

СТРУКТУРА ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ

Традиция — текст — фольклор

типология и семиотика

Ответственный редактор серии С. Ю. Неклюдов

Москва
2001

УДК 821
ББК 82.3 (2Рос-Рус)
С 87

Художник М. Гуров

В оформлении использованы фрагменты русских лубочных картинок
XVIII века

ISBN 5 — 7281 — 0373 — 1

© Коллектив авторов, 2001

© Российский государственный гуманитарный университет, 2001

От авторов

Работа над этой книгой, точнее ее основной частью, велась в конце 60-х годов. Сюжетно-семантический анализ сказочного повествования, принятый в ней, опирался на структурно-семиотические методы, вошедшие в арсенал нашей науки более тридцати лет назад.

Формирование структурной фольклористики в 60-е годы было связано с радикальными идеологическими переменами в отечественном гуманитарном знании. Именно тогда в Советском Союзе заявило о себе новое исследовательское направление, ставившее своей целью применение в общественных науках (прежде всего в лингвистике, но не только в ней) точных методов, что должно было привести к более строгому анализу языка, искусства, религии, литературы и т. п. Этому были посвящены проводимые Ю.М. Лотманом тартуские Летние школы по вторичным моделирующим си-

стемам (1964, 1966, 1968, 1970, 1974). В истории науки данное направление впоследствии получило название Московско-тартуской (или Тартуско-московской) семиотической школы¹.

Как известно, в силу своей специфики устные традиции особенно пригодны для структурно-семиотических исследований; показательно, что в программах Летних школ фольклор, сперва представленный довольно скромно, постепенно начинает занимать все больше места². Одним из направлений в подобных исследованиях явилось дальнейшее развитие идей «Морфологии сказки» В.Я. Проппа (1928 г.); принципиальное совмещение синтагматического и парадигматического, синхронического и диахронического уровней анализа — характерная черта трудов Е.М. Мелетинского и его школы³.

Именно в 60-е годы происходит «второе рождение» «Морфологии сказки». Один за другим появляются зарубежные переводы (два английских, итальянский, польский и др.), ее влияние все сильнее ощущается в мировой науке (работы Леви-Строса, Греймаса, Бремона и др.); наконец, волна ее растущей популярности достигает и Советского Союза. В 1969 г. переизданием «Морфологии сказки» в Москве открывается монографическая серия «Исследования по фольклору и мифологии Востока»⁴. Книга сопровождается послесловием Е.М. Мелетинского, содержащим рассмотрение работ в области фольклорной нарратологии, так или иначе связанных с концепциями В.Я. Проппа⁵; эту статью, как и дополняющий ее обзор А.С. Архиповой, А.В. Рафаевой и Э.Г. Рахимовой, читатель найдет в издаваемой ныне книге. В заключение Е.М. Мелетинский излагает основные положения проводимого (но тогда еще не опубликованного) коллективного сказковедческого исследования.

Работа над ним проходила в форме «домашнего» семинара, которым руководил Е.М. Мелетинский; остальными участниками были его непосредственные ученики, фольклористы Е.С. Новик и С.Ю. Неклюдов, а также лингвист и семиотик Д.М. Сегал. Текущие результаты исследования докладывались на заседаниях Летних школ (1968 и 1970 гг.)⁶, после чего в виде отдельных статей публиковались в тартуских «Трудах по знаковым системам» (1969, 1971)⁷. В рамках того же проекта была написана и статья Е.С. Новик «Система персонажей русской волшебной сказки»⁸, перво-

начально предназначенная статья разделом проектируемого коллективного труда. Однако в связи с эмиграцией одного из соавторов, Д.М. Сегала (1972), работа так и не была доведена до состояния завершённой монографии, хотя в течение некоторого времени она ещё продолжала числиться в перспективных планах издания серии «Исследования по фольклору и мифологии Востока».

Намерение собрать в одной книге работу, рассыпанную по разновременным публикациям, продиктовано не только естественной потребностью авторов завершить наконец замысел тридцатилетней давности. То обстоятельство, что в свое время она была вполне одобрительно встречена специалистами (даже отмечена международной премией Питре 1971 г. как лучшая работа по фольклористике) и в течение двадцати лет неоднократно переиздавалась за рубежом, будучи переведенной на европейские языки (английский⁹, итальянский¹⁰, немецкий¹¹, французский¹²), даёт основание надеяться, что и теперь, когда ситуация в гуманитарных науках вообще и в фольклористике в частности столь сильно изменилась, она не утратила своего смысла.

Более того, авторы считают возможности структурной фольклористики, в том числе — в области сказковедения, отнюдь не исчерпанными. Науке ещё не раз предстоит возвращаться к общим проблемам нарратологии, к многоаспектным соотношениям сюжета и мотива, к разработке оснований для структурных классификаций повествовательных фольклорных текстов и их единиц. И, как можно надеяться, опыт такого рода в издаваемой ныне работе ещё будет востребован.

Примечания

¹ См.: Московско-тартуская семиотическая школа. История, воспоминания, размышления / Сост. и ред. С.Ю. Неклюдов. М., 1998.

² Неклюдов С.Ю. Российская фольклористика и структурно-семиотические исследования // Славянская традиционная культура и современный мир: Сб. материалов научно-практической конференции. Вып. 3 / Сост. Е.В. Добровольская; Отв. ред. А.С. Каргин. М., 1999. С. 54-62.

³ См.: Мелетинский Е.М. Сравнительная типология фольклора: историческая и структурная // *Philologica*. Памяти акад. В.М. Жирмунского. Л., 1973. С. 385-394; ср.: *Meletinskij E.M., Nekljudov S.Ju., Novik E.S., Segal D.M. La folclorica russa e i problem! del metodo strutturale // Ricerche*

semiotiche. Nuove tendenze delle scienze umane nell' URSS. A cura di Juriy M. Lotman e Boris A. Uspenskij. Torino, 1973. P. 401-432.

⁴ *Пропп В.Я.* Морфология сказки. М., 1969. Об обстоятельствах, предшествующих и сопутствующих данному событию, см.: *Неклюдов С.Ю.* У истоков серии: рождение «черепашки» // «У времени в плену». Памяти Сергея Сергеевича Цельникера: Сборник ст. М., 2000. С. 14-23.

⁵ *Мелетинский Е.М.* Структурно-типологическое изучение сказки // *Пропп В.Я.* Морфология сказки. М., 1969. С. 134 — 166. Переиздана в кн.: *Пропп В.Я.* Собрание трудов: Морфология <волшебной> сказки. Исторические корни волшебной сказки. М., 1998. С. 437 — 466.

⁶ *Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М.* К построению модели волшебной сказки // III Летняя школа по вторичным моделирующим системам. Кяэрику, 10 — 20 мая 1966 г. Тарту, 1968. С. 165 — 177; *Они же.* Вопросы семантического анализа волшебной сказки // Тезисы докладов IV Летней школы по вторичным моделирующим системам, 17-24 августа 1970 г. Тарту, 1970. С. 7-15.

⁷ *Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М.* Проблемы структурного описания волшебной сказки // Труды по знаковым системам. [Вып.] 4. (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та; Вып. 236). Тарту, 1969. С. 86-135; *Они же.* Еще раз к проблеме структурного описания волшебной сказки // Труды по знаковым системам. [Вып.] 5. (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та; Вып. 284). Тарту, 1971. С. 63 — 91. (Перепечатано: Readings in Soviet Semiotics: Russian Texts / Ed. with Foreword and comm. by L. Matejka, S. Shishkoff, M.E. Suino, J.R. Titunik (Michigan Slavic Materials. № 15). 1977.

⁸ *Новик Е.С.* Система персонажей русской волшебной сказки // Типологические исследования по фольклору: Сб. ст. памяти Владимира Яковлевича Проппа (1895-1970) / Сост. и ред. С.Ю. Неклюдов, Е.М. Мелетинский. М., 1975. С. 214-246.

⁹ *Meletinsky E., Nekludov S., Novik E., Segal D.* Problems of the Structural Analysis of Fairytales // Soviet Structural Folkloristics. Texts by Meletinsky, Nekludov, Novik, and Segal with Tests of the Approach by Jilek and Jilek-Aall, Reid, and Layton. Introduced and ed. by P. Maranda. Vol. 1. The Hague; Paris, 1974. P. 73-138.

¹⁰ *Meletinskij E.M., Nekljudov S.Ju., Novik E.S., Segal D.M.* La struttura della fiaba. Palermo, 1977. P. 54-137.

¹¹ *Meletinskij E.M., Nekljudov S.Ju., Novik E.S., Segal D.* Probleme der strukturalen Beschreibung des Zaubermarchens. Noch einmal zur Problem der strukturalen Beschreibung des Zaubermarchens // Semiotica Sovietica. Sowjetische Arbeiten der Moskauer und Tartuer Schule zu sekundaren modellbildenden Zeichensystemen (1962 — 1973) / Hrsg. u. eingel. von K.Eimermacher. Aachen: 1986 (Aachener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung. Bd. 5). S. 199-318.

¹² *Meletinsky E., Neklioudov S., Novik E., Segal D.* Problèmes de la description structural du conte merveilleux. Encore une fois sur le problème de la description structural du conte merveilleux // Travaux de sémiotique narrative / Université Laval. Rapports et Mémoires de recherches du Gélât, № 21 / Létourneau, J. (ed.) Quebec. 1992. P. 1-82.

ОПЫТ СТРУКТУРНОГО ОПИСАНИЯ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ

Е.М. Мелетинский, С.Ю. Неклюдов, Е.С. Новик, Д.М. Сегал
ПРОБЛЕМЫ СТРУКТУРНОГО ОПИСАНИЯ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ

1

В своей «Морфологии сказки» (Л., 1928) В.Я. Пропп вскрыл единообразие волшебной сказки на сюжетном уровне в чисто синтагматическом плане. Он открыл инвариантность набора *функций* (поступков действующих лиц), линейную последовательность этих функций, а также набор ролей, известным образом распределенных между конкретными персонажами и соотнесенных с функциями.

Классическая работа В.Я. Проппа открыла пути для строгого построения полной модели волшебной сказки — как в плане синтеза, так и в плане анализа. Дальнейшее углубление структурного изучения сказки (включая описание парадигматических отношений между функциями) требует рассмотрения других уровней, сопоставления с другими жанрами, выделения структурных разновидностей внутри волшебной сказки и т. п.

Дополнительные связи между функциями, их единая природа — как синтаксическая, так отчасти и семантическая — обнаруживаются при анализе более абстрактного *уровня больших синтагматических единств*. Такими синтагматическими единствами являются различные виды *испытаний* и приобретаемых героем в результате испытаний *сказочных ценностей*. Испытание — это синтагматическая категория именно сказки, но ритм потерь и приобретений объединяет волшебную сказку с мифом и с другими видами повествовательного фольклора. Аналогичную испытаниям (по своей дистрибуции) ключевую роль играют в мифах космогонические и культурные деяния демиургов, в животных сказках — трюки зооморфных плутов (трикстеров), в новеллистической сказке — особые категории испытаний, ведущих к разрешению индивидуальной драматизированной коллизии. Однако в этих общих рамках волшебная сказка выделяется структурно своими специфическими особенностями. Они сложились в процессе длительной жанровой эволюции, ход которой необходимо иметь в виду для их правильного понимания.

2

В архаическом повествовательном фольклоре господствует известный синкретизм: сказка еще окончательно не отделена от мифа, ее разновидности только начали дифференцироваться, значительное количество сказок сохранило отчетливые реликты мифа. Многие сюжеты прикреплены к популярным мифическим персонажам, ибо только такие персонажи обладают в глазах представителей родо-племенного общества необходимой свободой самостоятельности. В сказках часто встречаются зачины, формализующие отнесение действия к мифическим временам первотворения, к тому времени, «когда звери еще были людьми» (или, наоборот, люди — зверьми), и концовки этиологического характера. По мере трансформации мифа в сказку этот финальный этиологизм все больше оттесняется перипетиями основного сюжета и приобретает орнаментальный характер, но границы долго остаются весьма зыбкими. Терминология аборигенов обычно делит повествовательный фольклор на две

большие группы, условно соотносимые с мифом и сказкой (*лымныйл* и *пыныйл* — у чукчей, *адаох* и *малеск* у цимшиан, *хвенохо* и *хехо* у дагомейцев и т. п.) по принципу *сакральность/несакральность* и *строгая достоверность/нестрогая достоверность*. Однако можно назвать множество примеров десакрализованных мифов. Кроме того, согласно этим критериям вместе с мифами в одну группу порой попадают исторические предания. Интерпретация фольклорных произведений средой очень сильно колеблется от племени к племени, от одной группы населения к другой (эзотеричность и экзотеричность).

Но очень часто, — и это, по-видимому, самое главное, — сказки в известной мере остаются мифами и функционально: они, например, одновременно объясняют возникновение каких-либо черт рельефа, повадок животных или календарных циклов, санкционируют известные ритуалы и правила поведения, развлекают и восхищают слушателя благородными подвигами или хитрыми проделками своих героев. Подобное синкретическое сосуществование мифа и сказки, между прочим, обязывает нас, используя опыт К. Леви-Строса и его школы, разработать методику комплексного изучения структуры мифа-сказки сразу в различных аспектах, в частности — в сочетании анализа повествовательных синтагматических механизмов и глубинной этнографической символической парадигматики. Задача эта очень сложна и не предлагается для решения в рамках данной статьи. Сейчас для нас важно другое — подчеркнуть отсутствие структурных различий между мифом и сказкой в рамках архаического фольклора. На отсутствие таких различий в фольклоре американских индейцев указывал и А. Дандес в своей монографии [Dundes 1964], а также Э.К. Кёнгас и П. Маранда в работе «Структурные модели в фольклоре» [Köngäs, Maranda 1962]. А. Дандес прав в том, что миф и сказка у индейцев для нас могут быть различимы только в зависимости от того, идет ли речь о потере (недостаче) и приобретении «коллективных» (в том числе космических огня, света, небесных светил, пресной воды, ритуалов) или «индивидуальных» ценностей¹.

Становление классической сказки о животных (уже отделившейся от этиологических мифов, но еще не превратившейся в чисто аллегорическую нравоучительную басню) происходит в период разложения первобытной культуры, а

формирование классической волшебной сказки — далеко за ее пределами. Классическая волшебная сказка (объект структурологического изучения В.Я. Проппа) полностью отдифференцирована от мифа. Мифологическое мировоззрение здесь превратилось в форму сказки, в которой фантастические лица и предметы действуют в известной мере вместо героев, добывают утерянные сказочные ценности, восстанавливают нарушенную справедливость и т. д.

Очень существенно, что сказочная фантастика в основном уже оторвана от конкретных племенных верований (связь с сохранившимися суевериями осуществляется в быличках) и приобрела условно-поэтический характер. Соответственно и правила поведения героя в сказке определяются не магическими предписаниями, страхом перед различными духами-хозяевами, ритуальными и обычно правовыми нормами, а гораздо более отвлеченными социально-нравственными идеалами и довольно формальными моделями поведения, порой приобретающими характер своеобразных «правил игры». Этот момент, по-видимому, упустил из вида К. Леви-Строс, обвинив В.Я. Проппа в формализме.

Только на основе потери сказочной фантастикой всякой этнографической конкретности возможна вполне сознательная установка на вымысел в развитой волшебной сказке. На вымысел как на главную особенность сказки смотрят Э.В. Померанцева и многие другие сказковеды. Установка на вымысел ярко проявляется в зачинах и концовках. Зачины обычно подчеркивают неопределенность времени и места действия (в противоположность мифам и первобытным сказкам), а концовки (часто с помощью применения категории невозможного) намекают на то, что сказка — это небылица. Структура и функция инициальных и финальных формул волшебной сказки стали предметом интересных исследований крупнейшего румынского фольклориста М. Попа [Pop 1968] и молодого румынского ученого Н. Рошияну [Рошияну 1967]. В классической волшебной сказке, в отличие от первобытной, особую специфическую роль играет семейная тема: в семейной оболочке выступают в значительной мере уже чисто социальные конфликты, проявляется характерная для сказки идеализация социально-обездоленного (отмечена еще А. Н. Веселовским [Веселовский 1940]; специально семейная социология волшебной сказки рассматривается в монографии Е. М. Мелетинского [Меле-

тинский 1958]). Семейные (социальные) мотивы часто выступают в качестве обрамления более архаического (мифологического) ядра сюжета.

