассмотреть мотив нарушения, который состоит в том, что смельчаки пытались преодолеть преграду до завершения заветного срока. Это обосновывается тем, что королевич, появившийся последним, прошел сквозь стену именно в тот день, когда Шиповничку надлежало очнуться от долгого сна. Настал срок и заросли расступаются сами собой. Этим подтверждается тезис, согласно которому королевна действует, оставаясь в состоянии неподвижности и вроде бы ничего не делая. Правда, если принять в качестве посылки наличие в этом месте сказки нарушения, придется принять и заключение, о том, что протагонистом сказки становится королевич, а сказка становится мужской сказкой.

Но тогда нам придется признать и то, что сказка «Шиповничек» с этого места только и начинается, причем «искомый персонаж» превращается в антагониста. Попробуем принять это за основу и порассуждаем дальше. Если Шиповничек становится антагонистом, то она уже не может быть агонистом. А если она не агонист, то в сказке, где протагонистом является королевич, вообще нет агониста, следовательно, сказка рассказывается, не начавшись. Таким образом, мы впадаем во все большие и большие противоречия. Концы с концами не сходятся.

Вернемся к версии, по которой протагонистом была и остается спящая красавица, и сказочник не хочет от этого отступать. Да и с какой стати ему от этого отступать, когда он уже потратил на королевну столько сил, провозившись так много времени с ее рождением, заклятьем и исполнением заклятья? Как же в этом случае можно интерпретировать мотив гибели смельчаков в зарослях терновника? Только как мотив пути королевны с одной для хода действия несущественной подробностью: этот путь за нее совершают другие.

Приход в ту сторону еще одного королевича является концом пути. В других сказках герой приходит к избушке или к тому месту, где происходит бой с антагонистом. Спрашивается: в чем состоит бой, кто является противником и – главное – для кого? Для ответа на этот вопрос надо посмотреть, что следует за мотивом пути. Если наше предположение верно, встреча странствующего королевича со стариком, который рассказывает ему об ограде из терновника, о

замке и дивной красавице, уже сто лет лежащей в глубоком сне. По виду это типичный мотив отправки, а старик – даритель, снабжающий героя необходимыми сведениями о направлении поисков. Но отправка не может быть после путешествия. Следовательно, встреча со стариком является эквивалентом подвига. Старик всячески отговаривает юношу, пугая рассказом о гибели многих королевичей в зарослях терновника, но юноша не внимает его словам, не поддается страху: «Я этого не боюсь, я хочу туда пройти и хочу видеть красавицу-королевну». Юноша побеждает страх, заклеймив себя тем самым бесстрашием.

Если бы это была мужская сказка, т.е. если бы протагонистом был королевич, то антагонистом был бы старик. Однако для хода действия важно, что королевич *побежден* королевной, которая по рассказам (по словесному портрету) обладала необычайной красотой.

В конечном итоге спящая красавица остается главным действующим лицом и на этом отрезке сказки. Неважно, что вы делаете, важно, чего вы этим достигаете, а результат можно оценить только в его соотношении с целым (**5**). Таким образом, королевич оказывается антагонистом и одновременно искомым (ожидаемым) персонажем.

Мотифема возвращения заполняется мотивом чудесного преодоления королевичем преграды, которая расступается перед ним, между прочим, превратившись из терний в цветы. И все это опять о ней, поскольку колючие заросли являются ее «шкуркой», которую королевич «сжигает» вовремя, когда настал срок.

Дальше все уже совсем просто. Неузнанное прибытие с необоснованными притязаниями (попадание в каморку, т.е. незаконное проникновение в жилище), трудная задача, решение и узнавание (юноша не может от красавицы глаз оторвать, наклоняется и целует ее, она раскрывает очи и ласково глядит на королевича), трансфигурация и свадьба (королевич и королевна сходят рука об руку с башни, обитатели замка просыпаются, а затем празднуется свадьба). Характерно, что теперь действует королевич, как и полагается антагонисту, поскольку хозяином пространства третьей главной мотифемы является именно антагонист.

Единственное, казалось бы, отсутствующее звено – наказание агониста, которым, если вы помните, является «старушоночка» с веретеном. Однако, во-первых, «убийство» ею было совершено по неосторожности, а, во-вторых, поскольку прошло сто лет, дело закрыто за смертью совершившего преступление. А так, как дело, все-таки, оказалось в производстве, отсутствие наказания заменяет собой само наказание. Это тот случай, который возникает при анализе контрфактических предложений, когда вопреки природе силлогизма, настоящее делается причиной прошлого.

Итак, мы решили сказку «Шиповничек», найдя три неизвестных: *агониста, протагониста и антагониста* на своих местах. С точки зрения строения (сложения), «Шиповничек» из собрания братьев Гримм – изумительная по красоте сказка, которая, выражаясь официальным языком, отвечает всем требованиям, предъявляемым к волшебной сказке.

СКАЗКИ БРАТЬЕВ ГРИММ ПРОТИВ СКАЗОК АФАНАСЬЕВА. «СВЕТ МОЙ, ЗЕРКАЛЬЦЕ, СКАЖИ…»

Однако может быть мы все-таки ошибаемся относительно безупречного строения сказки «Шиповничек»? «Произвести правильный анализ сказки, – писал Пропп, – не всегда легко. Здесь требуется известная привычка и сноровка. Правда, очень многие сказки в русских сборниках раскладываются легко. Но дело осложняется тем, что чистота строения сказок свойственна только крестьянству, притом крестьянству, мало затронутому цивилизацией. Всяческие сторонние влияния меняют, а иногда и разлагают сказку. Как только мы выходим за грань абсолютно подлинной сказки, так начинаются осложнения. Сборник Афанасьева в этом отношении представляет собой удивительно благодарный материал. Но уже сказки братьев Гримм, давая в общем ту же схему, обнаруживают менее чистый и устойчивый вид её» (**6**).