Указанные особенности классической формы волшебной сказки являются необходимыми предпосылками для созревания ее структуры. Структура классической волшебной сказки, возникшая исторически, во многом отлична от структуры первобытного мифа и первобытной синкретической сказки. Эти различия становятся совершенно очевидными не только при анализе самого материала, но и при сопоставлении произведенных по единой методике морфологических описаний классической и архаической сказок в трудах В. Я. Проппа и А. Дандеса, хотя анализ здесь не выходит за рамки синхронии². Мы не можем согласиться с А. Ж. Греймасом, который пытается распространить на миф несколько препарированную пропповскую модель сказки [Greimas 1966a, p. 28 — 29].

Первобытный миф-сказка представляет собой как бы своеобразную метаструктуру по отношению к классической волшебной сказке, а эта последняя обнаруживает наличие довольно жестких структурных ограничений, неизвестных первобытному фольклору. В первобытных мифах-сказках все синтагматические звенья достаточно обособлены и структурно равноценны. Действие может начаться как с потери, так и с приобретения. Весь ход повествования чаще завершается приобретением, но в принципе может кончиться и потерей. Между отдельными эпизодами нет иерархии. Различные объекты поисков и борьбы героев, как правило, выступают в своей абсолютной ценности и не являются исключительно средством для приобретения других ценностей. В классической волшебной сказке отдельные звенья включены в иерархическую структуру, в которой одни испытания являются необходимой ступенью для других, одни сказочные ценности — лишь средством для добывания других. Действие большей частью начинается с беды (недостачи) и обязательно кончается избавлением от беды и приобретением некоторых ценностей. Типичный счастливый конец — женитьба на царевне и получение в придачу полцарства. Соответственно сказочная женитьба оказывается как бы высшей ценностью, а всякого рода чудесные предметы (не всегда, но большей частью) выступают лишь в качестве инструмента основного успеха.

Эта особенность классической волшебной сказки отчетливо обнаруживается при сопоставлении со сходными сю-

жетами в архаических формах повествования. В синкретических мифах-сказках как раз наоборот — тема женитьбы была второстепенной, а добывание мифических (космических) и ритуальных объектов или приобретение духов-хранителей (предшественников сказочных помощников) стояли на первом плане. Например, в весьма архаическом древнескандинавском мифе (пересказанном Снорри Стурлусоном в так называемой «Младшей Эдде», нач. XIII в.) о похищении священного меда мудрости и поэзии богом Одинем (вероятно, прототипом был миф о добывании демиургом пресной воды) любовная связь Одина и хранительницы священного меда Гуннлёд была только средством добраться до оберегаемых ею сосудов с медом. Гуннлёд дает своему возлюбленному выпить три глотка меда, который он потом уносит и выплевывает в селении богов-асов. Так объясняется происхождение священного меда. Даже в гораздо более близком к сказке мифе о возвращении молодильных яблок и богини Идун, похищенных великаном, асов явно в первую очередь интересуют яблоки, дарующие молодость (подробнее об этом см.: [Мелетинский 1968]). Известная сказка о живой воде и молодильных яблоках (АТ 551)³ очень близка по сюжету указанным мифам о священном меде и молодильных яблоках, а также многочисленным первобытным мифам о добывании пресной воды, всяких эликсиров и т. п. Она явно восходит к подобным сюжетам генетически. Но какова разница! В сказке герой должен похитить живую воду, не тронув ее хранительницы Царь-девицы. Из-за того, что герой все же не удержался и позарился на ее красоту, конь задел струну на стене и вызвал погоню. Живая вода добыта не благодаря, но вопреки любовной связи с ее хранительницей. Да и само добывание живой воды оказывается только прелюдией к свадьбе с чудесной красавицей. В волшебных-героических сказках о змеборстве, о возвращении похищенных змеем царевен (АТ 300 — 303) все неизбежно ведет к свадьбе, тогда как в соответствующих архаических прообразах речь шла об очищении земли от хтонических чудовищ или о возвращении шаманом похищенных душ.

В сказках выдвигание на первый план брачной темы и цели, как видим, явно приводит к известному насилию над традиционными сюжетами. Так, русская сказка о Морозке, одаривающем падчерицу, мотивирует отправку бедной девушки в лес выдачей замуж. Баба-яга пытается привлечь

юношей своими невестами-дочерьми и т. п. Древнейший сказочно-мифический сюжет о чудесной жене, приносящей благополучие и покидающей мужа из-за нарушения табу, а впоследствии дающей тотемное начало новому роду (АТ 400), удержался в классической волшебной сказке за счет того, что главный интерес был перенесен на поиски исчезнувшей невесты и воссоединение с нею после ряда брачных испытаний, которым подвергает героя ее отец. Сказка эта, в отличие от большинства других, начинается не с потери, а с приобретения чудесной жены, но это первоначальное приобретение совершенно отодвинуто последующей потерей, и, кроме того, оно воспринимается — по аналогии с другими сказками — как приобретение помощника, поскольку чудесная красавица в дальнейшем сама выступает в роли помощника при прохождении героем основных испытаний. В сказках о приобретении, потере и возвращении диковинок (АТ 560 и последующие номера) тоже делается акцент не на первоначальном добывании диковинок (как в мифе), а на их потере и новом обретении после испытаний. Кроме того, вместе с диковинками герой в конце концов получает и царевну.

3

Для классической волшебной сказки чрезвычайно характерно предварительное испытание героя, завершающееся получением помощника или чудесного средства, благодаря которым он с успехом выходит впоследствии из основного испытания. Открытие этого важнейшего звена в композиции волшебной сказки принадлежит В. Я. Проппу. Выделяя это звено как самостоятельное, В. Я. Пропп даже возражал против того, чтобы видеть здесь аналогию с другими испытаниями (*борьба — победа и задача — решение*).

Предварительное испытание и получение чудесного средства в классической волшебной сказке играют очень большую роль в частности потому, что герой волшебной сказки — персонаж уже совершенно не мифический и не обладает от природы магической силой. Правда, волшебная сказка знает героев чудесного происхождения, но само это чудесное происхождение — результат того, что родители ге-

роя добыли чудесное средство. Следует заметить, что герои чудесного происхождения, имеющие силу за счет благоволения духов-дарителей к их родителям (иногда после прохождения родителями некоторого испытания), сами редко подвергаются серьезным предварительным испытаниям, что только подтверждает наш тезис. Любопытно, что то же самое имеет место, когда даритель — родич. В архаическом фольклоре очень часто герой не имеет мифических предков, но проходит специальный искуc, своего рода посвящение, в результате которого он приобретает духа-помощника или магические силы. Возможно, что сказочное предварительное испытание генетически и связано с инициацией. Впрочем, ритуалы инициации были прообразом и для некоторых основных испытаний (особенно с решением трудных задач), и для целых сюжетов (например АТ 327 — о группе мальчиков, попавших к людоеду). Впрочем, некоторые мотивы предварительного испытания, возможно, восходят к простому акту принесения жертвы духу. Но нас в данном случае интересует не генезис сам по себе, а структурные различия между архаической синкретической мифологической сказкой и классической волшебной сказкой.

Прохождение посвящения раз и навсегда давало герою известную власть над духами, своего рода шаманское, колдовское могущество, которого сказочный герой обычно лишен. Выдержанное предварительное испытание дает в руки герою некий чудесный инструмент для решения одной конкретной трудной задачи. Сказка знает, правда, и универсальных помощников, но эти универсальные помощники часто уже совсем заменяют героя, а их деятельность обычно ограничена определенными рамками (во всяком случае, она прекращается после достижения конечной сказочной цели). Кроме того, предварительное испытание имеет характер не сурового ритуального искуcа, а проверки некоторых качеств героя или знания им довольно элементарных норм поведения. Герой должен проявить доброту, скромность, сообразительность, вежливость, а чаще всего — знание своеобразных правил игры, о чем мы уже упоминали выше и к чему еще вернемся впоследствии.

В предварительном испытании герой обнаруживает свои истинные качества и тем заслуживает получение чудесного средства, а в основном испытании он уже пользуется готовыми средствами, которые практически действуют за него.

Однако именно такое действие с помощью чудесной силы и составляет главный подвиг, который является подвигом не из-за богатырского напряжения сил (как в эпосе), а благодаря достигнутому результату — ликвидации недостачи, избегания беды, добывания объекта поисков.

Специфической для волшебной сказки является двойная оппозиция *предварительного* и *основного* испытаний (отсутствующая или, во всяком случае, нерелевантная в архаическом фольклоре): средство противостоит цели, проверка правильности поведения — сказочному подвигу. Основные испытания и достижения сказочной цели вырастают на пьедестале предварительного испытания и добывания сказочного средства. Указанная оппозиция составляет основу структуры волшебной сказки на сюжетном уровне.

В сказке очень часто (хотя не всегда) имеется еще *дополнительное испытание на идентификацию* героя. Герой, совершивший подвиг и добывший главный сказочный объект, должен теперь доказать, что совершил его именно он, а не его старшие братья (сестры), спутники или другие лица, на то претендующие. Сюда относятся такие мотивы, как демонстрация отрезанных языков змея истинным змееборцем (самозванец показывает головы змея), как появление героя из подземного царства в день свадьбы спасенной царевны с соперником-самозванцем, как различные способы напоминания о себе подмененной или забытой невесты, как примеривание хрустальных башмачков Золушке и ее сводным сестрам. В сферу дополнительного испытания входят (при отсутствии самозванцев) и «поиски виноватого» (т. е. соблазнителя хранительницы живой воды), и розыски героя, выдержавшего брачные испытания или спасшего царевну, а затем убежавшего или скрывшегося под личиной (золотоволосый юноша в колпаке, Иванушка-дурачок, завязавший тряпичной звездой на лбу, и т. п.).

Если в основном испытании речь часто идет о добывании сказочных ценностей из мифического иного мира, от чудесных существ и т. п., то в дополнительном — о своего рода распределении добытых или наличных ценностей внутри своей общины, в своем царстве или семье. Идентификация обычно непосредственно предшествует награде героя. В тех случаях, когда дополнительному испытанию предшествует вредительство ложных героев, получается особый второй тур повествования.

В сказках с семейными коллизиями основные и дополнительные испытания часто совпадают. При наличии всех трех членов дополнительное испытание находится в зависимости от основного, а основное — от предварительного, т. е. сказка в целом предстает как некая трехступенчатая иерархическая композиционная структура. Разумеется, в рамках этой структуры встречаются повторения и особенно утращения отдельных ступеней, но суть от этого не меняется.

4

В символической записи будем передавать все испытания вариантами буквы E , а сказочные ценности L и соответственно их потери через \bar{L} . Для выделения предварительного испытания и его результата воспользуемся греческим алфавитом. Обозначим предварительное испытание через ϵ , основное через E , дополнительное через E' . Действия вредителя или даже самого героя (нарушение запрета, «поддача» на подвохи), ведущие к беде или к недостатке, могут быть условно интерпретированы как своего рода испытание с обратным знаком \bar{E} . Если мы соответственно обозначим потерю или недостачу как \bar{L} , чудесное средство, полученное от дарителя в результате предварительного испытания (чудесный предмет, помощник, совет) через λ , ликвидацию недостачи вследствие основного испытания — через L , конечную сказочную цель через L' , то получим следующую формулу:

$$\bar{E}\bar{L} \dots \epsilon\lambda \dots EL \dots \bar{E}'\bar{L}' \dots E'L',$$

где $\epsilon = f(\lambda)$, а $E' = f(L)$.

Таким образом, волшебная сказка на наиболее абстрактном сюжетном уровне предстает как некая иерархическая структура бинарных блоков, в которой последний блок (парный член) обязательно имеет положительный знак. Иерархизм состоит в том, что лишь блоки $\epsilon\lambda$ и EL всегда обязательно присутствуют в любой волшебной сказке, причем между ними имеется сюжетно значимое противопоставление. Предварительная же часть может быть значительно редуцирована и сведена до одного мотива. Дополнительное вредительство и дополнительное испытание в значительной мере факультативны.

Бинарная структура, открытая еще В.Я. Проппом, не навязывается сказке извне, а вытекает из самой природы жанра. Бинарность лежит как в основе больших синтагматических блоков (*испытание — приобретение или потеря сказочных ценностей*), так и любых поступков (*действие — противодействие, стимул — реакция*). Поэтому все функции выступают парами в форме $AB, ab, \alpha\beta, \bar{L}L$.

Выделение указанных бинарных блоков (больших синтагматических единств) открывает путь для решения тех задач синтеза, которые имел в виду К. Леви-Строс в своей рецензии на «Морфологию сказки» В.Я. Проппа [Levi-Strauss 1960]. К. Леви-Строс предлагает открыть за относительным разнообразием функций большее постоянство, представив одни функции как результат трансформации других (объединить инициальную и финальную серии функций, *битву с трудной задачей, вредителя с самозванцем* и т. п.), заменить последовательность функций схемой операций типа Булевой алгебры. Очень интересная попытка такого рода была сделана и последователем К. Леви-Строса — А.Ж. Греймасом [Greimas 1966]. Он также выделяет в синтагматике волшебной сказки серию испытаний, но не считает испытание синтагматическим блоком, специфичным именно для сказки.

А. Ж. Греймас противопоставляет две синтагматические серии функций — инициальную негативную, выражающую вредоносное отчуждение (нарушение договора), и финальную позитивную, которая знаменует реинтеграцию, восстановление ценностей и закона. Негативная серия включает, по А. Ж. Греймасу, такие пропповские парные функции, как *выведывание — выдача, подвох — пособничество* и *вредительство — недостача*. *Метка — узнавание* из позитивной серии коррелирует, по его мнению, с *выведыванием — выдачей* как вид сообщения, а *обличение — трансфигурация* противостоит *подвоху — пособничеству* как обнаружение силы героя. Кроме того, получение волшебного средства противостоит лишению героя героической энергии, выраженному функцией *пособничества*. *Вредительству* соответствует в позитиве *наказание вредителя*, но *недостача* преодолевается не только ее прямой *ликвидацией*, но также *свадьбой*, компенсирующей героя.

Однако предлагаемые А.Ж. Греймасом корреляции вызывают возражения. Можно ли, например, в *пособничестве*

героя вредителю видеть пару к *получению волшебного средства!* Первое относится к сфере поведения героя, а второе — к актам получения сказочных ценностей. Натянутым нам кажется и сопоставление *подвоха — пособничества с обличением — трансфигурацией*. Как раз между отдельными функциями инициальной и финальной серии явно нет конкретных соответствий, есть только общий контраст между атмосферой несчастья в начале и благополучия в конце. Кроме того, обе эти серии могут почти полностью отсутствовать, поскольку сказка иногда начинается сразу с *вредительства* или *недостачи* (не случайно В. Я. Пропп выделил некоторые функции в предварительную часть) и кончается основным испытанием, т. е. тем, что В. Я. Пропп называет *борьба — победа* или *задача — решение*.

Дополнительное испытание, как мы знаем (и соответственно функции вроде *обличения, трансфигурации, наказания антагониста*), составляет возможный второй ход волшебной сказки. Таким образом, концепция А. Ж. Греймаса в значительной мере строится на необязательных элементах сказки и потому недостаточно фундаментальна. Для него очень важна оппозиция между *свадьбой и нарушением запрета*, которую он трактует как *нарушение и восстановление договора*. Но *нарушение запрета* — это опять-таки необязательная функция из предварительной части, а *вторжение антагониста* можно, конечно, трактовать как нарушение некоего гармонического миропорядка, но не общественного договора.

Пропповские функции, по нашему мнению, не связаны в столь жесткую семантическую систему, как это представляется А. Ж. Греймасу, но они легко группируются по указанным выше бинарным блокам. В. Я. Пропп сам обратил внимание на дистрибутивную тождественность *борьбы — победы (БП)* и *задачи — решения (ЗР)*. Эти две функции несомненно являются алломорфами основного испытания, представляя собой богатырский и чисто сказочный варианты. Обозначим их в наших целях другими символами, а именно A_1B_1 и A_2B_2 . Но и чудесное перемещение к цели, и магическое бегство, тоже строго различные дистрибутивно (до и после борьбы) и прямо противоположные по направлению и смыслу, суть динамические, присоединительные элементы основного испытания. Обозначим их как ab и соответственно \bar{ab} . Такая форма записи ясно подчеркива-

ет оппозицию между этими двумя элементами. Для того, чтобы герой мог добраться до места, где находится объект его поисков, он должен прибегнуть к волшебной помощи (λ) — например, воспользоваться крылатым конем. Точно так же обстоит дело и с собственно магическим бегством, выражающимся в бросании чудесных предметов, которые превращаются в препятствия. Аналогично и возвращение героя верхом на орле, которого приходится под конец кормить собственным мясом. Этот мотив типичен для второго тура повествования — для дополнительного испытания. В ряде сказок испытание даже ограничивается этими чудесными перемещениями, обходясь без борьбы и выполнения трудных задач.