Действительно ли в сказках братьев Гримм «что-то не так» в том плане, что схема не выдерживается? Сопоставим женскую сказку «Шиповничек» с мужской сказкой «Стеклянный гроб» тех же братьев Гримм:

Name	Шиповничек (Гримм 50)	Стеклянный гроб (Гримм 163)
In – 1	Бездетные король и королева	Граф и его дети, брат и сестра.
In – 2	Однажды королева купается. На берег вылезает лягушка и говорит королеве: «Твое желание будет исполнено; ранее истечения года у тебя родится дочка». Сказанное исполняется, у королевы рождается дочка, да такая хорошенькая.	Граф умирает, поручив сестру в духовном завещании старшему брату. Они так нежно любят, что решают никогда не расставаться до конца жизни, и ему не жениться, и ей не выходить замуж.
In – 3	Король назначает праздник. В королевстве 13 ведуний, но только 12 золотых тарелочек для подачи кушаний. Приглашаются только 12 фей. Феи приносят дары. В разгар праздника является 13-ая фея и накладывает на ребенка заклятье: на 15-м году королевна уколется веретеном и умрет. 12-ая ведунья, еще не успевшая высказать свое пожелание, смягчает проклятье: королевна не умрет, но впадет в непробудный сон на сто лет	В доме постоянно бывают гости. Однажды в замок заезжает незнакомец. Ночью девушка просыпается от звуков приятной музыки. Незнакомец проникает в комнату девушки и признается, что это он затеял чудесную музыку и с помощью волшебных сил заставил ее проснуться. Незнакомец предлагает руку и сердце, девушка воспротивилась его волшебству, незнакомец грозит отомстить.
Fi	Король издает указ сжечь все веретена в королевстве.	**Отсутствует**
In	Король, королева и их красавица дочь, на которую наложено страшное заклятье	**Отсутствует**
I	Однажды, в день 15-летия королевны, родители отлучаются из дома.	Девушка проводит тревожную ночь, а утром посылает к брату и узнает от слуги, что брат с незнакомцем выехал на охоту.
II	Оставшись одна в замке, находит каморку в старой башне, где старушка прядет лен. Королевна берет в руки веретено и заклятие сбывается. Она засыпает, а с ней и весь замок.	Мучимая дурными предчувствиями девушка мчится в лес и встречает незнакомца, который ведет на поводу оленя, из больших глаз которого текут слезы. Она спрашивает, где брат, вместо ответа чужеземец смеется. Девушка в бешенстве стреляет из пистолета в чудовище, но пуля отскакивает от его груди и попадает в голову лошади. Девушка падает на землю, незнакомец что-то бормочет какие-то слова, она лишается чувств.
III	Вокруг замка вырастают заросли терновника. Королевну называют Шиповничком. В этих зарослях гибнут все королевичи, привлеченные слухами о красавице-королевне.	Очнувшись, девушка видит, что она находится в стеклянном гробу. Злой чернокнижник вновь является. Говорит, что обратил брата девушки в оленя, замок и все, что было в нем, сделал крошечным и запер в стеклянный ящик, а слуг превратил в дым и закупорил в стеклянные сосуды. Незнакомец требует, чтобы девушка стала его возлюбленной. Тогда он вернет все в прежний вид. Девушка ничего не говорит в ответ, незнакомец исчезает. Во сне девушке видится юноша, который освободил ее, она просыпается и видит своего избавителя.
IV	Много лет спустя, в ту страну приходит один королевич и узнает от одного старика об ограде из терновника и о спящей красавице.	Портняжный подмастерье странствует из города в город. Однажды подмастерье он забредает в дремучий лес. Забирается на дуб, видит **огонек**. Седой старичок, хозяин хижины, прогоняет его, но он упрашивает приютить его на ночь.
V	Несмотря на предупреждение **старика** о неминуемой гибели, королевич отправляется к замку, чтобы увидеть красавицу-королевну.	Наутро он просыпается от страшного шума. Поблизости происходит битва между черным быком и прекрасным оленем. Портной с изумлением наблюдает. Олень одолевает быка.

VI	Так как наступил день пробуждения королевны, прозванной Шиповничком, вместо колючих зарослей он видит множество прекрасных цветов, которые раздвинулись перед ним.	Затем олень неожиданно подхватывает портного рогами и мчит его, непонятно куда. Олень останавливается перед отвесной скалой, бьет рогами в одну их дверей и исчезает в отверстии, откуда выбивается пламя и клубы дыма. Портной не знает, что делать. Из скалы раздается голос, который приглашает его внутрь скалы, обещая, что с ним не случится ничего дурного. Преодолевая страх, подчиняясь неведомой силе (т.е. любопытству. – П.Б.), портной спускается вниз.
VII	Он проникает в замок, находит каморку, где спит королевна. Восхищенный красотой девушки (не может глаз оторвать от нее), он целует её. Королевна пробуждается от сна. Королевна открывает глаза и ласково глядит на королевича.	Он попадает в залу, затем, подчиняясь голосу, наступает на камень в середине залы и опускается вниз. В зале, куда он попал, он находит сосуды, наполненные цветным спиртом или голубоватым дымком, стеклянный ящик, в котором увидел миниатюрный замок. Портной еще не скоро оторвался от осмотра, если бы голос не велел оглянуться и посмотреть на другой стеклянный ящик. В ящике лежала девушка-красавица. Она открывает глаза, просит отодвинуть задвижку, называет его своим спасителем. Просит присесть и выслушать рассказ о ее судьбе.
		Граф-отец перед смертью поручил дочь сыну. Брат и сестра так нежно любят друг другу, что решают не расставаться всю жизнь, не вступая в брак. Однажды в замке появляется чужеземец, который домогается юной графини. Получив отказ, чужеземец, оказавшийся чародеем-чернокнижником, превращает брата в оленя, а сестру заточает в стеклянный ящик. Стеклянный ящик он помещает в подземелье вместе с уменьшенным до миниатюрных размеров замком и банками с голубоватым дымом, в который он превратил людей графини.
VIII	Они сходят с башни рука об руку. Вместе с королевной просыпается весь двор. Все с изумлением глядят друг на друга. Королевич и красавица-королевна празднуют свадьбу	Портной помогает девушке, которая оказалась графиней, поднять наверх стеклянный ящик с замком. Они снимают крышку. Замок увеличивается до настоящей величины. Затем красавица вскрывает сосуды, голубоватый дымок превращается в живых слуг графини. А тут и брат идет в человеческом образе, который он вновь обрел, убив чародея в виде черного вола. Красавица обвенчалась с портным.
Fi	«И жили они счастливо до самой кончины».	

Наши последующие рассуждения мы сделаем более наглядными с помощью более сжатой таблицы (см.ниже). При её составлении мы ограничимся членением на уровне трех главных мотифем *A, B, C*. При более дробном членении таблица становится неподъемной для публикации. В то же время при раскладывании по темам, мы увидим все, что нам надо увидеть, при сравнении этих сказок, с интересующей нас в данный момент точки зрения. Однако без синопсиса

сказки нам тоже не обойтись, поскольку при изучении таблицы нам то и дело придется обращаться за консультацией к целым сказкам.

N	Шиповничек (Гримм 50)	Стеклянный гроб (Гримм 163)
In – 1	Как по велению лягушки у королевы родилась хорошенькая девочка	Как граф перед смертью в духовном завещании поручил дочь сыну как брат и сестра так нежно любят друг друга и решают не расставаться до конца жизни: и ему не жениться, и ей не выходить замуж
In – 2	Как ведунья наложила на королевну заклятье, за то, что король не пригласил ее на праздник	Как чародей поклялся отомстить графине за то, что она отказала ему на предложение руки и сердца
A	Как королевна находит каморку, где старушка прядет лен, укалывается веретеном и впадает в непробудный сон (исполнение заклятья)	Как чародей пригласил брата графини на охоту и превратил в оленя (исполнение угрозы), а графиню заточил в стеклянный ящик
B	Как королевич проявил бесстрашие и преодолел изгородь из терновника	Как портной преодолел страх и прошел внутрь скалы
C	Как королевич целует спящую красавицу, и она пробуждается от векового сна	Как портной отодвигает задвижку и освобождает графиню из стеклянного ящика

Что же показывает эта таблица? Двойной линией ограничены те части сказки «Стеклянный гроб», которые соответствуют содержанию предварительных ходов и первой главной мотифемы сказки «Шиповничек». В самой сказке братьев Гримм эти элементы сказа помещены в пространстве (в рамках) мотифемы *узнавания* в виде рассказа спасенной графини о том, как она оказалась в стеклянном гробу. Сказка как таковая начинается с истории появления странствующего портного, т.е. с того места, в котором в сказке «Шиповничек» появляется странствующий королевич.

Таким образом, сказка «Стеклянный гроб» – это сказка «Шиповничек», начатая с середины. Само по себе это не является нарушением законов сказочного сюжетосложения, которые позволяют переносить *из конца в конец* целые части. Нарушение состоит в том, что в данном случае произведен перенос не целой части. Сказочник совыершил незаконный переход границы между предварительным ходом (начальной ситуацией *In* – 2) и первой главной мотифемой (*A*). Некоторым оправданием служит спрессованность событий во времени. Исполнение клятвы чернокнижника, оскорбленного отказом,

происходит на следующее утро, а не через пятнадцать лет. Кстати, сходство мотивов заключается еще и в том, что страдает не тот, кто наносит оскорбление, отец или сестра, а его родственник, дочь или брат.

А поскольку мотив вредительства остался за рамками сказки «Стеклянный гроб», эта сказка начинается против существующего правила – без вредительства, по которому определяется, кто агонист, а кто протагонист. Эта сказка без начала (завязки). А без начала нет и конца. Чтобы как-то начать сказку, сказочнику приходится использовать суррогаты («фишки») мотивов завязки из других сказок только для того, чтобы хотя-бы обозначить завязку. В связи с этим искусственно (по литературным правилам) нагнетается атмосфера загадочности событий, происходящих вокруг персонажа, назначенного героем. В частности, этому соответствует мотив боя между оленем и черным быком (волом), случайным свидетелем которого становится портной. Главная «фишка» здесь в том, что, сразив черного быка, олень подхватывает на рога портного и несет его к тому месту, где находится вход в подземелье. В русской сказке «Зорька, Вечорка и Полуночка» (Аф.140) братья преследуют по кровавому следу старичка с ноготок до глубокого провала, после чего Зорька вьет веревку из лыка и велит братьям опустить себя под землю. В сказке «Окаменелое царство» (Аф.273) солдат преследует раненую чудовищную птицу, которая добегает до провалища и скрывается, а солдат бесстрашно кидается туда за ней. В обоих случаях за этим следует спасение королевны или царевны. Сказка «Окаменелое царство» вообще повторяет сюжет сказки «Стеклянный гроб» вплоть до рассказа царевны о том, что птица, за которой он гнался – её родная сестра, которая на её царство беду наслала – весь её народ «окаменила». Разница состоит в том, что рассказ о том, как сестра царевны окаменила её царство, является элементом мотива подвига, как в сказке «Шиповничек» рассказ старика о массовой гибели смельчаков, пытавшихся прорваться сквозь заросли волшебного терновника.