Претензии самозванца и опознание истинного героя (включая сюда проповские функции *узнавания героя* и *обличения ложного героя*, которые практически трудно дифференцировать) составляют ядро дополнительного испытания; его можно условно обозначить как $A'B'$. Выше нами было указано, что в сферу дополнительного испытания может входить и чудесное возвращение героя из нижнего мира, аналогичное магическому бегству ($\bar{a}\bar{b}'$). По существу, убегание «скромного» героя или скрывание его под личиной и поиски виноватого — это негативный вариант дополнительного испытания. Учитывая многовалентность, синкретизм функции⁴, можно сказать, что убегание или прятанье героя под личиной функционально соответствует (как негатив позитиву) одновременно и самозванству ложного героя, и насильственному удалению (заколдованию) героя его соперниками. Самозванство ложного героя и «скромность» настоящего изредка сосуществуют вместе, но это не типично, поскольку нарушает некоторые принципы сказочного баланса (см. об этом ниже).

Таким образом, этот акт героя может быть интерпретирован и как элемент самого дополнительного испытания ($-A'$), и как одно из действий, создающих недостачу, предшествующую дополнительному испытанию (\bar{E}').

Если первоначальное вредительство, создающее исходную недостачу, обозначим через W , а вредительство со стороны соперников перед дополнительным испытанием через W' , то самоустранение героя может трактоваться как $-W'$. Такого рода бегство героя можно трактовать и как обращенную форму магического бегства ($-\bar{a}\bar{b}$; минус на минус дает

плюс!). Учитывая все же, что с магическим бегством сопоставимо только убегание героя, но не его маскировка и что эта функция может в принципе сосуществовать с претензиями самозванца, а в отношении строгой дополнителности она находится только с насильственным устранением героя, целесообразно выбрать интерпретацию $-W'$. Бегство и маскировку можно соответственно обозначить как $-W_1'$ и $-W_2'$.

Прежде чем обратиться к другим функциям, предшествующим в ходе синтагматического развертывания сюжета основному и дополнительному испытанию, необходимо напомнить то, что говорилось выше о двух категориях поступков героев, о противоположности подвигов и обычных правильных поступков, точнее — поступков по правилам. Напомним, что подвиги специфичны для основного испытания, а проверка правильного поведения — для предварительного. Дополнительное испытание в этом плане не дает четкой картины. В дополнительном испытании представлены и подвиги, и специфические проявления поведения героя, и своеобразная игра превратностей и счастливых обстоятельств — стихия, в принципе более присущая авантурной и новеллистической сказке. Дополнительное испытание сходно с предварительным в том смысле, что в нем присутствует момент контроля, проверки, но не свойств героя, а авторства подвига.

Выше был уже отмечен парадокс: личность героя гораздо отчетливее манифестируется не в подвигах (поскольку они совершаются при помощи волшебных сил), а в типе поведения. В правильном поведении всегда проявляется добрая воля героя (и злая воля ложного героя).

Деление поступков на две категории, соответствующее в известной мере оппозиции предварительного и основного испытания, представляется чрезвычайно важной характеристикой классической волшебной сказки. Система поведения сказочного героя является некоей идеальной нормой для всех персонажей сказки, но герой реализует ее наиболее последовательно именно потому, что он герой. Соответственно ложный герой всегда нарушает эти правила.

Поведение сказочного героя не обусловлено системой конкретных верований и ритуалов, не мотивировано этнографически, как это имеет место в мифе и архаических сказках. В нем сказываются некоторые общие патриархальные идеалы и отвлеченные моральные принципы, но еще в

гораздо большей мере — то, о чем мы уже неоднократно упоминали, — достаточно формализованные правила игры. В сказке имеются только реликты верований. Разумеется, хождение Иванушки на могилу отца есть исполнение культа предков, да еще младшим сыном — хранителем очага (отсюда, может быть, в конечном счете — запечник). Однако в сказке этнография подобного мотива почти стерлась, и дело сводится к выполнению просьбы отца.

Этические нормы и формальные правила, основанные на принципе *стимул — реакция, действие — противодействие*, составляют как бы два уровня. Первый уровень реализуется в рамках второго, т. е. добрый поступок (например, освобождение зверя из капкана, вежливый ответ встреченному на дороге старичку) и скромный поступок (выбор невзрачного дара) одновременно являются формальным удовлетворением просьбы и правильной реакцией на предложение выбора.

5

В отличие от подвигов, анализ которых ведет нас в мир разнообразных конкретных сказочных мотивов, правила поведения, структура сказочного поступка составляют цельную и достаточно обобщенную семантическую систему, в которой функции обнаруживают дополнительные логические отношения, независимые от их синтагматических связей. Отметим, что поведение по правилам ведет не только к успеху в предварительном испытании, но и к беде, поскольку всякий стимул влечет за собой определенную реакцию: герой обязан принять вызов, ответить на вопрос, выполнить просьбу — даже если это исходит не только от нейтрально-благожелательного дарителя, но и от явно враждебного и коварного вредителя. Известный формализм системы поведения подтверждается необходимостью нарушения запрета (обращенная форма понуждения к действию), и никаких договорных отношений (в смысле А. Ж. Греймаса) здесь поэтому искать нельзя.

Обозначим парные функции, относящиеся к правилам поведения, греческими буквами $\alpha\beta$, в отличие от латинских AB , ab , относящихся к подвигам. Знаком отрицания над

буквой укажем на негативную форму (испытание не дарителем, а вредителем), индексами m и i разграничим материальное действие и словесную информацию (табл. 1).

Таблица 1

$\alpha_1\beta_1^m$ — предписание—исполнение	$\overline{\alpha_1\beta_1^m}$ — подвох—пособничество
$\alpha_1\beta_1^i$ — вопрос—ответ	$\overline{\alpha_1\beta_1^i}$ — выведывание—выдача
$\alpha_2\beta_2$ — вызов—согласие $\alpha_3\beta_3$ — предложение выбора—выбор невзрачного $\overline{\alpha}\beta$ — запрет—нарушение запрета	

Выбор символов подчеркивает, что нарушение запрета ведет к действию так же, как исполнение предписания, и что в этих двух парах функций различаются именно первые, а не вторые семические элементы.

Подвох — *пособничество* и *выведывание* — *выдача*, исходящие от антагониста (вредителя), противостоят *предписанию* — *исполнению* и *вопросу* — *ответу*, исходящим чаще всего от дарителя. Тот же принцип стимула и реакции здесь представлен в прямой и обращенной (обманной) форме. Предлагая ввести функции *предписание* — *исполнение* и *вопрос* — *ответ*, мы естественным путем расчленяем пропповскую «первую функцию дарителя» по признакам действие — слово, по которым в соответствующих рубриках В. Я. Проппа расчленены фактически действия вредителя. *Вызов* — *согласие* является лишь разновидностью *предписания* — *исполнения*. Вызов можно было бы расчленить на 1) вызов отправителя, т. е. приказ отца детям искать лекарство, призыв царя участвовать в брачных испытаниях или бороться со змеем, и 2) вызов вредителя на бой, на решение трудных задач. Второй случай можно было бы условно представить как $\overline{\alpha}\beta_2$. Впрочем, в этом нет необходимости, поскольку практически вызов вредителя ассимилируется с первым элементом основного испытания — нападением или задаванием задачи (А), и большей частью о вызове как таковом не упоминается.

Введенная нами рубрика $\alpha_3\beta_3$ (*предложение выбора* — *правильный выбор*) предусматривает несколько более сложный механизм действия, чем *предписание* — *исполнение* во всех его

разновидностях и даже *запрет — нарушение*. Но эту сложность не следует преувеличивать, поскольку элемент выбора теоретически присутствует всюду, коль скоро предписание, совет или запрет можно выполнить или нарушить, а то что герою на выбор обычно предлагают три предмета — это чистая условность, связанная с принципом троичности. В действительности золотая и серебряная шкатулки вместе взятые противостоят медной так же, как большое количество красивых коней одному уродливому и т. д. Решение (выбор худшего) столь же однозначно, как исполнение предписания и нарушение запрета. Здесь, однако, поступок имеет некоторую моральную окраску, он характеризует скромность героя, так же как выполнение просьбы птицы об освобождении указывает на доброту героя.

Правилом является выполнение всякой просьбы, в том числе и ведущей к подвоху и приносящей разнообразное зло. Этический критерий, таким образом, как уже указывалось выше, не является исходным, а осуществляется в рамках более широкой формальной системы. Структура поступка героя всегда имеет вид $\alpha\beta$ (и соответственно на уровне подвигов AB) или $\bar{\alpha}\beta$. Положительным должен быть второй элемент, соответствующий реакции, поступку героя. Поступок ложного героя всегда имеет вид $a\bar{\beta}$ (и затем $A\bar{B}$). По второму элементу (β) противопоставлены герой и ложный герой, по первому элементу (α) можно различить предварительное испытание ($\alpha\beta$) и «отрицательное» испытание, ведущее к беде ($\bar{\alpha}\beta, \bar{\alpha}\bar{\beta}$).

Описанная семантическая система, как выше уже указывалось, независима от синтагматической последовательности функций и дает определенную характеристику сказки вне всякой композиции. Вместе с тем, как видим, все эти функции определенным образом локализируются в рамках больших синтагматических блоков. Что касается потерь и приобретений, то кроме чисто функционального и сугубо синтагматического деления на L (ликвидация недостачи), L' (конечная награда герою), λ (чудесное средство) и соответственно \bar{L}, \bar{L}' можно не переходя еще к мотивам, выделить три вида недостачи: \bar{L}_1 — потеря человека (почти всегда потенциального брачного партнера; \bar{L}_2 — потеря предмета, обычно чудесного; \bar{L}_3 — попытка извести, уничтожить самого героя.

Синтезирующая модель сказки _может быть описана в виде матрицы из десяти колонок $\bar{E}\bar{L} \ \varepsilon\lambda \ EL \ \bar{E}'L' \ E'L'$, (или

только четырех, если нет дополнительного испытания или если мы хотим ограничиться амплитудой от потери к приобретению), в которых $\bar{E} = \bar{\alpha}b, \bar{\alpha}\bar{\beta}, W; \varepsilon = \alpha\beta; E = ab, AB, \bar{a}\bar{b}, \bar{E}' = W_1' \vee -W_1'; E' = \bar{a}\bar{b}', A'B'$. В схеме не показаны перемещения и превращения, когда они не являются формой испытаний.

Наша схема (как, впрочем, и исходная схема В. Я. Проппа и ее модификация А. Ж. Греймасом) упрощена. Она не учитывает возможности некоторых перестановок. Например, спорадически предварительное испытание предшествует вредительству и недостатке и даже приобретению — первой недостатке: сказки о чудесной жене (муже) и чудесных предметах (АТ 400, 425, 460 — 470 и др.). Иногда предварительное испытание развертывается как миниатюрный цикл потери — приобретения: волшебный вор расхищает поле и т. п., но тут же сторицею отдаривает героя чудесными предметами или сам становится его помощником.

Кроме того, все функции описывают ход событий односторонне — с точки зрения героя. Для этого есть известные принципиальные основания, так как сказки в отличие от мифа — сугубо «героецентричны». Все же все действия в каждом отдельном эпизоде происходят между двумя лицами. В этом смысле заслуживает внимания попытка К. Бремона рассматривать (не специально в волшебной сказке, а в самой общей повествовательной форме) полифункционально каждое действие с точки зрения различных участников, а также все возможные ходы, вытекающие из одного действия [Bremond 1966, р. 60-76]. Конечно, повторяем, в волшебной сказке определенный жанровый фильтр отбрасывает многие ходы и оценивает все развитие действия с точки зрения героя. Так что наша схема дает представление о структуре сказки на метасюжетном уровне в достаточном приближении к действительности.

Нужно, однако, сделать и еще одну оговорку. Сказка часто начинается с некоей экспозиции, в которой речь идет не о действиях, а об адекватных им состояниях. Никто не расхищает поле семьи героя, никто не похищает его мать, невесту и т. п., не изгоняет его из дому. Но сообщается о его бедности, одиночестве, голодной жизни, о дурном обращении мачехи с падчерицей. Мачеха может и не совершать конкретных действий, чтобы известить падчерицу, но она создает для падчерицы тяжелые условия жизни. Эти статиче-

ские описания в какой-то мере функционально подкрепляют соответствующие действия или даже их заменяют, в чем сказывается специфический эстетический баланс сказки. Исходное неблагоприятное состояние героя подлежит компенсации волшебными силами так же, как и конкретное вредительство, влекущее беду и потерю. При синтагматическом анализе сказочного сюжета следует учитывать и эти состояния, функционально эквивалентные некоторым начальным действиям. Их можно условно обозначать с помощью скобок как (L_0).

Наконец, надо учесть и повторяемость эпизодов по закону троичности.

6

В. Я. Пропп, ставивший своей целью определить жанровые инварианты волшебной сказки, ограничился в своем исследовании уровнем метасюжета. Но в соответствии с задачами углубленного анализа сказки может быть построена и анализирующая модель, различающая по некоторым признакам структурные типы волшебных сказок. Возможность выделения некоторых алломорф метасюжета допускалась и самим В. Я. Проппом, хотя в принципе он исходил из «непрерывного спектра» сюжетов. Так, В. Я. Пропп отметил альтернативность сказок с *борьбой — победой и задачей — решением* (в принятых нами символах $A_1B_1 \vee A_2B_2$), а также в зависимости от того, предшествует ли недостатке вредительство. В. Я. Пропп эти различные случаи обозначал как A и a ; в наших символах это различие $W\bar{L}$ и \bar{L} .

Исходя из этих альтернатив, можно отграничить некоторые родственные между собой сюжетные типы — группу сюжетов АТ 300-303 от 550 — 551 (в первом случае $W\bar{L}$ и A_1B_1 , во втором \bar{L} и A_2B_2), группу АТ 311, 312, 327 и т. п. (A_1B_1) от АТ 480, 510, 511 (A_2B_2).

Альтернатива $WL \vee L$, казалось бы, имеет очень глубокий смысл. Речь идет о разделении сказок с преодолением начальной беды и сказок с поисками желанных объектов. Однако беда может прийти и по вине самого героя. Поэтому нужно учесть те случаи, когда недостатке предшествует *нарушение запрета* ($\bar{\alpha} \beta \bar{L}$). Тем не менее во включении этой

группы функций нет достаточной четкости. Она очень характерна для сказок о чудесных женах (мужьях) и чудесных предметах (АТ 400, 425, 460 и т. п.), но и здесь в отдельных вариантах нарушение запрета заменяется вредительством или совмещается с ним. Кроме того, нарушение запрета как причина беды встречается и в других сюжетных типах, часто в самых неожиданных комбинациях.

Выше мы указывали на целесообразность выделения трех алломорфов для недостачи: \bar{L}_1 (брачного партнера), \bar{L}_2 (чудесного предмета) и \bar{L}_3 (ущерб самому герою). Альтернатива $\bar{L}_1 \vee \bar{L}_2$ соответствует еще более четкому разделению групп АТ 300 — 303 и 550 — 551, чем альтернатива $A_1B_1 \vee A_2B_2$. По этому же принципу отделяются во многом сходные сказки о чудесных супругах и о чудесных предметах. \bar{L}_3 характеризует сказки о невинно гонимых и жертвах колдунов, Бабы-яги и т. п. (АТ 327, 480, 510 и др.).

Однако эта классификация недостатков по трем рубрикам хотя и полезна, но не является логически строгой. За этим стоят в сущности две оппозиции совершенно различного свойства. \bar{L}_1 противостоит \bar{L}_2 как две основные формы сказочного объекта — женщина и чудесный предмет. Первоначально имелась в виду несомненно борьба за женщин, но затем по аналогии возникли сказки о невинно гонимых девушках, награждаемых почетным браком с царевичем. Что касается \bar{L}_3 , то этот вид недостачи противостоит в равной мере и в том же смысле \bar{L}_1 и \bar{L}_2 указывая на отсутствие независимого от героя сказочного объекта, за который идет борьба.