С точки зрения законов композиции, сказка «Стеклянный гроб» сложена в целом правильно. Сказочник неправильно распорядился персонажами, нарушив персонажную схему. Чародей выступает сразу в трех ипостасях: *протагониста* мифа о наложении заклятия,

предваряющего сказку (тринадцатая ведунья), *агониста* (старушоночка с веретеном) и *антагониста* (королевич). Такое нарушение персонажной схемы является бесспорно литературным признаком в двух формально неотличимых вариантах: влияние литературы на сказку или перерастание сказки в литературу.

В сказке «Окаменелое царство» с распределением ролей все в порядке. Солдат – *протагонист*, царевна – *антагонист*, а чудовищная птица – *агонист*. Чем же она наносит вред солдату? Да тем, что не дает себя убить, а только ранить. Посмотрите, как аккуратно действует русский сказочник. Вроде бы один и тот же персонаж действует под разными именами: птица, сестра, «демонское наваждение». Разные имена – разные персонажи (**7**). А в сказке имена нарицательные являются именами собственными.

Возможно, удивление вызовет то, что мы считаем протагонистом сказки «Стеклянный гроб» заколдованного брата графини. Однако, во-первых, портного считать протагонистом не получается уже по той причине, что он не вступает в борьбу с антагонистом. Сражение происходит между оленем и черным быком, поэтому *протагонистом* сказки является старший брат графини, а *антагонистом* – чародей. Так что на этом отрезке сказки протагонистом является заколдованный брат графини. Во-вторых, тот факт, что сказочник первым вводит в сказку портного свидетельствует отнюдь не в пользу портного, если его рассматривать в качестве претендента на роль протагониста. Первым в игру вступает всегда агонист, или вредитель. В сказке «Гуси-лебеди» (Аф.113) девочка, на которой сосредоточено вроде бы все внимание, которой вроде бы принадлежит весь текст сказки, на самом деле является агонистом, поскольку она является виновницей похищения маленького братца. Он и является протагонистом, вступающий в бой с бабой-ягой. Именно он «сражается» с бабой-ягой, играя золотыми яблочками.

Чтобы выправить сказку «Стеклянный гроб» надо было бы найти некое третье лицо, которое выступило бы в роли агониста, и не выдавать замуж сестру, а женить брата, сделав его антагонистом и одновременно искомым персонажем. Так, в сказке заклятый царевич, агонистом выступает отец девушки, протагонистом – заклятый царевич, а антагонистом – сама девушка. Поэтому сказка и озаглавлена

«Заклятый царевич». В этой же сказке мы находим и мотив рассказа царевича о том, как его заколдовали. Он стоит ровно на том же месте, где в сказке «Стеклянный гроб» мы находим рассказ графини о ее судьбе. Это место как бы «забронировано» мотивами сказок, где герой или героиня проходят процедуру узнавания с помощью рассказа о своих злоключениях (сказки семейства «Чудесная курица» или «Косоручка»).

Неизвестный рассказчик сказки «Стеклянный гроб устраняет возникающие противоречия чисто формальным способом, насильно объявляя *протагонистом* портного. Тогда по отношению к нему граф-олень – *агонист*, а графиня – *антагонист*. Хотя в этом случае сказка и приобретает более стройный вид, до конца справиться с противоречиями не удается. Так, в конце сказки старший брат приобретает человеческий вид, следовательно, подвергается *трансфигурации* как протагонист, а не наказывается, как это принято делать с антагонистом. Напротив, чародей, который был официально объявлен агонистом, в конце не может подвергнуться казни, будучи убитым братом графини во время поединка на рогах.

Таким образом, сказка «Стеклянный гроб» не раскладывается, а буквально распадается на несколько кусков, из-за того, что персонажи постоянно меняют свою «окраску», или «масть». Делается это за счет видоизменения «круга действий», но без учета «порядка действий». Помимо прочего, нарушается принцип одногеройности, который, в конечном счете, является оборотной стороной принципа единого строения волшебных сказок.

Пропп писал: «Для выделения функций их следует определить. Определение должно исходить из двух точек зрения. Во-первых, определение ни в коем случае не должно считаться с персонажем-выполнителем. Определение чаще всего представит собой имя существительное, выражающее действие (запрет, выспрашивание, бегство и проч.). Во-вторых, действие не может определяться вне своего положения в ходе повествования. Следует считаться с тем значением, которое данная функция имеет в ходе действия (**8**).

Мы будем придерживаться противоположной точки зрения. Понятие мотива выступает *характеризующим понятием* в отношении понятия образа, или действующего лица. Соответственно, на уровне

абстракций при определении места, занимаемого мотивом в данной сказке, т.е. мотифемы, к которой он относится, с «персонажем-выполнителем» нельзя не считаться в следующем смысле. *Подвох* может совершить и агонист, и протагонист, в *путешествие* может отправиться как сам протагонист, так и вспомогательный персонаж, а *победу* может одержать антагонист, если он одновременно является «искомым персонажем» и т.п.

Противоположность точки зрения Проппа и нашей вытекает из того, что Пропп, избегая термина «мотив», а фактически заменяя его термином «действие», так и не смог отличить понятие действия (мотива) от понятия функции, хотя и призывал к этому. Не смог он этого сделать по той причине, что не различал понятия предмета исследования, каковым являются мотивы, и теоретического объекта исследования, каковым в его системе является функция. Мы только что приводили цитату из «Морфологии сказки», которая открывается фразой: «Для выделения функций их следует определить». Здесь все почти как при определении пола животного по известному методу («побежал» или «побежала»). *Выделяются* мотивы, а *определяется* (конструируется) понятие функции.

Итак, общее впечатление по поводу замечания Проппа касательно «чистоты» и «устойчивости» отдельных сказочных традиций сводится к тому, что в немецких сказках недостаточно развито свойство формульности. Зато очень заметен налет книжной культуры.