Обозначим указанную оппозицию как $O \vee \bar{O}$ (наличие или отсутствие независимого от героя объекта борьбы). Тогда брачного партнера и чудесный предмет естественно обозначить просто как O_1 и O_2 . Речь идет об основном объекте борьбы в рамках ликвидации недостачи. Появление же в конце сказки царевны-невесты, если она не была объектом такой борьбы ранее, не мешает связывать данную сказку с элементом O . Оппозиция $O \vee \bar{O}$ указывает направление вредительства и поисков. Она четко противопоставляет сказки, в которых герой — спаситель, искатель, или наоборот — жертва, изгнанник.

В указанной оппозиции, однако, имеется некоторая неполнота. Герой может бороться за определенный объект для себя лично (S) или добывать его для царя, отца, семьи, своей общины (\bar{S}). Оппозиция $S \vee \bar{S}$ противопоставляет типичным вол-

шебным сказкам сказки героического, отчасти мифологического характера (где герой часто бывает чудесного происхождения и силы, а основное испытание иногда приобретает характер героической борьбы). С помощью указанных параметров (O, S) выделяются основные, фундаментальные группы сюжетов: волшебно-героические сказки ($O\bar{S}$), сказки о гонимых и преследуемых героях ($\bar{O}S$), сказки об искателях своего счастья (OS). Первая и третья группы ($O\bar{S}, OS$) далее делятся на подгруппы с помощью альтернативы $O_1 \vee O_2$ (что тождественно \bar{L}_1 и \bar{L}_2). Так с абсолютной четкостью отделяются, как уже отмечалось, героические сказки змееборческого типа от героических сказок типа quest. Указанные ранее критерии ($W\bar{L} \vee A_1B_1 \vee A_2B_2$) могут служить дополнительным и в сущности избыточным средством характеристики этого разделения. Таким же образом оппозиция $O_1 \vee O_2$ противопоставляет сказки о чудесных женах и чудесных предметах; правда, она не дает еще возможности отделить сказки о чудесных женах (мужьях) от прочих сказок со свадебными испытаниями.

Сказки о гонимых и преследуемых героях ($\bar{O}S$), естественно, не могут быть разделены по видам объектов, так как борьба идет за самого героя. Эта группа, однако, может быть разделена с помощью новой оппозиции $F \vee \bar{F}$. Символ F обозначает семейный характер основной коллизии. Эта же оппозиция позволяет отличить сказки о героях, гонимых мачехой, старшими братьями и т. д., от архаических сказок типа «дети у людоеда».

Наконец, все полученные таким образом подгруппы делятся еще на два варианта с помощью оппозиции мифического и немифического места основного испытания. Эта оппозиция ($M \vee \bar{M}$) выявляет сказки с отчетливо мифологической окраской враждебного герою демонического мира. Так, например, различаются сказки о семейно гонимых (падчерица и др.), отданных во власть лесного демона, и сказки о семейно гонимых без мифических элементов. В сущности первый тип можно трактовать как соединение сюжетов о невинно гонимых с сюжетами типа «дети у людоеда». С помощью этой же оппозиции различаются сказки о чудесных женах и сказки о свадебных испытаниях. Собственно свадебные испытания имеют место в обоих случаях, но они происходят теперь не в далеком «тотемическом» царстве, куда герой отправлялся за исчезнувшей невестой, и не у «Морского царя», а при сказочном царском дворе.

Суммируем результаты классификации сюжетных типов с помощью оппозиций: $O \vee \bar{O}$, $S \vee \bar{S}$; $F \vee \bar{F}$; $M \vee \bar{M}$; $O_1 \vee O_2$.

1. $O_1\bar{S}\bar{F}\bar{M}$ — героические сказки змееборческого типа (300-301 по системе АТ).

$O_2\bar{S}\bar{F}\bar{M}$ — героические сказки типа quest (АТ 550 — 551).

2. $\bar{O}\bar{S}\bar{F}\bar{M}$ — архаические сказки типа «дети у людоеда» (АТ 311, 312, 314, 327).

$\bar{O}S\bar{F}\bar{M}$ — сказки о семейно гонимых, отданных во власть лесным демонам (АТ 480, 709).

$\bar{O}S\bar{F}\bar{M}$ — сказки о семейно гонимых без мифических элементов (АТ 510, 511).

3. $O_1\bar{S}\bar{F}\bar{M}$ — сказки о чудесных супругах (АТ 400, 425 и др.)

$O_2\bar{S}\bar{F}\bar{M}$ — сказки о чудесных предметах (АТ 560, 563, 566, 569, 736).

4. $O_1\bar{S}\bar{F}\bar{M}$ — сказки о свадебных испытаниях (АТ 530, 570, 575, 577, 580, 610, 621, 675).

5. $O_1\bar{S}\bar{F}\bar{M}$ — (АТ 408, 653).

$O_2\bar{S}\bar{F}\bar{M}$ — (АТ 665).

Таким образом, пролагается путь к формализации определения типа сказочного сюжета и к более строгой рациональной классификации сюжетов. Пользуясь этой классификацией, надо иметь в виду, что во многих сказках имеются вторые ходы, формула которых большей частью находится к формуле первого хода (к основному сюжету) в отношении дополненности. Например, в русском материале героические сказки $\bar{O}\bar{S}\bar{F}\bar{M}$ имеют второй ход с дополнительным испытанием на идентификацию типа $\bar{O}S\bar{F}\bar{M}$ (попытки старших братьев или спутников известить героя, присвоить себе его подвиги и их результат), т. е. типа сказок о невинно гонимых.

Характерно, что доминирующие структурные признаки, по которым произведена эта классификация, в большей степени относятся к началу или во всяком случае к первой половине сказочного текста. Рассматривая с этой точки зрения сказочный сюжет, следует отметить еще одну любопытную черту — «конусообразность» построения, согласно которой сказки обнаруживают тем большее сходство, чем бли-

же к финалу. Конечная цель одинакова для всех волшебных сказок, близки по сути дела и пути ее достижения (основное испытание), сравнительно мало отличаются вторые ходы двухходовых сказок. Наибольшее же количество вариантов обнаруживается для инициальных частей сюжетной структуры — группа элементов, связанная с исходной недостаточей и предварительным испытанием.

Дальнейший шаг должен состоять в возвращении к изучению мотивов, но уже с позиций, достигнутых с помощью структурного анализа, памятуя о том, что распределение мотивов в сюжете структурно и происходит практически по приведенной выше формуле синтагматической последовательности. Но если сама эта формула представляет собой особый механизм для синтеза сказок, то мотив — это кардинальная единица анализа.

Доминирующий же в сюжете мотив практически часто выступает в сюжете как различительный признак, более или менее однозначно отделяющий одну сказку от другой (это подтверждается анализом указателей традиционных сюжетов и мотивов), как междууровневая единица различения.

7

До сих пор и в синтезе и в анализе исследование велось на сюжетном уровне. Но те оппозиции, которые нам удалось использовать для классификации сюжетов, сами находятся на другом уровне и указывают на глубинную семантическую подпочву сюжетосложения. Однако оппозиции $O \vee \bar{O}$, $S \vee \bar{S}$; $F \vee \bar{F}$; $M \vee \bar{M}$; $O_1 \vee O_2$ не дают нам характеристики сказочной модели мира, системы сказочных представлений. Они скорее имеют скрытую диахроническую основу в том смысле, что движение $O \rightarrow \bar{O}$, $M \rightarrow \bar{M}$; $F \rightarrow \bar{F}$; $S \rightarrow \bar{S}$; во многом соответствует общей линии развития от мифа к сказке: демифологизация основной коллизии и выдвигание на первый план семейного начала, сужение коллективизма и развитие интереса к личной судьбе и компенсации социально обездоленного. Подлинное изучение семантики волшебной сказки только начинается. Цель семантического описания сводится к тому, чтобы обнаружить смысловые инварианты в разнообразных действиях многочисленных персонажей сказки.

Функциональный синтагматический анализ также занят редукцией сказочных действий до небольшого числа инвариантов. Различие состоит в том, что в случае функционального анализа эта редукция осуществляется исключительно под углом зрения сюжетных механизмов, в то время как семантический анализ предполагает соотнесение элементов сказки с некоторой дедуктивной системой семантических различительных признаков, выделяемых на основании исследования сказки как целостного мира. Это исследование предполагает рассмотрение сказочных событий, персонажей и объектов как манифестацию определенной сказочной мифологии.

В рамках настоящей статьи авторы не ставили себе целью детальное семантическое описание сказочной мифологии. Это задача более подробного исследования. Здесь же мы рассмотрим строение системы семантических различительных признаков в парадигматике, приведем некоторые соображения относительно взаимоотношения между этими признаками в синтагматике; наконец, сюда же вплотную примыкает семантический анализ системы сказочных *dramatis personae*. Что же касается описания других, не затронутых в настоящей статье сфер сказочной мифологии (анализ семантического содержания реалий и объектов в сказке), то эта работа еще впереди. Отметим, впрочем, что динамический, активный характер сказочного мира, в центре которого находится судьба героя, естественным образом подсказывает обратиться прежде всего к семантике коллизий. С этим связан тот факт, что набор семантических различительных признаков, вводимый в настоящем разделе, ориентирован в основном на описание семантики коллизий, связанных с героем, и менее связан с характеристикой предметного мира сказки.

В работах К. Леви-Строса [Lévi-Strauss 1958; Lévi-Strauss 1964 — 1971], Вяч. Ве. Иванова и В. Н. Топорова [Иванов, Топоров 1963, с. 88—158; Иванов, Топоров 1965], А. Ж. Греймаса [Grimas 1963, p. 51 — 66] семантический анализ ориентирован как раз на выявление специфики статической мифологической парадигматики. Одним из достижений этого анализа является показ того, что смысл мифа несводим к смыслу, извлекаемому из простого соположения событий, о которых повествуется в мифе. Смысл мифа обладает относительной (в известных пределах) свободой от конкретного

сюжета повествования. Недаром в мифологическом творчестве различных народов центральное место занимает не отдельное, замкнутое в себе повествование с законченным сюжетом, а более мелкое образование — эпизод. Первоначально отдельные эпизоды, объединяясь в некоторое целое, дают текст, организованный в сюжетном отношении довольно слабо и чисто формально. Тем не менее подобное объединение (в котором отдельные блоки могут даже меняться местами) всегда представляет собою уже внесобытийную смысловую структуру (ср. цикл о Вороне у североамериканских индейцев и палеоазиатов). В рамках этой структуры сюжетно-хронологическая последовательность организуется в мифе гораздо более свободно.

В трудах названных авторов обосновывается возможность описания семантики мифа при помощи набора бинарных различительных признаков. Указывается, что генетически подобный набор восходит к глобальной классификационной системе, основывавшейся на дуальном принципе и характеризовавшей способ описания мира у первобытных народов. Различные народы могли избирать в качестве противоположных членов оппозиции самые разнообразные признаки (ср. различные цветовые и пространственные оппозиции в мифологии), однако общий набор, по видимому, был неизменным. Признаки описывали весь окружающий мир в самых разнообразных кодах, включавших, разумеется, все пять органов чувств, а задача редукции разнообразных явлений до небольшого числа противопоставлений выполнялась таким образом, что один и тот же объект мог быть описан при помощи различных семиотических кодов. Так возникало важнейшее для первобытной мифологии ощущение изначального и глобального единства мира. Естественно, что набор подобных признаков включал в себя в качестве основных координат оппозиции, характеризующие своеобразную мифологическую «физику» и «механику»: *сухое/влажное, сырое/вареное, свежее/гнилое, верхнее/нижнее, твердое/мягкое* и т. п. Наличие этих противопоставлений в парадигматике тесно связано с этиологизмом в самой структуре текста.

В классической русской волшебной сказке с ее актуальной жанровой условностью основные семантические противопоставления, как только что указывалось, в основном привязаны к сюжетным, событийным коллизиям. Разумеет-

ся, и здесь можно обнаружить (особенно в реликтовых сюжетах типа АТ 300 — 301, 550 — 551 и др.) глобальные представления, подобные мифическим. При этом, однако, набор основных смысловых противопоставлений отличается от мифических; кроме того, для сказки, в отличие от мифа, характерна определенная направленность семантической динамики.

Сказка направлена не на изображение и объяснение состояния мира и его изменений в результате деятельности героя, а на показ состояния героя и изменения этого состояния в результате успешного преодоления им бед, несчастий и препятствий. Волшебная сказка поэтому, во-первых, оперирует прежде всего теми оппозициями, которые существенны для характеристики взаимодействия героя с его антагонистами, во-вторых же, она трактует сами оппозиции гораздо более субъективно, чем миф. В сказке, в отличие от мифа, семантические оппозиции задаются не как всеобщие координаты-классификаторы, а как ценностные индикаторы движения от отрицательного состояния к положительному. В мифе противоположные члены оппозиции характеризуются их корреляцией с другими мифологическими оппозициями, задаваемыми альтернативными кодами (например, женское эквивалентно *сырому, левому, нижнему, нечетному* и т. п.). В сказке же каждому члену противопоставления приписывается постоянная положительная или отрицательная оценка (часто этического порядка): «наше царство» характеризуется как положительное, а «чужое царство», откуда прилетает змей, — как отрицательное⁵.

Минимальное значение в сказке имеют вышеуказанные «физические» и «механические» смысловые противопоставления, широко представленные в мифах.

На центральное место в сказке выступает преломленная в ценностном плане магистральная мифологическая оппозиция *свой/чужой*. Эта оппозиция сохраняет фундаментальное значение как в мифе, так в эпосе и сказке. В мифе и архаической эпике это противопоставление отграничивает человеческий мир, субъективно совпадающий с границами племени, от иных миров, представляющих стихийные силы природы и иноплеменников в виде демонических хтонических существ.

В сказке эта оппозиция является центральной, потому что она моделирует соотношение героя с его врагами. К ней

сказка прибавляет другие ценностные оппозиции — *добрый/злой, высокий/низкий* и т. п., которые в архаических мифах не играли существенной роли.

При этом «старая» оппозиция *свой/чужой* по сравнению с мифом испытывает определенный сдвиг в сторону противопоставления сил враждебных и дружественных герою. Но если контраст *своего* и *чужого* тесно связан с мифологической статикой, то насквозь динамичная сказка вносит сюда свои поправки. Поэтому исконно, мифологически чужие могут оказаться дружественными герою, особенно когда его обижают свои: лесные демоны в сказках архаического типа (АТ 327) преследуют попавших к ним во власть мальчиков или девочек, а в более «новых» сказках (с доминированием семейных конфликтов) могут поддержать бедную падчерицу, гонимую мачехой.

Фундаментальная оппозиция *свой/чужой* проецируется в сказке на различные плоскости, по-своему интерпретируется различными кодами. В мифическом коде *свой/чужой* осознается как *человеческий/нечеловеческий*, в чисто родовом — как *родной/неродной*.

Оппозиция *человеческий/нечеловеческий* на макрокосмическом уровне локализуется в виде противопоставления *своего* и *иного* царства, а на микрокосмическом уровне — как контраст *дома* и *леса*. Иное царство — всегда *далекое*, лес со всеми своими ужасами относительно *близок* (см. табл. 2). Макрокосмический уровень представлен в героических сказках ($O\bar{S}\bar{F}M$), а микрокосмический — в сказках о лесных приключениях детей ($\bar{O}S\bar{S}\bar{F}M$).

Таблица 2

свой/чужой		
мифический		бытовой (семейно-родовой)
макркосмический	микрокосмический	родной/неродной
свое царство / иное царство	дом/лес	

Из иного царства — подземного или надземного — прилетает змей или другие аналогичные существа (Ворон Воронович, Вихрь, Кощей), лес населен такими демоническими персонажами, как Баба-яга, Медведь (хозяин леса), Леший.

Коллизия *родной/неродной* развертывается прежде всего в плане преследования мачехой падчерицы в сказках типа $\bar{O}SFM$ и $\bar{O}SF\bar{M}$

Мачеха в мифе нерелевантна, так как в настоящем родовом обществе при классификаторской системе родства сестры матери и жены отца принадлежат к классу матерей, и обычное право, традиция и привычка предписывают им заботу, в большей или меньшей мере, о всех, кто принадлежит к классу их детей. Само понятие мачехи исторически могло возникнуть только в связи с нарушением эндогамии и добыванием жен за пределами родов, с которыми существовал освященный традицией брачный обмен. Поэтому мачеха — сугубо *чужая* и ей часто придаются черты ведьмы, например в исландских сказках, где овдовевшему королю против его воли привозят новую жену «с острова» или «полуострова»⁶. Мачеха дурно обращается с падчерицей, эксплуатирует ее, изводит, с этой целью изгоняет в лес во власть лесных демонов, которые иногда мыслятся ее родичами.

Из всего вышесказанного ясно, что оппозиция *свой/чужой* и ее деривативы в основном характеризуют отношения между вредителем и его жертвой, сопоставляют вредителя и героя. Другие фундаментальные оппозиции в сказке, сопоставляющие героя и ложного героя, — это оппозиции *низкий/высокий*, *добрый/злой*, *скромный/нескромный*. Контраст *свой/чужой* определяет исконную природу героя и вредителя, в то время как эти оппозиции скорее указывают на типичные проявления героя, на его атрибуты. Эти оппозиции, в отличие от *свой/чужой*, специфически сказочные, они слабо проявляются в сказках героико-мифического толка.

Добрый/злой и *скромный/нескромный* — это нравственная характеристика героя истинного и ложного (а не вредителя-антагониста), причем характеристика прямая, исходящая из тождества видимости и сущности. Доброта и скромность героя проявляются главным образом в предварительном испытании дарителем: герои выкупают или освобождают зверей, помогают нищим старикам, выбирают скромный дар.

Оппозиция *низкий/высокий* не прямая, а парадоксальная (обратная): большей частью имеются в виду либо видимость

персонажей, не соответствующая их внутренней сущности, либо внешний статус, который преодолевается героикой. В ходе сюжета *низкое* оказывается лишь маской героя (и сущностью ложного героя), и с помощью волшебных сил оно меняется на высокое состояние в финале.

Оппозиция *низкий/высокий* может выступать в плане личном или социальном. Личное в свою очередь в духовном аспекте реализуется как оппозиция *глупый/умный*, а в телесном — как оппозиция *уродливый/красивый*. Социальное также выступает в двух формах — как сословное (оппозиция *крестьянский/царский*) и семейное (*младший/старший*) (см. табл. 3).

Таблица 3

низкий/высокий			
личный		социальный	
духовный	телесный	сословный	семейный
глупый / умный	уродливый/ красивый	крестьянский / царский	младший / старший

Оппозиция *низкий/высокий* маркирует образ героя, не подающего надежд (*unpromising hero*). Он — дурачок, грязный запечник, крестьянский сын, притом младший. Глупость его, обычно мнимая, проявляется в пассивности и чудачески-бессмысленных поступках (невыгодная покупка или мена, выбор худшего). Его низкая видимость противостоит нормальной внешности старших братьев, его низкий социальный статус контрастирует с высоким статусом царского зятя, каким он неожиданно становится после прохождения свадебных испытаний. Низкий статус героя может быть органическим, и тогда в финале происходит его чудесное превращение. Низкая видимость может быть и результатом надевания личины (свиной кожушок, повязка золотоволосого юноши, грязная тряпица на лбу, в японской сказке — кожа старухи, в тюркских сказках — нарочитое временное превращение в «лысого паршивца» и т. п.) — тогда в финале личина снимается. Золушка, смывающая сажу и появляющаяся в красивых платьях — это сугубо рационализированный вариант.

В сказке, в отличие от мифа, оппозиция *человеческий/нечеловеческий* (*звериный*) иногда подчиняется оппозиции *низ-*

кий/высокий, так что звериный жених или герой звериного происхождения начинает трактоваться как низкий. Даже по своему социальному статусу Иван — сын лошади, коровы или собаки, один из трех братьев-змееборцов — оказывается третьим после Ивана-царевича и Ивана-кухаркина сына. Герой звериного происхождения (вроде Царевны-лягушки) расколдовывается и преобразуется в человека и красавца (красавицу) в финале сказки.

В том случае, если герой сказки высокого происхождения (Иван-царевич), его соперники обычно имеют низкий статус, причем не временный, а постоянный (конюх, пастух, судомойка). У героя, не подающего надежд, будут соперники с высокой видимостью (у солдата — генерал, у Иванушки-дурачка — другие царские зятья с высоким сословным статусом). Оппозиция *высокого* и *низкого* в плане героев тесно связана с идеализацией обездоленного. Но эта оппозиция распространяется не только на персонажей, но и на предметы и проявляется, например, в чудесных свойствах невзрачной медной шкатулки и т. п.

В классической волшебной сказке большую роль играют и некоторые другие оппозиции, например *истинный/ложный* и *явный/тайный*. Установление истинного и ложного героя в форме разоблачения самозванца или подставной невесты — основной смысл дополнительного испытания на идентификацию, но истинный и ложный герой проявляют себя отчетливо уже в предварительном испытании. Кроме истинного и ложного героя и героини может быть истинный и ложный антагонист (вредительство), даритель (дар). Мнимый вредитель (волшебный вор и др.) может нанести ущерб, но заплатить за него сторицею чудесными дарами. Как мы уже видели, истинный герой может таиться под низкой видимостью и наоборот, т. е. он может быть явным и тайным. Тайный герой прибегает к маскировке и личине, истинный царевич может быть заколдован и казаться безобразным зверем. Герой тайно призывает своего помощника и часто продолжает соблюдать тайну по его настоянию. Вредитель может действовать тайно, выдавая себя за друга или даже стилизуясь под чудесного помощника (в сказках на тему «отдай то, чего дома не знаешь» и других). Обнаружение истины часто происходит путем превращения тайного в явное. С оппозициями *истинное/ложное* и *явное/тайное* связаны бесконечные маскировки и превращения, добро-

вольные и вынужденные, которые являются существенными механизмами сказочного действия.

Обнаруживается известная корреляция различных уровневых кодов с типами сказочных сюжетов. Выше уже отмечалось, что в героических сказках типа quest господствует макрокосмический вариант мифического кода (также и в сказках о чудесных женах), а в сказках о приключениях детей у лесных демонов — микрокосмический; в сказках о невинно гонимых — семейно-родовой код; во многих сказках со свадебными испытаниями — сословный (крестьянский сын или стрелец оказывается лучше генералов и царских министров). Впрочем, в терминах сословного кода описывается торжество всякого демократического героя, который женится на царевне или выходит замуж за царевича.

В сказках о невинно гонимых типа $\bar{O}S\bar{F}\bar{M}$ (AT 510 — 511) именно так и происходит. Низкий статус Золушки в семье компенсируется приобретением высокого сословного статуса в обществе: она выходит за царевича или купца. В сказках о невинно гонимых типа $\bar{O}S\bar{F}\bar{M}$ (AT 480, 709) сосуществуют социально-семейный и мифический уровни: гонимая падчерица увезена в лес, где ее испытывают и награждают лесные демоны. В героических сказках $\bar{O}S\bar{F}\bar{M}$ (AT 300 — 303, 550 — 551) часто присутствует, как отмечено выше, второй тур типа $\bar{O}S\bar{F}\bar{M}$, где основная коллизия воспроизводится на социальном уровне.

8

Переходя к анализу того, как ведут себя выделенные семантические оппозиции в сюжетно-синтагматическом ряду, следует прежде всего рассмотреть взаимодействие между противоположными членами на общесюжетном уровне и результат этого взаимодействия для всего сюжета в целом. Исследуя этот процесс для мифа, К. Леви-Стросс приходит к выводу, что он заключается в медиации между противоположными членами противопоставления [Lévi-Strauss 1962]. Сущность медиации, по К. Леви-Строссу, состоит в том, что она предлагает своеобразный, специфический для первобытной логики способ преодоления противоположностей путем последовательной замены их другими, менее

удаленными друг от друга полюсами, а этих последних — неким промежуточным членом, часто воплощенным в мифическом культурном герое. Природа этого персонажа поэтому, как считает К. Леви-Строс, двойственна, промежуточна.

Медиация в социально-психологическом плане была необходима, по-видимому, для того, чтобы снять жестокие стрессы, возникавшие при столкновении с кардинальными и неизбежными смысловыми координатами мира: жизнью и смертью, микрокосмом и макрокосмом, человечеством и сверхъестественными существами и т. п. Решить вечный и всегда актуальный спор между этими противоположностями было невозможно, просто избрав одно и игнорируя другое. Не говоря уже о том, что «убираемая» возможность никуда бы не исчезла, а, наоборот, постоянно заявляла бы о своем присутствии, в мышлении первобытного человека между противоположными членами оппозиции несомненно существовала смысловая связь. Отсюда возникает потребность в сближении контрастирующих членов. Сознание все время ищет таких представителей внешнего мира, которые сами в себе воплощали бы оба члена оппозиции и примиряли бы их. В результате медиация осуществляется посредством специальных материальных носителей. Поэтому мифические медиаторы обычно занимают промежуточное положение между полюсами, подлежащими снятию, и имеют «кентаврообразные» черты. Этому соответствует характер их трансформаций, через которые происходит взаимопроникновение разных миров.

Медиация в мифе носит всегда коллективный характер и решает коллективные психологические задачи, моделируя мифопоэтическое мышление с его балансированием на грани перехода от одного кода к другому (bricolage, по К. Леви-Стросу). Медиация позволяет устанавливать эквивалентность между явлениями разных кодовых сфер, и эта эквивалентность моделирует единство, целостность и преемственность мира. Поэтому мифологические посредники-медиаторы всегда имеют особое сакральное и ритуально-терапевтическое значение.

Формула медиативного процесса, предложенная Леви-Стросом [Lévi-Strauss 1958, p. 227-288],

$$f_x(a):f_y(b)::f_x(b):f_{a-1}(y),$$

где b — медиатор, способный принимать одновременно противоположные значения x и y . Итогом медиации является перестановка a (в качестве аргумента) на \bar{a} или $a-1$ в качестве функции, y (в качестве функции) на y в качестве аргумента, что выражает «спиральность» медиации — достижение нового результата по сравнению с исходными данными.

Формула К. Леви-Строса была хорошо разъяснена и проверена для разных случаев супругами Маранда в работе «Структурные модели в фольклоре» [Kongas, Maranda 1962]. Формула, предложенная К. Леви-Стросом для мифа, оказалась пригодной и для сказок, но вместе с тем выяснилось, что имеются мифы и сказки, где медиатор либо отсутствует, является нулевым (модель I, по Маранда), либо терпит неудачу (модель II), либо только уничтожает отрицательный член, но не создает новой ситуации (модель III). И только часть мифов и сказок (модель IV) имеет спиральный характер и строго отвечает указанной выше формуле К. Леви-Строса. В числе приводимых исследователями примеров нет ни одной волшебной сказки. Однако несомненно, что классическая волшебная сказка как раз соответствует этой формуле. С этим согласуются и статистические наблюдения супругов Маранда о преобладании модели IV в европейском фольклоре по сравнению с фольклором американских индейцев.

В сказке, в отличие от мифа, как уже отмечалось, сюжет доминирует над непосредственным моделированием мира, а весь мир оценивается в известной мере с точки зрения героя, личная судьба которого вызывает горячее сопереживание слушателей сказки. Сами оппозиции сугубо опосредствованы ситуацией, реализуются в борьбе персонажей, и их преодоление разворачивается прежде всего сюжетно.

При этом первому члену леви-стросовской формулы $[f_x(a)]$ соответствуют действия, ведущие к недостатке, прежде всего ущерб (x), наносимый антагонистом (a). Ему противостоит второй член $[f_y(b)]$ в виде позитивно направленной на ликвидацию недостатка (достижение цели, quest и т. п.) деятельности (y) героя (b). Третий член соответствует основному испытанию, в результате которого герой (b) действует негативно (x) против антагониста, обезвреживая его. Но сказка кончается не возвращением к самой первоначальной ситуации, а созданием новой высшей фазы: беда не только предупреждена, но уничтожена самая ее возможность (за счет одоления вредителя и разоблачения ложных

героев), все невинно гонимые компенсируются, заколдованные расколдовываются, герой получает царевну и полцарства. Вот эта финальная ситуация и выражается четвертым членом $f_{a-1}(y)$.

Сама медиация в сказке имеет в соответствии с ее жанровыми особенностями некоторые специфические черты. Конечно, сказочный герой иногда обладает свойствами, указывающими на его промежуточность (например, чудесное звериное происхождение, прохождение искуса у колдуна, способность к превращениям, связь с мифологическими существами). Однако истинными медиаторами в старом мифическом смысле (как «промежуточные» существа) оказываются помощники и дарители, связанные с героем, но одновременно отделенные от него. Эти персонажи действительно как бы принадлежат двум мирам (своему и чужому) благодаря своей дружественности к герою, иногда подкрепляемой и родственными с ним отношениями (покойные родители и т. п.). Что касается самого героя, то он в основном не промежуточен. Сказочный герой не только побеждает представителя враждебного принципа, создавая почву для общей перемены (в этом он адекватен мифическому герою). Он, особенно в специфически сказочных сюжетах с семейными конфликтами, совершает медиацию, переходя из одного статуса в другой, доказывая возможность преодоления отрицательного начала, заключенного в оппозиции, не за счет его уничтожения, а за счет либо его трансформации в положительное, либо за счет собственного перехода в область положительного.

Так, конфликт *своего и чужого* в семье за счет переоценки или недооценки, того или иного нарушения семейно-родовой нормы (полового у инцестуального отца, социального у мачехи) разрешается не победой над вредителем (отцом, мачехой) или его уничтожением, а переходом невинно гонимой героини в высший социальный статус и созданием нормальной семьи в этом высшем статусе (выход замуж за царевича). Согласно левистровской интерпретации первобытной логики, противоположность семантических полюсов преодолевалась не практическим решением, а метафорическим снятием оппозиции. Так и здесь, только в плане сугубо сюжетном, конфликт преодолевается реальным уходом героини от антагонистической коллизии и практическим преодолением коллизии не в материнской

семье, а в семье мужа-царевича. Такой вид медиации между *своим* и *чужим* одновременно сопровождается медиацией между *высоким* и *низким* (в социальном, духовном, телесном и иных планах) за счет превращения низкого в высокое. Это превращение есть своеобразный способ через счастливую индивидуальную судьбу героя, которому все сопереживают, уйти от мучительных противоречий, вытекающих из социальных различий и общественного неравенства.

В этом сюжетном типе медиация по своему характеру сильнее всего удалена от мифа. Именно здесь взаимоотношения между членами оппозиции носят наиболее непримиримый, враждебный характер, а не в змеборческих сюжетах, как это может показаться на первый взгляд. С мачехой или инцестуальным отцом у героя (героини) не может быть никаких точек соприкосновения в позитивном плане. Именно поэтому сюжет развивается в направлении полного отсоединения героя от начальной ситуации: поскольку в русской волшебной сказке исходная личностная активность героя ограничена (по сравнению, например, с фольклором североамериканских индейцев), возникает своеобразное выталкивание его за пределы мира, в котором нарушаются родственные отношения, туда, где эти отношения могут быть восстановлены.

В сюжетах, где основное — борьба человеческого с нечеловеческим, медиация между этими двумя началами может осуществляться, как уже указывалось, за счет того, что герой сам в себе иногда сочетает черты человека и сверхъестественного существа (реликтовый признак, сближающий этот тип сюжета с архаическими мифами); таковы Иван Быкович, Медведко, таковы и многочисленные чудесные (тотемные) жены-помощницы, принимающие на себя многие функции героя.

Далее, из нечеловеческого иного царства часто берутся жены, сами эти царства в свернутом виде могут доставляться в наше царство («Три царства — медное, серебряное и золотое») и т. п. Но основное, с нашей точки зрения, заключается в том, что и в этом сюжетном типе, и в волшебной сказке вообще человек в принципе все время находится в теснейшем контакте с нечеловеческим, но в отношениях не вражды, а помощи, дружбы и т. п. Все чудесные помощники происходят именно из нечеловеческого мира. Отсюда и возможность появления амбивалентных персонажей типа

Бабы-яги или Морского царя, которые могут быть как вредителями (причем в некоторых сказках это вредительство — абсолютное, без тени положительного), так и дарителями.