Разумеется, не существует формальных признаков, по которым можно было бы отличить исчезновение от возникновения и, чтобы понять это, надо выйти за пределы данной теории. Говорить следует о том, что русская сказка существовала в совершенно иных условиях, чем немецкая. Книжность немецкой сказки, как это ни парадоксально, свидетельствует о том, что она является более крестьянской, нежели русская. Надо учитывать, что на крестьянскую сказку постоянно оказывает влияние феодальная культура (точно так же, как на развитие крестьянского, национального костюма, оказывает костюм высших классов). В Западной Европе довольно рано и, конечно, на сказочной основе, возникла куртуазная литература. В русских землях, в православной культуре, такого явление возникнуть быть просто не могло, зато сказки, как хорошо известно, при дворах

феодалов на Руси были любимейшим развлечением и мастерство бахарей (сказочников) ценилось необычайно высоко. Вероятно, отсюда, из высочайшего профессионализма «придворных» сказочников, возникала сплошная, всепоглощающая формульность русской сказки, которая затем постепенно проникала в крестьянскую среду.

При разборе русской сказки «Заклятый царевич» мы не успели сказать о некоторых других «тонкостях». Эта сказка есть зеркальным отражением немецкой сказки «Шиповничек» по линии «мужская – женские сказки». Тогда отправка девушки к змею – не *отправка*, а *путешествие*, *путь туда*. Слова Проппа о том, что «произвести правильный анализ сказки не всегда легко», оказываются пророческими.

Это можно назвать *эффектом Фрэзера*, или *эффектом Золотой ветви*. Для того, чтобы описать и понять мотив золотой ветви ему потребовалось двенадцать томов, поскольку пришлось провести этот мотив через несметное множество других мотивов. Мы говорим о несчетном множестве постольку, поскольку мотивы, как элементы этого множества, не поддаются нумерации. В самом деле мотив укола королевны веретеном, ахиллесовой пяты и стрелы из ветви омелы, убившей Бальдра (сюда же отнесем мотив «волк вбежал в избу и всех поел, только один козленочек схоронился, в печь улез» из сказки «Коза» № 53, по афанасьевскому сборнику) – всё это один и тот же мотив. С топологической точки зрения, эти мотивы неотличимы друг от друга. То же самое соображение с некоторыми оговорками имеет отношение и к сюжетам. А это означает, что задача, которую перед собой ставил Аарне, а затем Томсон, пытаясь пронумеровать типы сказок (сюжеты) или мотивы, неразрешима в принципе. Здесь мы имеем дело с так называемых несчетным множеством, т.е. множеством, элементы которого не поддаются нумерации.

Безусловно, надо четко понимать, что Фрэзер ставил перед собой (конечно, не намеренно, таково было состояние науки в целом) сравнительно легкую задачу, читая мотив золотой ветви только по горизонтали, от традиции к традиции. В действительности, чтобы прочитать сказку, правильно расчленяя на мотивы, ее необходимо читать одновременно в четырех направлениях, поскольку сказка имеет че-

тыре измерения. Она измеряется семействами (сюжетами) по горизонтали (слева направо и наоборот), ходами – по вертикали (сверху вниз и наоборот), шаблонами – в глубину (вперед – назад) и, наконец, персонажами (по кругу).

Сноски к Главе 9

1. Грязнов 1969: 118.
2. Пропп 1969: 72-73.
3. Там же: 167.
4. «Случайные совпадения невозможны. Совпадения объясняются только существованием особых законов сюжетосложения. Даже допущение заимствований не объясняет существования одинаковых сказок на расстоянии тысяч лет и десятков тысяч верст. Поэтому подсчет Джекобса неправилен; он предполагает отсутствие законов сюжетосложения и случайное расположение мотивов в ряды. На самом же деле, сказки постоянно рассыпаются и снова складываются на основании особых еще неизвестных, законов сюжетосложения» (см.: Шкловский В. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля // Поэтика. Сборники по теории поэтического языка. II. П., 1919: 117).

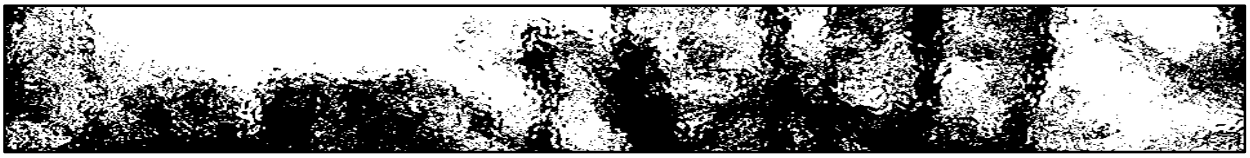
Следует различать *законы* композиции и *приемы* сюжетосложения. Один из главных приемов сюжетосложения заключается в использовании шаблонов, а это значит, что сказки никогда не рассыпаются на отдельные мотивы.

5. «По плодам их узнаете их». Малиновский в этом евангельском изречении видел суть функционализма. К сказке это подходит не просто как нельзя лучше, но просто лучше. В конце концов, можно вообще ничего не делать – был бы результат. Изучать каждую сказку, по аналогии с «культурой», «надо как одно целое, не вырывая искусственно отдельные кусочки, не забывая о “функции”, которую выполняет каждый элемент целого» (см. Malinowski B. A scientific theory of culture. New York, 1960; Токарев С.А. История зарубежной этнографии. М., 1978: 236).

6. См.: Пропп 1969: 90. По этому поводу можно заметить, что в указанном отношении сказки Ончукова напоминают сказки Гримм, но это означает не процесс вырождения традиции, а её неразвитый характер.

7. Согласно одной из теорий, «твердыми десигнаторами» являются имена собственные («персонажи»), а не дескрипции («функции»). См.: Петров В.В. Указание и именование (Оценка концепций Крипке и Доннелана) // Логико-методологические проблемы естественных и общественных наук. Новосибирск, 1977: 15-27).

8. Пропп 1969: 24.



ТЕОРЕМА ПРОППА. НАУЧНАЯ СКАЗКА О ГАДКОМ УТЕНКЕ

Даже ошибки Проппа при анализе отдельных сказок изоморфны самой сказке как особому виду фольклора. Из предыдущего изложения, кажется, должно быть понятно, что, несмотря на множество противоречий, теория функций Проппа могла бы вполне продуктивно работать в области изучения морфологии волшебной сказки. Но для этого самому Проппу необходимо было отнестись к ней более критически, не удовлетворяясь косметическими средствами лечения ее пороков, а его критикам – отнестись к ней более внимательно. Ведь даже в том виде, в котором она явилась в 1928 г., она демонстрировала интуитивно верное понимание задачи. В известном смысле, если не с точки зрения становления, но с точки зрения результата, теория мотифем – это теория функций, избавленная, по крайней мере, от наиболее кричащих противоречий. Конструируя понятие функции не совсем системным образом, Пропп получил очень близкий, почти верный результат в том, что касается числа функций: 31 функция против 27 микромотифем. **В известном смысле, микромотифемы – это «определения» функций Проппа (элементы, которые он считал «функциями», являются краткими описаниями мотивов).**

Впрочем, любая теория, если она верна в основе, в момент первого крещения выглядит гадким утенком. С этой точки зрения, теория функций и теория мотифем – две разные парадигмы, но парадигмы, связанные между собой логико-научной преемственностью. Можно и так сказать: теория функций – верная по сути гипотеза, теория мотифем – способ её доказательства.

Главными отличительными признаками теории Проппа следует считать две идеи, заключенные в 3-ем и 4-м тезисе: «последовательность функций всегда одинакова» и «все волшебные сказки однотипны по своему строению». 1-й тезис, говорящий о поступках действующих лиц, и 2-й тезис, говорящий об ограниченном числе таких поступков, допускаемых сказкой, можно найти, скажем в теории Никифорова, только терминологически иначе оформленных.

Однако при анализе конкретных сказок Проппу в конце концов пришлось признать, что во многих случаях функции меняются местами, что зависимость между функциями нарушается, не говоря уже о том, что, как он сам подчеркивает, «во всех сказках отсутствуют те или другие функции» (**1**).

Свою теорию он спасал в основном за счет ослабления тезиса о неизменности последовательности функций. Если та или иная функция отсутствует, это не влияет на строй сказки, поскольку остальные функции сохраняют свои места. Если функции подвергаются перестановкам, то это та самая композиционная система, лишь испытывающая некоторые колебания вплоть до обращенной последовательности, а не какая-то иная композиционная система с точностью до ее отсутствия. Если отклонения от схемы слишком велики, то это следует признать результатом разложения волшебной сказки, превращения ее в сказку юмористическую (Аф.164, 248) (**2**).

Подобные аргументы можно было бы принять, если бы их не запретил, причем безоговорочно, сам Пропп, используя в качестве главной посылки тезис о том, что всюду одинаковая последовательность функций обусловлена существованием таких же строгих законов, как законы, управляющие органическими образованиями.

Что же касается однотипности строения волшебных сказок, Пропп говорит о том, что волшебные сказки, представляя собой один и тот же тип, разделяются на подтипы, различающиеся набором функций, как это вытекает из его же тезиса «далеко не все сказки дают все функции» (**3**). При этом он считает нужным подчеркнуть следующее. На основании различия в сочетании функций можно создать указатель волшебных сказок, построенный уже не на сюжетных признаках неопределенных и расплывчатых, а на точных структурных признаках (**4**).

Таким образом, все сводится к спору о словах. Деление волшебной (фантастической) сказки по сюжетам, за которое Пропп так беспощадно критиковал Волкова, называя это роковой ошибкой, в сущности, ничем не отличается от деления на «подтипы» в его собственной системе высказываний. Точно также мотивы Волкова ничем не отличаются от «разновидностей одной функции» Проппа (**5**).

Все эти, безусловно, кричащие противоречия связаны с тем, что Проппу так и не удалось выработать строгую процедуру, четкий алгоритм опознания мотивов по свойству принадлежности к множествам, которые он именует им функциями и элементами которых являются «разновидности функции». А ведь он чувствовал такую опасность. «Историк, – писал Пропп, – не искушенный в морфологических вопросах, не увидит сходства там, где оно есть на самом деле; он пропустит важные для него, но не замеченные им совпадения, и, наоборот, там, где усматривается сходство, специалист-морфолог может показать, что сравниваемые явления совершенно гетеронимны» (**6**).

Пропп *так редко не ошибался* в опознании мотивов, поскольку отрицал само понятие мотива и в связи с этим стремился не использовать в своих построениях свойство мотива (= «разновидности функции») *быть составной частью* сказки. На терминологическом уровне он, фактически, отождествил, или, лучше сказать, растворил понятие мотива в понятии функции, на практике подменяя одно другим. Например, обосновывая смещение той или иной функции или её отсутствие, он на самом деле говорил о мотивах.