Представляется, что семантически нет никакой разницы между дружественными и враждебными представителями нечеловеческого — и те и другие обитают либо в лесу, либо в ином царстве, и те и другие часто зоо- или зооантропоморфны. Различие между ними чисто функциональное: есть главный враг героя (и его возможная свита) и есть остальные, которые могут быть как нейтральны, так и нейтрально-враждебны или дружественны — в зависимости от сюжета.

Соответственно в типе сюжетов о борьбе человеческого против нечеловеческого основная задача героя в некотором смысле — это нахождение в мире нечеловеческого (к которому принадлежит и вредитель) таких посредников, медиаторов, которые помогли бы ему нейтрализовать отрицательные моменты в нечеловеческом и актуализировать его положительные стороны, переведя их в сферу человеческого (получение из иного царства невест, богатств, волшебных средств, расколдование и т. п.).

В сюжетах, описывающих коллизию *высокое/низкое*, медиация носит отличный от предыдущего характер: здесь проявляется конфликт между видимостью и сущностью. Оппозиция *высокого* и *низкого* не является противопоставлением двух непримиримых начал. При этом в русской волшебной сказке характеристика *высокого* и *низкого* отличается некоторой амбивалентностью, которая и создает возможность медиации: *низкое* представляется как явно негативное состояние, из которого желательно выйти. Совершенно очевидно, что Иванушка-дурачок или Емеля-простофиля в конце сказки переходят в высокое состояние (женятся на царевнах и получают полцарства) не просто в силу сюжетных условностей: они получают то, что им хочется иметь. Однако нежеланное низкое и желаемое высокое состояния имеют и некоторые собственные характеристики: *низкое* во всех отношениях ближе герою, чем *высокое*. *Низкое* тесно коррелирует со *своим*, а *высокое* — с *чужим*. Поэтому персонажи, населяющие область *высокого* — царь, министры, генералы да зачастую и сама невеста, — имеют явно отрицательные характеристики: глупость, злой нрав, спесь и пр. Таким образом, создается ситуация, в которой герой, осу-

ществляющий свою судьбой медиацию между миром *высокого* и миром *низкого*, часто имеет парадоксальные черты. Исходно «низкий» герой часто бывает отмечен и некоторыми реликтовыми чертами, роднящими его с персонажами низкого плана из архаического фольклора — тотемические черты, связь с очагом, золой, пеплом, неподвижность и т. п. Часто, однако, эти признаки осмысляются как видимость, скрывающая истинную «высокую» сущность, которая, собственно говоря, и дает герою право проникнуть в мир *высокого*. Выражается она либо посредством трансформации исходно «низкого» героя в «высокого» по ходу сказки (Иван-дурак, превращающийся в сказочного царевича при помощи Сивки-бурки), либо посредством возвращения исходно «высокого» героя, превращенного в «низкого», в первоначальное состояние.

Тот факт, что в русской волшебной сказке медиация транспонируется в поведение героя, находит отражение не только в содержании, но и форме этого поведения. И здесь все три рассмотренных сюжетных типа объединяются вместе. Речь идет о принципиально производном характере поведения большинства персонажей, выступающих в функции героя (за исключением богатырских сказок, где сам герой может быть медиатором уже не по поведению, а по своей форме). Герой в сказке действует как бы вслепую — его направляют помощники, испытатели и пр. Пассивный характер поведения свойствен и героям-медиаторам архаического фольклора. В волшебной сказке эта пассивность, отключение волевого начала показывает, что противостоящие друг другу семантические поля существуют как объективные данности, независимые от воли деятеля. Тот факт, что герой помещается на соответствующее место между членами оппозиции как бы извне, свидетельствует о медиативном характере его поведения.

9

Говоря о медиации, мы уже отчасти затронули взаимоотношение между противоположными членами оппозиций в синтагматическом плане. Поскольку речь идет о тексте, встает проблема его сегментации, ибо заранее неясно, ка-

кие фрагменты будут соответствовать семантическим коллизиям, связанным с противоположными членами выделенных оппозиций. Если рассматривать текст на чисто языковом уровне, то можно констатировать, что его минимальным значащим отрезком, отражающим взаимодействие противоположных семантических сфер, будет взаимодействие между двумя *diagramatis personae* (либо между персонажами, либо между персонажем и семиотически релевантным объектом — чудесным средством и т. п.). Семантический анализ на этом, низшем уровне тесно связан с семантической идентификацией персонажей (каждый из них представляется как пучок семантических признаков), а также с подробной семантической классификацией типов взаимодействия между персонажами.

Последнее представляет собою задачу, граничащую с чисто лингвистическим семантическим анализом. Поэтому здесь могут оказаться весьма полезными методы структурной семантики, выработанные в последних исследованиях И. А. Мельчука, А. К. Жолковского и Ю. Д. Апресяна [Жолковский, Мельчук 1967; Апресян 1966]. Разумеется, сказковед не может просто заимствовать семантические определения слов, полученные указанными авторами. С одной стороны, их работа еще далека от завершения, а с другой — подобные общезыковые определения для наших целей окажутся чрезмерно сложными: искомые слова помещались бы в контекст, слишком широкий для сказки. Поэтому перед исследователем стоит задача, опираясь на методы структурной языковой семантики, разработать семантику специфического подъязыка сказки. В силу ограниченности круга сказочных действий задача эта будет, по-видимому, проще, чем общезыковый семантический анализ. При этом определения действий будут отличаться от того, что имело бы место в общезыковом семантическом словаре.

Запись результата семантического анализа на низшем уровне выглядела бы в виде высказывания типа xRu , где x и u — персонажи, а R — запись связки, репрезентирующей класс воздействий. Естественным требованием к набору связок следует считать его ограниченность и замкнутость. Связки должны будут включать элементарные предикаты, а также их определители типа отрицания, каузирования и пр. Соответственно самые различные материальные действия будут представлены как аллоформы некоего предиката R . Поиск

набора предикатов должен, разумеется, основываться на анализе семиотической релевантности действий относительно структуры сюжета. Подробное расписывание реальных сказочных ситуаций в терминах семантики взаимодействий — задача весьма трудоемкая и в настоящей статье не ставилась. Поэтому полный список возможных сказочных предикатов еще не определен, а их исчисление не произведено.

Однако задача описания взаимодействия между семантическими элементами может ставиться не только для самого низшего уровня. Подобное рассмотрение осуществимо и для более абстрактного общесюжетного уровня, который соответствует уровню больших синтагматических единств в функциональном плане. Тогда текст сегментируется уже не на минимальные значимые отрезки, но рассматриваются фрагменты, соответствующие элементам \bar{E} , \bar{L} , ε , λ , E , L , E' и L'

Многочисленные реальные действия, осуществляемые персонажами, здесь группируются, «сгущаются», а количество предикатов, по-видимому, уменьшается по сравнению с уровнем минимального взаимодействия. Другой существенной модификацией при переходе к более абстрактному уровню является рассмотрение в качестве взаимодействующих членов не персонажей как пучков признаков, а самих признаков. Борьба Ивана-царевича со Змеем или Кошеем в общесюжетном плане может рассматриваться как борьба *человеческого* начала с *нечеловеческим*, изведение падчерицы мачехой — как конфликт *чужого (неродного)* со *своим (родным)* и т. п.

Рассмотрим, какие предикаты можно выделить на общесюжетном уровне. Здесь следует отметить, что большая работа именно по семантическому анализу синтагматических отношений в фольклорном тексте была проделана в указанной работе Вяч. Вс. Иванова и В. Н. Топорова [Иванов, Топоров 1963], на которую настоящая попытка отчасти опирается.

В сюжетной динамике рассмотренные семантические оппозиции ведут себя по-разному. Коллизия *свой/чужой* в основном характеризует отношения героя и антагониста и разрешается через *борьбу*, победой *своего* над *чужим*. Кроме того, в ходе взаимодействия этих начал *чужое* может (особенно в начале сказки) доминировать над *своим*. Сказочная *победа* одного начала над другим — центральный момент во взаимодействии противоположных начал. Этот предикат, который мы в дальнейшем будем условно обозначать

латинским сокращением *dom*, представляет такие сюжетные коллизии (вне зависимости от направленности действия), как убийство, поборение, причинение вреда, заточение, похищение, изведение, понуждение и пр.

Сама же борьба, равно как и другие действия, ведущие к *dom* (т. е. использование волшебного средства, выполнение трудной задачи, просто работа и т. п.), представлены в предикате сказочной «работы» (*oper*).

Оппозиция *свой/чужой* выступает не только в форме прямого борения полярных противоположностей. Прежде чем вступить в борьбу, они должны быть приведены в контакт друг с другом. Конфликт начинается, когда чужое вторгается в область своего или свое попадает в мир чужого. Эти действия персонажей, осуществляющиеся посредством их собственных перемещений, путем их похищения, переноса, а также и обратные им действия отсоединения, прекращения контакта в результате перемещений, представлены в предикате сказочного *перемещения* (*mov*). Перемещение «туда» — *mov*, перемещение обратно — *mov̄*.

Конфликт *своего* и *чужого* может быть вызван и изменением роли персонажа. Мачеха — не просто чужая, а чужая в роли своей, чужая, представляющаяся своей, ведьма в роли матери. Соответственно отец (или брат), преследующий с кровосмесительными, эротическими целями дочь (или сестру), — это *свой*, выступающий в роли *чужого*. То же самое следует сказать о матери-людоедке или о сестре-изменнице, пытающейся известить брата, посылая его на поиски звериного молока. Указанные случаи можно трактовать как аналог всевозможных сказочных *превращений* и объединить их с последними в один предикат (*trans*).

Выделенные предикаты функционируют и в других семантических оппозициях.

Коллизия *добрый/злой* (и *скромный/нескромный*) есть обычно сопоставление *доброе* и *злого* и разрешается торжеством доброго в соперничестве со злым конкурентом (*dom*). Добрый получает заслуженную награду, а злой — нет. Получение награды в результате выполнения подвига, решения задачи и т. п. значит, что получающий эту награду персонаж вступает в обладание ею. Равным образом герой получает от дарителя волшебные средства. Эта ситуация получения, владения и т. п. может быть обозначена специальным предикатом сказочного *обладания* (*ten*). Противопо-

ложное ему состояние отсутствия объекта, волшебного средства, награды и т. п. (т. е. сказочная недостача) представлено тем же предикатом со знаком логического отрицания, обозначающим противоположную направленность действия по сравнению с исходной формой. Этот предикат обозначим как *ten*.

Чужой-мифический не рассматривается почти никогда в качестве *злого*, так как действует в соответствии со своей природой, но *чужой* в родовом или сословном смысле может одновременно восприниматься как *злой* (злой царь, представляющий собой рационализацию образа мифического противника, и особенно — злая мачеха).

Что касается оппозиции *низкий/высокий*, то она разрешается не только посрамлением «высоких» соперников — старших братьев и царских зятьев (*dom*), но и превращением *низкого* в *высокое* (*trans*) через обнаружение чудесных свойств невзрачного предмета, расколдования безобразного звериного жениха, снятия уродливой маски, смывания сажи Золушкой, превращения Иванушки-дурачка, запечника в умницу и красавца, в царского зятя, изменения духовного и социального статуса героя или героини. Этот процесс сопровождается обнаружением *истинного* и обличением *ложного*, окончательным переходом *тайного* в *явное*. Указанные процессы также представлены предикатом *trans*.

Выделенные нами предикаты на уровне основных сказочных коллизий, по-видимому, исчерпывают общесюжетную семантику. Однако необходимо также хотя бы суммарно описать семантику правил поведения, выполнение которых обуславливает правильное прохождение предварительного испытания и получение волшебного средства. Правила поведения представляют собой своего рода импликации, вторым членом которых для героя всегда будет их успешное выполнение и — как результат — успешное действие. Этот *успешный результат* обозначим символом *plus*. К нему ведет выполнение следующих правил поведения.

1. Обязательно проявить *добро* (обозначим его символом *bon*) по отношению к дарителям, зверям, старушкам и т.п. Символически это правило предстает как *bon* → *plus*.

2. Обязательно выбрать наиболее невзрачный предмет, наиболее опасный путь, в принципе — наиболее *худший* (*min*) вариант. Символически это правило записывается как *min* → *plus*.

3. Обязательно ответить на вопрос — сообщить некоторую *информацию* (*inf*), о которой может спрашивать героя другой персонаж (даритель, испытатель). Это правило записывается посредством формулы $inf \rightarrow plus$.

4. Обладание информацией также ведет к положительному результату: $ten\ inf \rightarrow plus$.

5. Если даритель побуждает героя сделать некоторое действие (обозначим побуждение символом *caus*), то это действие необходимо сделать, что ведет к положительному исходу. Символически это правило записывается в виде импликации: $caus \rightarrow oper \rightarrow plus$.

6. Если даритель запрещает герою то или иное действие (\overline{caus}), то именно соблюдение этого запрета ведет к *plus*. Нарушение его ведет к *min*: $caus \rightarrow \neg oper \rightarrow plus; caus \rightarrow oper \rightarrow min$.

Несколько иной характер имеют импликации, описывающие правила поведения героя по отношению к вредителю.

1. В отличие от дарителя, к вредителю, особенно нечеловеческому, в основном испытании герой должен проявить не милосердие, а твердость — побежденного змея, который просит не убивать его, герой убивает: $\overline{bon} \rightarrow plus$.

2. Если вредитель побуждает героя совершить некоторое действие, то герой обязан его не делать, т. е. не попадаться на подвох (Терешечка не должен ложиться в печь, как велит ему Баба-яга). Соответственно: $caus \rightarrow \neg oper \rightarrow plus; caus \rightarrow oper \rightarrow min$.

3. Если же герой не борется с вредителем, а выполняет в качестве основного испытания трудные задачи, то очень часто от него требуется сокрытие своего истинного (обычно низкого) облика, надевание другого облика. Это правило может быть представлено как

явное	<i>trans</i>	тайное	}	→	<i>plus</i>
низкое	<i>trans</i>	высокое			

Если теперь рассмотреть, как распределяются взаимоотношения между оппозициями по ходу сюжета, то обнаруживается следующее. Общая схема движения семантики сказки идет от некоего отрицательного содержания (члена оппозиции) к положительному. Это отмечал еще В.Я. Пропп, у которого в начале сказки наблюдается общее отрицательное состояние («недостача»), а в конце — обратное этому положи-

тельное состояние («ликвидация недостачи»). Немного в другом плане подобное же явление было описано и А.Ж. Греймасом, который, оперируя уже более общими понятиями, говорил об «обратном содержании» («*contenu inverse*») в начале сказки и «прямом содержании» («*contenu pose*») в конце.

Отрицательное состояние в начале и положительное состояние в конце в самом общем плане характеризуют не только семантику волшебной сказки, но и семантику мифа. Разнообразные мифы в наиболее общем плане могут быть представлены в виде схемы: *первоначальное отсутствие — акт творения или добывания — присутствие*. Символически это может быть выражено следующей формулой в терминах наших предикатов: $\overline{ten} \mid oper \ ten$.

В наиболее архаических формах мифа взаимоотношения между каждым из этих семантических блоков сводятся к простой конъюнкции: $\overline{ten} \mid \& oper \ \& \ ten$.

Например, в фольклоре австралийских аборигенов женщины-близнецы осуществляют акты творения не в силу заранее продуманного намерения («этого нет, следовательно, это надо создать»), а как бы мимоходом.

Однако в связи с превращением слабоорганизованной последовательности эпизодов в сюжетное построение возникает осмысление первоначального отсутствия как стимула творения и возникает имплицативная конструкция:

$$\overline{ten} \mid \rightarrow oper \rightarrow ten,$$

или в модальной форме: «Если *ten*, то надо *oper*, чтобы было *ten*».

Именно имплицативная форма и дала начало всем специфическим особенностям синтагматики волшебной сказки. В какой-то форме построение $\overline{ten} \mid \rightarrow oper \rightarrow ten$ сохранилось в чистом виде и в сказке — имеются в виду сюжеты о поисках диковинок, о возвращении потерянных волшебных предметов и т. п. Однако в сюжетах, ориентированных на судьбу героя (как деятеля или жертвы), эта формула заменяется другой или входит в нее как часть.

Если рассмотреть теперь архаические истории об «отверженном герое», то мы увидим, что они имеют ту же троичную структуру, что и мифы о творении, с той разницей, что вместо исходной недостачи и финального обладания здесь выступают исходное отрицательное состояние героя и конечное — положительное. Символически можно представить это так: *min oper plus*, где *oper* скрывает за собой разно-

образные ритуальные и иные действия героя по ликвидации отверженности. И здесь появляется имплицативная форма: $min \rightarrow oper \rightarrow plus$, хотя она и не столь обязательна, как для историй о творении, поскольку в отличие от последних акцент здесь не на этиологизме, для которого естественно объяснение, импликация, а на индивидуальной судьбе героя.

При склеивании историй о добывании культурных благ и индивидуальных повествований, объединяемых фигурой культурного героя (который часто в начале мифа может выступать и как герой, «не подающий надежд»), возникают следующие зависимости между ten , с одной стороны, и $plus (min)$ — с другой:

$$\overline{ten} \text{ \& } min \rightarrow oper \rightarrow ten \text{ \& } plus,$$

или в целиком имплицированной форме:

$$\overline{ten} \text{ \& } min \rightarrow oper \rightarrow ten \rightarrow plus.$$

При окончательном формировании жанра волшебной сказки решающая роль принадлежит распространению имплицативной структуры не только на весь сюжет в целом, но и на индивидуальный предикат в особенности. Выявленные ранее правила поведения героя — суть не что иное, как набор импликаций, продвигающих действие в определенном направлении к конечной цели. Если в архаических формах фольклора они в актуальном виде присутствовали в социальной и ритуальной жизни (необходимость выполнения табу, знание правил классификаторского брака и пр.), то в условной форме волшебной сказки, уже отделенной от этнографической реальности, эти правила превращаются, во-первых, в чисто формальные, а во-вторых, эксплицируются в тексте.

Действие героя становится не просто проявлением его хитрости или богатырской силы, но реализуется в виде своеобразного двухтактного цикла: герой получает возможность успешно совершать свои действия ($oper_2$) только после выполнения определенных правил ($oper_1$). Так возникает предварительное испытание, которое функционально является наиболее существенным специфическим признаком структуры волшебной сказки.

Далее меняется характер исходных отрицательных состояний, приводящих героя к необходимости действия. Эти состояния продолжают включать некоторую исходную недостачу или отверженное состояние героя, однако появляется (как ма-

нифестация все той же имплективной модели) мотив, объясняющий эту недостачу или отверженное состояние как результат нарушения запрета, враждебных действий сил, чуждых герою, и т. п. Имплективная модель, далее, обнаруживается и в блоке «борьба героя с антагонистом»: даже при наличии волшебного средства или оружия герой может победить противника лишь в результате выполнения определенных условий. Наконец, она действует и в финальной части, где наблюдается не только восстановление исходной недостачи или ликвидация отверженного состояния, но и приобретение дополнительной сказочной ценности — тоже как результат определенных действий, обусловленных структурой сюжета.

Таким образом, имплективную семантическую схему сказки можно представить в следующем виде:

$$\overline{oper} \rightarrow \overline{ten} \vee \overline{min} \rightarrow oper_1 \rightarrow ten \rightarrow oper_2 \rightarrow ten \rightarrow plus,$$

где *oper* обозначает отрицательную (с точки зрения героя) работу, которую персонаж из чужого мира производит над *своим*.

Мы видим, что эта схема совпадает с ранее полученной функциональной синтагматической схемой:

$$\bar{E}\bar{L} \dots \varepsilon\lambda \dots EL \dots E'L',$$

где каждая пара функций фактически является импликацией.

Отметим еще одно обстоятельство. В мифах об «отверженном герое» этический момент выступает довольно слабо. Поэтому мы и представили «отверженное состояние» героя как *min* (т. е. просто некоторое отрицательное состояние для героя), а его ликвидацию как *plus* (т. е. положительное состояние). В классической русской волшебной сказке различаются два вида проявления со стороны героя — добро и зло. По отношению к своим антагонистам герой в конце сказки может как проявлять милость, так и наказывать их (хотя сказка, кажется, предпочитает милосердного героя), однако от героя требуется доброта по отношению к зверям, старикам, старушкам и т. д. Это образует следующую импликацию, включенную нами в правила поведения в предварительном испытании: *bon* → *plus*.

Имплективная семантическая схема сюжета сказки раскрывается в плане взаимодействия между членами оппозиций, образуя семантическую раму сказки (см. табл. 4); второй ход с дополнительным ущербом не включен в схему.

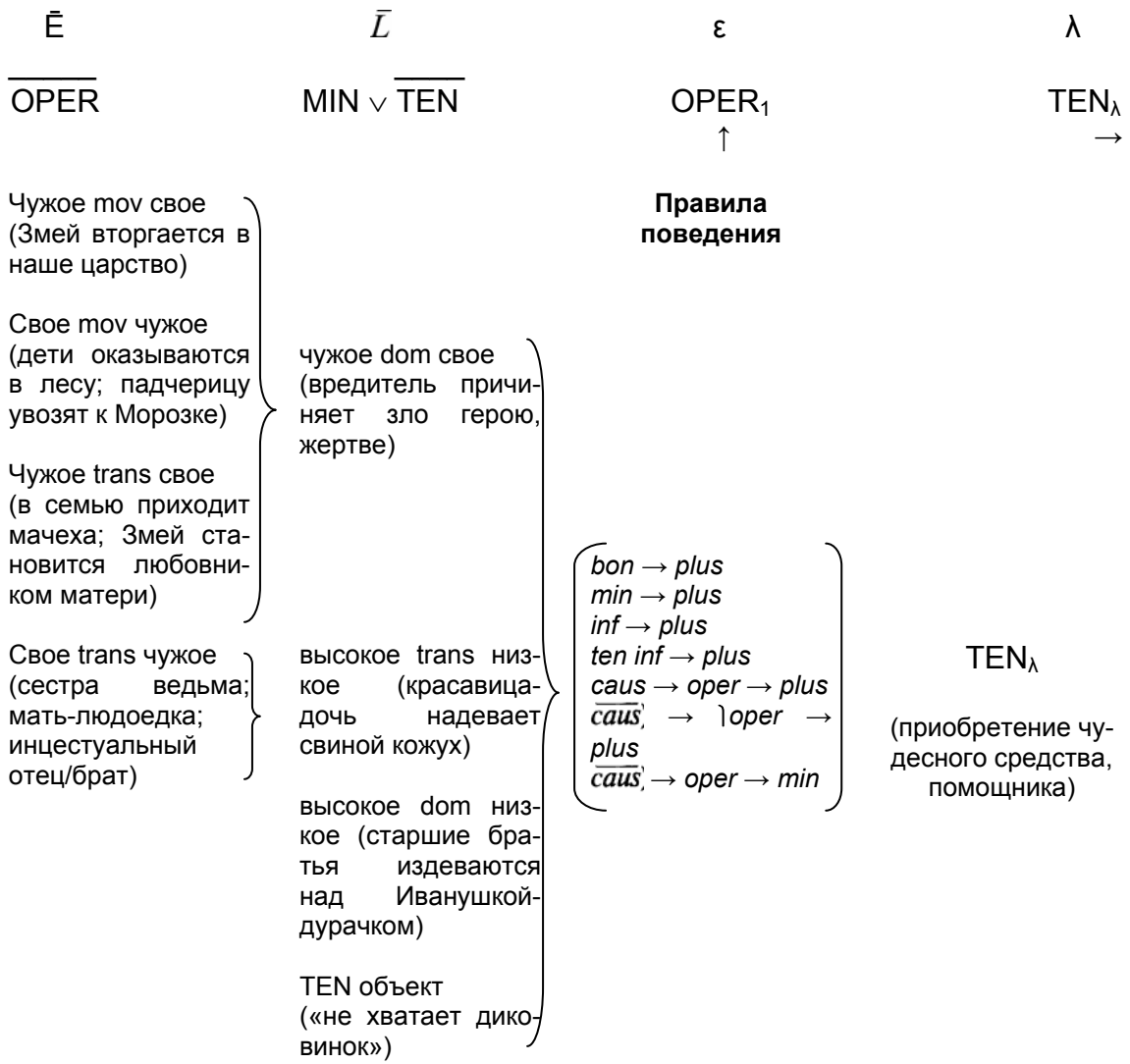


Таблица 4

E	L	E'	L'
OPER ₂	TEN → PLUS	OPER ₃	PLUS
<p>правила поведения →</p>	<p><i>свое dom чужое</i> (герой побеждает вредителя и избавляет от него коллектив)</p> <p><i>свое \overline{mou} чужое</i> (герой выбирается из леса, иного царства)</p> <p><i>чужое \overline{mou} свое</i> (мачеха изгоняется из дома)</p>	<p><i>тайное trans явное</i> (скрывающийся герой обнаруживается)</p> <p><i>ложное trans истинное</i> (ложные герои обнаруживают свою несостоятельность)</p> <p><i>низкое trans высокое</i> (герой расколдовывается или превращается в принца)</p>	<p>TEN <i>невеста и полцарства</i></p>
<p>$\overline{bon} \rightarrow plus$</p> <p>$caus \rightarrow \} oper \rightarrow plus$</p> <p>$caus \rightarrow oper \rightarrow min$</p> <p><i>явное trans тайное</i> → plus</p> <p><i>низкое trans высокое</i></p>	<p><i>низкое trans высокое</i> (герой низкой видимости превращается в красавца)</p> <p><i>низкое dom высокое</i> (Иванушка-дурачок одерживает верх над генералами и зятьями)</p> <p>TEN объект (диковинки добываются)</p>		

Исследуя инвариантную схему волшебной сказки, В.Я. Пропп, естественно, преимущественно обращал внимание на функциональный ряд, т. е. на тот уровень, на котором сказочный сюжет обнаруживает свое наибольшее единообразие. Собственно, именно эту задачу и ставил перед собой исследователь; однако, намечая перспективы дальнейшего изучения структуры сказки, он в отдельной главе поставил вопрос о соотношении найденной функциональной последовательности с реальными персонажами волшебной сказки — носителями тех или иных функций. Так, им выделено семь действующих лиц:

1) *вредитель*, выполняющий функции вредительства, боя (вообще борьбы с героем, преследование);

2) *даритель*, круг действий которого — подготовка передачи волшебного средства и снабжение им героя;

3) *помощник*, осуществляющий перемещение героя, ликвидацию беды или недостачи, спасение от преследования, решение трудных задач и трансфигурацию героя;

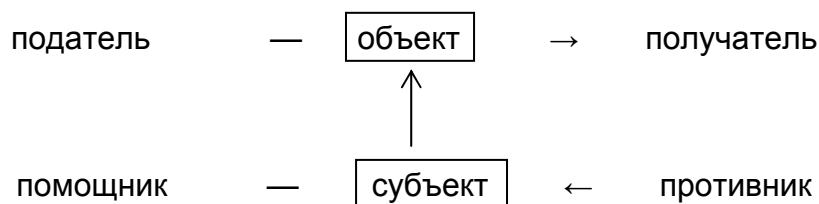
4) *царевна* (искомый персонаж), объединенная по выполняемым функциям с ее отцом, которые задают трудные задачи, осуществляют клеймение, обличение, узнавание, наказание ложного героя, свадьбу;

5) *отправитель*, отсылающий героя;

6) *герой*, круг действий которого — отправка на поиск, реакция на требование дарителя, свадьба;

7) *ложный герой*, осуществляющий также отставку на поиск, реакцию на требование дарителя, необоснованные притязания на царевну.

Заслуживает внимания разработка структурной модели действующих лиц, сделанная А.Ж. Греймасом. Она производится в основном путем логизации схем В.Я. Проппа и Э. Сурью [Souriau 1960]. В результате получается следующая схема:



В подателе объединены пропповские *отправитель* и *отец царевны*, в помощнике — чудесный помощник и даритель; получатель же в сказке якобы слит с героем, который одновременно является и субъектом. Объект — царевна. При этом помощника и противника А.Ж. Греймаса считает второстепенными действующими лицами, связанными с обстоятельствами: они — лишь проекция воли к действию самого субъекта. Оппозиции *податель/получатель*, по мнению А.Ж. Греймаса, соответствует модальность *знать*, *помощнику/противнику* — модальность *мочь*, а *субъекту/объекту* — модальность *хотеть*. Желание героя достигнуть объекта реализуется на уровне функций в категории поисков (quest) [Grimas 1966]. Любопытно, что структурная модель деятелей в «Структурной семантике» А.Ж. Греймаса почти буквально предвосхищается в работе А.И. Никифорова [Никифоров 1928, с. 172 — 178].

Основной сложностью при исследовании системы персонажей является отсутствие прямых корреляций между функцией персонажа и его семантической характеристикой. Из того, что персонаж зооморфен и принадлежит к «лесному миру» (например, Серый волк), никак не следует его функция активного помощника, временами даже замещающего героя при прохождении основного испытания: в этой роли может выступить и антропоморфный персонаж, принадлежащий к «миру героя» (например, дядька Катома). И тем не менее определенные соотношения все же существуют. Для их выявления следует прибегнуть к приему ступенчатого построения нескольких уровней, которые составят промежуточные звенья между уровнем синтагматических функций и уровнем персонажей в их семантическом определении.

Первоначальный акт такой операции — выделение групп персонажей, соответствующих уровню больших синтагматических единств. Первая группа относится к области сказочных целей и ценностей — объектов (L , λ), вторая — к области испытаний. Внутри второй группы в соответствии с разделением на стимул и реакцию, импульс и действие могут быть выделены две подгруппы (коррелирующие с A , α и B , β).

Таким образом, мы располагаем тремя типами действующих лиц:

I. Сказочные объекты, точнее — объекты добывания и объекты, за которые идет борьба (область L , λ).

II. Испытатели, а такими практически оказываются все, кто побуждают к действию, инспирируют его, воздействуют

на героя, заставляя реагировать на свои поступки и тем самым активизируя его (область α , A).

III. Те, на чью долю приходится добывание сказочных объектов (область β , B).

Тип I противопоставлен типам II и III как класс объектов классу субъектов. Тип II противопоставлен типу III как действующие лица, осуществляющие инспирацию, стимулирующие действие, действующим лицам, осуществляющим ответ, реакцию на это действие.

Поскольку совокупность всех действий группы A , α в известной мере симметрична совокупности действий группы B , β , а сами действия направлены на обладание объектами (L), отношения между типами действующих лиц можно представить следующим образом:

$$\text{III} \rightarrow \text{I} \leftarrow \text{II},$$

где антагонистические отношения между типами III и II (соответственно отмеченными положительно и отрицательно) проявляются при введении класса I, за который идет борьба. Исходя из оппозиции предварительного и основного испытания, которая вносит сюда дополнительные коррективы, типы действующих лиц могут быть представлены в виде семи классов (см. табл. 5).

Таблица 5

Тип	Группа функций	Класс действующих лиц
I	L	Конечная сказочная ценность
	λ	Чудесное средство
II	A	Вредитель
	α	Даритель
III	B	Помощник
	β	Герой
	$\bar{\beta}$	Ложный герой

Класс *герой* противопоставлен всем остальным классам, поскольку все функции определены по отношению к нему.

Класс *вредитель* и класс *помощник* противопоставлены по характеру действия относительно героя.

Класс *даритель*, собственно, предполагает объединение в себе двух функций — испытания и дарения. Действующие лица этого класса выступают в качестве антагониста героя в своей роли испытателя и помогают ему в качестве собственно дарителя.

Класс *чудесное средство* не содержит самостоятельных объектов — они обычно совпадают с действующими лицами класса *помощник*, поскольку в результате предварительного испытания герой получает сказочную ценность, которая имеет значение не сама по себе, а только как средство для прохождения основного испытания.

Класс *конечная сказочная ценность* включает не только невесту-царевну, но и «полцарства впридачу» (обычная финальная формула сказки); в «женских» сказках, где героем является девушка, конечной сказочной ценностью становится жених, т. е. этот класс представлен потенциальными партнерами по браку.

И наконец, класс *ложный герой* включает в себя действующих лиц, так или иначе претендующих на звание героя, но не могущих пройти испытания (соперников, самозванцев и т. д.).

Таким образом, предлагаемая нами классификация не вполне совпадает ни с той, которая намечена в «Морфологии сказки», ни со схемой А.Ж. Греймаса.