В результате перемещение тех или иных мотивов вверх и вниз по сказке или их отсутствие он принимал за трансформации своей «итоговой схемы». Однако функции не являются составными частями волшебной сказки, даже в терминах теории самого Проппа. Таковыми являются мотивы. Функциями нельзя оперировать так, как если бы они были абстрактными объектами. Понятие мотива – это *всего лишь* абстрактный объект, понятие функции – идеализированный объект, возникающий в результате абстрагирования отношений между мотивами и превращения *этих* отношений в объект исследования. Кстати говоря, подобным образом пытались обращаться с функциями многие исследователи, которые думали, что идут вслед за Проппом. Однако все они совершали одну и ту же ошибку, обращаясь с функцией Проппа как с абстрактным объектом, имеющим

непосредственного референта в реальности. У функции в проппов-ском понимании нет и не может быть непосредственного прообраза в фольклорной действительности. Как нельзя показать пальцем на какую-нибудь вещь и заявить: это прибавочная стоимость (**7**), так нельзя ткнуть пальцем в какое-нибудь место в афанасьевском сборнике и сказать: это функция вредительства. На указанном нами месте всегда окажется какой-нибудь мотив – картинка, на которой изображено некое действие или событие.

Пропп потратил немало усилий на то, чтобы «не думать» о мотивах («эффект белого медведя»). Само слово «мотив» последний раз встречается в его книге в середине второй главы «Метод и материал», но практически вся книга, особенно третья глава «Функции действующих лиц», посвящена классификации мотивов по функциям. Однако, классифицируя мотивы по функциям и действуя при этом методом сплошного перебора, Пропп отошел от принципа, который сам же и провозгласил: «действие не может определяться вне своего положения в ходе повествования. Следует считаться с тем значением, которое данная функция имеет в ходе действия» (**8**).

Теоретически любой мотив может оказаться на месте любого другого мотива. Классифицировать мотивы – все равно, что классифицировать глаголы. Классифицировать глаголы можно по какому угодно признаку, но в изучении иностранных языков это никак не поможет. Между тем перед нами стоит во многом сходная задача – выучить язык волшебной сказки.

Значение глагола определяется по его связям с другими членами предложений. Возьмем в качестве примера хотя бы глагол «сорвать»: сорвать цветок, сорвать яблоко, сорвать куш, сорвать свидание, сорвать сделку, сорвать погоны. Всякий раз при соединении с тем или иным дополнением этот глагол меняет свой смысл. Точно также мотив «герой убивает змея» может оказаться и в пределах первой большой мотифемы как мотив отправки (снаряжения), и в пределах второй большой мотифемы как мотив подвига, и в пределах третьей мотифемы как мотив узнавания. Вопрос приобретает чисто статистический характер, связанный с удобством использования конкретного мотива для выражения той или иной *идеи*. Мотив змееборства чаще ассоциируется с идеей героического подвига, мотив

околдовывания – с идеей вредительства, мотив бегства – с идеей спасения от погони. Хотя, например, тот же мотив бегства во многих сказках входит в мотифему *отправки*. В силу этих обстоятельств результат оказывается очень приблизительным. Приходится говорить лишь о том, что одни мотивы чаще встречаются в начале сказки другие – в середине, третьи в конце. Но это вряд ли можно назвать закономерностью, которую Пропп искал в волшебной сказке.

Неслучайно в конце своей жизни Пропп, фактически, встал на точку зрения Никифорова, говоря о том, что число функций «немногим более 30» (**9**). Вспомним, что Никифоров встретил публикацию «Морфологии сказки» легким пожиманием плеч по поводу того факта, что число функций в великорусских сказках очень ограничено: «их всего около 30» (**10**). В данном случае выражение «около» или «немногим более» означает провал всего предприятия.

Итак, отказ на ложных основаниях от понятия мотива был фатальной ошибкой Проппа, именно потому, что это не позволяло дать точное определение понятию функции.

Не меньшей ошибкой стало то, что он перемудрил с использованием метода формализации. Ему показалось мало использования метода формализации в широком смысле, и он попытался перейти к формализации в узком смысле, т.е. сделать созданную им знаковую систему (таблицу функций) еще более обозримой путем введения символики, что и было осуществлено в его знаменитой формуле, которую сам он именовал «итоговой схемой»:

$$A\ B\ C \uparrow Д\ Г\ Z\ R\ \{\ Б/З\ \ К\ \ П/Р\}\ Л \downarrow Пр - Сп\ Х\ Ф\ У\ О\ Т\ Н\ С*$$

Выводя эту формулу, Пропп не учел того факта, что использование специальных значков не всегда облегчает решение задач в содержательной области. При анализе конкретных сказок символизация приводит к обратному результату, когда вполне работающая знаковая система утрачивает не только свойство изоморфности, но и свойство обозримости. Приведем несколько примеров анализа отдельных сказок из книги «Морфология сказки»:

$$e^{3}\ b^{1}\ A^{1}\ B^{1}\ C\uparrow\ Б^{1}—П^{1}\ Л^{4}\downarrow c^{o}\quad (Аф.131)$$

$$г^{3}\ A^{10}\uparrow\ R^{2}\ З—Р\ C^{*}\downarrow У\quad (Аф.247)$$

$$б^{2}\ e^{3}\ b^{2}\ г^{I}\ g^{1}\ A^{14}\ Z^{VI}\ [O^{5}]Н\quad (Аф.244)$$

$$e^{2}б^{2}w^{1}г^{3}b^{2}g^{3}A^{1}\ \left\{\begin{array}{l} C\uparrow\ [Д^{1}Г^{1}{}_{neg.}]^{3}\ [Д^{1}Г^{1}{}_{neg}]^{3}\ Z_{contr} \\ \hline B^{4}C\uparrow\ [Д^{1}Г^{1}роз.]^{3}\ [Д^{1}Г^{1}\ роз.]^{3} \end{array}\right. Б^{1}—П^{1}\ Л^{4}\downarrow (Аф.133)$$

Синтаксис этой знаковой системы разбросан по нескольким приложениям. Одновременно он настолько сложен, даже запутан, что пользоваться этой знаковой системой не может никто, кроме самого Проппа. Прежде всего, глядя на эти формулы, крайне трудно становится говорить о каком-то единстве композиции волшебных сказок. У каждой сказки свой синтаксис. Стоит ли удивляться тому, что при виде формулы Проппа все дружно разбегаются в разные стороны. В самом крайнем случае, некоторые законченные формалисты (при том, что сам Пропп формалистом никогда не был) начинают «анализировать» его формулу, что, конечно, сделать гораздо проще, чем с её помощью анализировать живые сказки.

Лучшее, что в этом случае мог сделать Пропп, – забыть про свои «обозначения» функций, и пользоваться только их «определениями». При таком условии его схемы разборов сказок (см.: Приложение III, по изданию 1928 г.) принимают вполне удобоваримый вид. Попросту говоря, они начинают работать в качестве реального способа решения задач из области изучения сказок. Для демонстрации сказанного транспонируем часть схемы разборов сказок на языке «алгебры» в обычную таблицу в виде матрицы, где определения функций образуют собой строки, а номера сказок – столбцы (см.Табл.10 на вклейке)

[Вклейка]

Таблица 10. Анализ итоговой схемы Проппа.

Функция	Номер	Знак	Сказки										
			100	*108*	*113*	114	**126 I**	**126 II**	127	131	*135*	**150 I**	**150 II**
Исходная ситуация		***i***	***i***	***i***	***i***	***i***	***i***		***i***	***i***	***i***	***i***	
Отлучка	I	*e*											
Запрет	II	*б*											
Нарушение	III	*b*											
Выведывание	IV	*в*											
Выдача	V	*w*											
Подвох	VI	*г*											
Пособничество	VII	*g*											
								Д !				*Д !*	
								Г !				*Г !*	
								Z !					
												N !	
Вредительство	VIII	*A*	*A*	*A*	*A*	*A*	*A*	*A*	*A*	*A*	*A*		
Недостача	VIII-a	*a*										*a*	
Посредничество	IX	*B*					*B*	*B*		*B*		*B*	
Начало противодействия	X	*C*			*C*		*C*	*C*		*C*	*C*	*C*	
									У !				
Отправка	**XI**	↑		↑	↑	↑	↑			↑		↑	↑
Первая функция дарителя	XII	***Д***	*Д*	*Д*	*Д*	*Д*							
Реакция героя	XIII	***Г***	*Г*	*Г*	*Г*	*Г*							
Снабжение	XIV	***Z***	*Z*		*Z*	*Z*		*Z*	*Z*		*Z*		
Путеводительство	XV	*R*			*R*								
Борьба	XVI	*Б*					*Б*			*Б*	*Б*		*Б*
Клеймение	XVII	*К*					*К*						
Победа	XVIII	*П*					*П*			*П*	*П*		*П*
Ликвидация беды или недостачи	XIX	*Л*			*Л*		*Л*			*Л*	*Л*	*Л*	*Л*
									Т !				
Возвращение	**XX**	↓		↓	↓	↓	↓			↓	↓	↓	↓
Преследование, погоня	XXI	*Пр*		*Пр*	*Пр*	*Пр*			*Пр*		*Пр*		***Сп !***
Спасение	XXII	*Сп*		*Сп*	*Сп*	*Сп*			*Сп*		*Сп*		***Пр !***
Неузнанное прибытие	XXIII	*X*				*X*							
Необоснованные притязания	XXIV	*Ф*											
Трудная задача	XXV	*З*	*З*										
Решение	XXVI	*Р*	*Р*										
Узнавание	XXVII	*У*				*У*		***Т !***	*У*				
Обличение	XXVIII	*О*							*О*				
Трансфигурация	XXIX	*Т*						***У !***					
Наказание	XXX	*Н*							*Н*				*Н*
Свадьба	XXXI	*С***	*С**			*С**		*С**	*С**	*С**			*С**
Неясные или заносные формы		***N***											

С учетом сказанного в предыдущих главах, коэффициент полезного действия этой таблицы не слишком велик. Однако она показывает нечто не вполне тривиальное. Например, из этой таблицы можно заключить, что множество волшебных сказок четко распадается на два подмножества, на два «облака». Одно из них составляют сказки, которые не пересекают черту между функцией спасения и функцией неузнанного прибытия, а другое – сказки, которые добираются до функции свадьбы с воцарением или без него.

Сделанное нами наблюдение носит абсолютно объективный характер, позволяя устранить одну застарелую проблему. Самопроизвольное деление сказок на два типа по указанному признаку изоморфно той исторической действительности, которую отражает волшебная сказка. Жаль, что этого не мог увидеть сам Пропп с его теорией обряда инициации в качестве «исторического корня» волшебной сказки. Как теперь можно утверждать, существуют волшебные сказки, дошедшие до нас из той эпохи, когда господствующей структурой в области властных отношений была инициация, и существуют собственно волшебные, свадебные сказки, возникшие в эпоху, когда свадьба стала заменять собой инициацию, имея в виду её социальные функции. Из этого вытекает, что структурное изучение сказки является преамбулой к решению вопроса о характере эволюционной связи между мифом и сказкой. По вопросу, откуда происходит сказка, Пропп писал: «пока нет правильной морфологической разработки, не может быть и правильной исторической разработки» **(11).** Итак, все начинается с Проппа и все заканчивается Проппом. Таково правило парадигмы, или, по Фихте, *основоположения*.

Сноски к Заключительной главе

1. Пропп 1969: 97, 98, 99, 100, 101.
2. Пропп 1969: 97, 98.
3. Пропп 1969: 26.
4. Там же.
5. См.: Волков 1924: 68-71; Пропп 1969: 99.
6. Пропп 1969: 22.
7. См.: Грязнов 1982: 83.
8. Пропп 1969: 24.
9. Пропп 2011: 189.
10. Никифоров 1930: 10.
11. Пропп 1928: 27.