В нашу таблицу не вошли *отправитель* и *отец царевны*, объединенный В. Я. Проппом с самой царевной. Выделение *отправителя* как самостоятельного действующего лица неоправданно, поскольку функция отсылки (соединительный момент, по терминологии В.Я. Проппа) не равнозначна остальным функциям. Отправление же в роли функции, а не связи часто носит характер изгнания, изведения, трудных задач, т. е. как раз тех действий, которые, по В.Я. Проппу, определяют *вредителя*. По поводу *отца царевны* сам В.Я. Пропп замечает следующее: «Отцу чаще всего приписывается задавание трудных задач, как действие, вытекающее из враждебного отношения к жениху» [Пропп 1928, с. 88]. По этому своему действию *отец невесты* может быть отнесен к типу II (*испытатель*). Сама же *царевна* («искомый

персонаж», по определению В.Я. Проппа) совпадает с нашим классом *конечная сказочная ценность*.

Все операции, производимые выше по выделению групп и классов, основываются на идее противопоставленности одних семантических и функциональных элементов другим и имеют своим результатом дробное членение типа классификационной схемы, в которой распределяется материал. На самом же деле распределение действующих лиц в конкретных сказочных текстах носит не дискретный, а непрерывный характер. Это отчасти связано с некоторым расхождением между статической сказочной моделью мира и динамическим функционированием элементов этого мира в сюжете. Подобное расхождение в сказке — с ее «героецентричностью» и распределением всего и вся по принципу дружественности и недружественности, помощи и вражды к герою — гораздо больше, чем в мифе.

Когда мы пытаемся установить четкие границы между различными группами персонажей и реалий (не только между *помощниками* и *дарителями*, но и *вредителями*, а также классом *сказочных ценностей* и *объектов*), мы сталкиваемся с тем, что все эти группы не имеют раз и навсегда установленного статуса по отношению к герою и могут выступать в самом разном качестве.

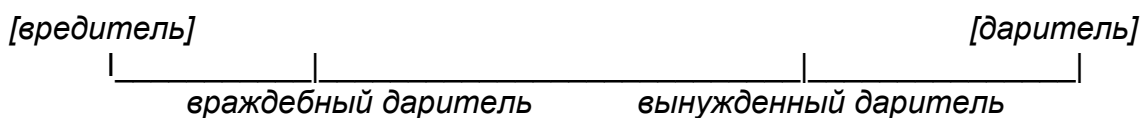
Разнообразные элементы враждебного мира могут быть нейтрализованы и даже использованы героем в своих целях — т. е. могут выступить в роли *помощников*. И наоборот, некоторые волшебные средства (безразличные к обладателю) похищаются у героя и используются против него. *Вредитель* может выступить под маской *дарителя* и даже в действительности оказаться *вынужденным дарителем* («волшебный вор») и т. д. Эта многовалентность и изменчивость элементов сказочного мира позволяет распределить противопоставленных герою действующих лиц в определенной последовательности без четкого разделения их на группы. На ее противоположных концах окажутся, с одной стороны, *вредитель* и, с другой, *конечная сказочная ценность*, причем эти полярные точки в известном смысле тоже смыкаются в фигуре *невесты-вредителя* (колдуньи и т. д.), являющейся одновременно *объектом* и *вредителем*.

Изобилие промежуточных случаев в реальных сказочных текстах и создает основные сложности при попытке полного функционального определения персонажа. В известном

смысле сказка не знает, например, *дарителя*, *вредителя* или *помощника* в «чистом виде». Почти для каждого персонажа может быть допущена возможность выполнения им каких-либо иных, зачастую противоположных функций. Рассматривать такие случаи как механическое наложение или ассимиляцию — неправильно. Это рождает сложности при структурном описании сказки и дает ложные представления о самом существе явления. Правильнее представить себе его как плавный переход от одного функционального поля к другому, центрами которых будут «идеальные случаи»:



Размещение действующего лица в какой-либо точке этого функционального поля будет указывать, таким образом, на наличие у него одного признака в большей степени, чем другого. Так, *враждебный даритель* (например, Мужичок-с-ноготок, невольно указывающий герою путь в подземный мир) займет место ближе к *вредителю*, а *вынужденный даритель* (вроде волшебного вора), враждебность которого по отношению к герою явно ослаблена, а идея дарения доминирует, окажется ближе к *дарителю*.



Таким образом, непрерывный характер распределения персонажей по классам позволяет дать определение и действующим лицам. Они являются точками пересечения функциональных полей, центры которых (собственно «классы») окажутся пределами функций. Соответственно группы действующих лиц (кроме героя и ложного героя) распределятся следующим образом: *[вредитель]* — *враждебный даритель* — *вынужденный даритель* — *[даритель]* — *даритель-помощник* — *помощник-даритель* — *[помощник]* — *помощник-невеста* — *невеста-советчица* — *[невеста]* — *невеста-испытатель* — *невеста-вредитель* — *[вредитель]*.

Как можно заметить, функциональные поля не только непрерывны, но и образуют кольцевую структуру — крайние поля приведенной последовательности совпадают. Поэтому правильнее будет представить схему не линейной, а в виде круга (см. схему 1).

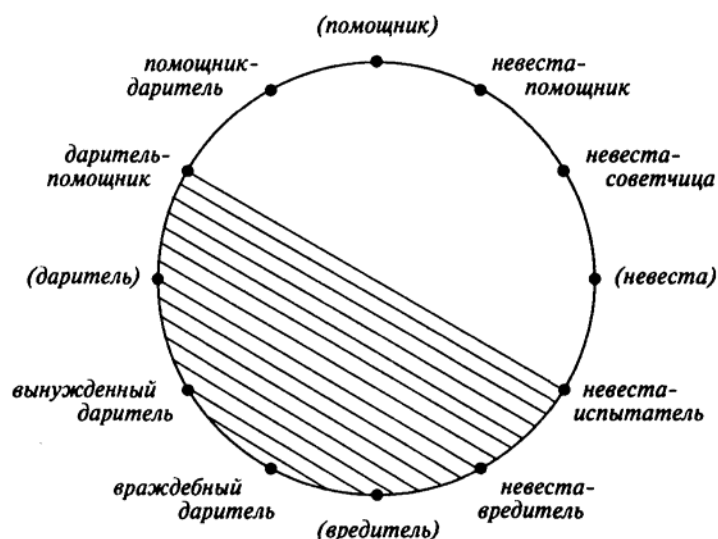


Схема 1

Заштрихованная часть круга от *дарителя-помощника* до *невесты-испытателя* объединяет действующих лиц, выполняющих функцию *испытателей*, причем по мере движения от *вредителя* к *помощнику* жесткость испытания постепенно ослабевает.

Испытания, осуществляемые *вредителем*, носят характер трудных задач, невыполнимых без чудесной помощи, и связаны со стремлением уничтожить героя. *Даритель* (например, Морозка) проверяет правильность поведения героя (награждает за доброту и трудолюбие, наказывает за злобность и лень). *Даритель-помощник* (например, звери-помощники) тоже в определенном смысле «проверяют» героя: за оказанную услугу, доброе обхождение и пр. они предоставляют себя самих в распоряжение героя и в нужный момент помогают выполнить трудную задачу.

Помощник-даритель уже по существу не испытывает героя (например, умершая мать помогает дочери советами или дарит ей чудесную куколку; таковы чудесные зятья и т. д.).

Действующие лица от *помощника* до *невесты* представляют собой область сказочных ценностей. *Помощник* дает возможность герою пройти основное испытание, доставляя его

в нужное место (Серый волк, Сивка-бурка), выручая его из беды, спасая от преследования, выполняя за него трудные задачи и пр. *Невеста-помощник* объединяет в себе функции *помощника* (т. е. фактически выполняет за героя трудные задачи), оставаясь при этом *конечной сказочной ценностью*. Примером здесь может служить чудесная невеста или жена в сказках типа «Пойти туда, не знаю куда» (АТ 465 А, В, С). *Невеста-советчица* (например, Василиса Премудрая — АТ 313) также обладает признаками и *помощника*, и *конечной сказочной ценности*, однако в отличие от предыдущего действующего лица вторая функция здесь явно превалирует. *Невеста* — нейтральное по отношению к герою действующее лицо, получаемое им в награду за подвиги или удачное прохождение испытаний (АТ 300, 301, 530 и пр.).

Невеста-испытатель и *невеста-вредитель* объединяют в себе *испытателя* и *конечную сказочную ценность*. *Невеста-испытатель* сама задает трудные задачи (например, Елена Премудрая в сказках типа АТ 329), а *невеста-вредитель* стремится извести, уничтожить героя (богатырка в сказках типа АТ 513 и др.). Как можно убедиться, враждебность невесты во втором случае возрастает.

11

Персонализация действующих лиц волшебной сказки происходит за счет наложения на приведенную выше схему распределения действующих лиц по классам системы семантических оппозиций. Конкретный персонаж (например, Змей, Баба-яга, мачеха, Сивка-бурка и пр.) может быть, таким образом, в известной степени определен как точка пересечения оси действующих лиц и оси семантических оппозиций.

Как отмечалось выше, наиболее общее значение для волшебной сказки имеет оппозиция *свой/чужой*, спроецированная на различные плоскости, — в первую очередь, в ее *мифическом* и *немифическом* (семейно-социальном) аспектах. Действительно, все персонажи довольно отчетливо распадаются на две основные группы: персонажи, имеющие окраску чудесности, фантастичности, сверхъестественности, и персонажи, не имеющие ее. Так, роль вредителя могут играть, на-

пример, Кощей Бессмертный, Змей, Баба-яга, с одной стороны, и мачеха, злая сестра, царь — с другой. Роль дарителя часто исполняют не только Морозка или Баба-яга, но и старички, бабушки-задворенки и т. д. В качестве дарителя-помощника могут выступать волшебный конь, Серый волк, кусники, но и выкупленные должники и т. д.

Однако оппозиция *мифический/немифический* не дает еще самих персонажей в их семантическом определении, хотя в значительной степени приближает нас к этому. Дальнейшая конкретизация персонажей реальной сказки может быть осуществлена за счет введения дополнительных оппозиций, набор которых ограничен, но может варьироваться для действующих лиц различных классов и групп.

Возможность подобного описания будет проиллюстрирована на примере класса *вредитель*, который включает в себя большое число конкретных персонажей-выполнителей, а набор функций достаточно разнообразен. Прежде всего отметим наличие корреляций между функциями персонажей этого класса и их семантическими характеристиками. Многочисленные функции вредителя распадаются на две группы: *похищение* и *изгнание*. Первая из них соответствует персонажам мифической группы, вторая — немифической. И похищение, и изгнание могут совершаться либо с целью уничтожить (съесть, убить, избавиться), либо с целью эротической (для некоторых сказочных коллизий возможно объединение этих целей — см. ниже). Цель вредительства также связана с мифической или немифической характеристиками самого персонажа. Так, для группы мифических вредителей уничтожение принимает форму людоедства (Баба-яга хочет съесть Терешечку) или разорения (Змей грозит разорить царство), а для немифических — убийства (Водовоз убивает Ивана-царевича), подмены (мачеха подменяет падчерицу своей дочерью) или изгнания (мачеха выгоняет падчерицу в лес «зверям на съедение»). Эротическая цель «в чистом виде» характерна для мифического вредителя (Змей похищает девушку, чтобы жениться на ней). Для группы немифических вредителей она ведет к изгнанию (отец, желающий жениться на дочери, изгоняет ее, когда та надевает свиной чехол; мать или сестра-изменница, сговорившись с любовником, посылает героя «на верную гибель»).

Дальнейшая конкретизация вредителей может быть произведена при введении дополнительных классификаторов, по-

рождаемых мифическим и немифическим кодами. Конкретизация эта касается прежде всего пространственной сферы и некоторых дополнительных характеристик. Основой для вычленения классификаторов, описывающих эти характеристики, служит все та же оппозиция *свое/чужое*⁷, конкретизирующаяся в оппозициях *близкое/далекое* и *схожее/несхожее* и др. Приведенная ниже таблица 6 иллюстрирует соотношения между классификаторами.

Таблица 6

Мифический	лес/иное царство	антропоморфный/ неантропоморфный
Немифический	дом/царство	старый/молодой

Возможна дальнейшая конкретизация этих оппозиций. Так, *иное царство* может выступать в формах: верхний мир, нижний мир, морское или подводное царство; *неантропоморфное* в свою очередь делится на *зооморфное/аморфное* (например, Шмат-Разум — невидимый слуга; Чудо-чудное, Диво-дивное и пр.). Оппозиция *зооморфное/аморфное* особенно существенна при описании чудесного помощника, но имеет некоторое значение и для описания вредителя.

Пол и возраст персонажа дополняют набор признаков, необходимых для описания вредителя. Заметим, однако, что возрастная характеристика также иногда маркируется для мифического вредителя (например, представление о Бабе-яге как старухе, в отличие от Змея, лишённого возраста), а в группе немифических вредителей она коррелирует с оппозицией *семейное/несемейное* и даёт следующие формы (см. табл. 7).

Таблица 7

Семейное	старший/младший ⁸
Несемейное	старый/молодой

В таблице 8 приведено распределение семантических признаков для персонажей, выступающих в роли вредителя (мифологическая группа)⁹.

Цель	Семантические классификаторы					Аф. №
	мужской / женский	лес / иное царство	антропо- морфный / неантро- поморфный	зооморфный / аморфный	персонаж	
Эротическая	+	+	+	0	Леший	97, 374 156-159 129,131 130 и др.
	+	+	-	+	—	
	+	+	-	-	—	
	+	-	+	0	Кощей	
	+	-	-	+	Змей, Ворон	
	+	-	-	-	Вихрь, Чудо-Юдо	
	-	+	+	0	—	
	-	+	-	+	—	
	-	+	-	-	—	
	-	-	+	0	—	
Канибалистическая	+	+	+	0	Великан, Людоед	201, 202 148 и др. 106 и др.
	+	+	-	+	Медведь	
	+	+	-	-	—	
	+	-	+	0	—	
	+	-	-	+	Змей	
	+	-	-	-	—	
	-	+	+	0	Баба-Яга, Ведьма	
	-	+	-	+	—	
	-	+	+	0	—	
	-	-	-	+	—	
Деструктивная (разорение)	+	+	+	0	—	125 137
	+	+	-	+	—	
	+	+	-	-	—	
	+	-	+	0	Водяной царь	
	+	-	-	+	Змей	
	+	-	-	-	Чудо-Юдо	
	-	+	+	0	—	
	-	+	-	+	—	
	-	+	-	-	—	
	-	-	+	0	—	
-	-	-	+	—		
-	-	-	-	—		

Знаком + отмечен первый член оппозиции, знаком – второй, знаком 0 – нерелевантность оппозиций

Из таблицы видно, что вредитель, совершающий похищение с эротической целью, представлен на материале русских сказок исключительно персонажами мужского пола, большинство которых относится к классу персонажей из иного царства (Леший-любовник — фигура крайне редкая, однако его наличие в этой роли свидетельствует о принципиальной возможности сочетания эротической цели и леса).

Каннибализм, напротив, приурочивается в основном к лесу. Объектом каннибализма (при ситуации похищения в лес) служат, как правило, дети. Для русских сказок характернее женский пол вредителя (Баба-яга, Ведьма, а не Великан или Людоед), причем этот тип вредителя чрезвычайно популярен (АТ 313 I, 327 А, В, С). Корреляции между возрастом героя (ребенок), лесной природой вредителя и целью похищения (каннибализм) позволяют интерпретировать эту ситуацию в плане генетическом как связанную с обрядом инициации.

Вредитель женского пола всегда антропоморфен.

Разорение осуществляется исключительно персонажами мужского пола из иного царства. Однако для выполнения функции разорения, как видно из таблицы, сказка привлекает тех же персонажей, которые преследуют эротические цели. Действительно, эти функции часто сопутствуют друг другу в реальных сказочных текстах.

Персонажи немифологической группы вредителей распределяются следующим образом (см. табл. 9).

Эта таблица наглядно иллюстрирует те признаки, которые лежат в основе классификации некоторых сказочных сюжетов в указателе Аарне-Томпсона. Почти каждая клетка нашей таблицы содержит персонаж, характерный для определенного сюжета по указателю. Так, сюжеты АТ 510 и 722 отличаются лишь тем, что в первом героиню инцестуально преследует отец, а во втором случае — брат; в сюжете АТ 511 в роли «подставной» героини выступает сестра, а в сюжете АТ 533 — служанка (т. е. маркированным оказывается не семейный, а социальный код) и т. д.

Можно отметить и некоторые другие закономерности. Например, в русской сказке женский пол вредителя коррелирует с семейным кодом. Особый интерес представляет группа персонажей, выполняющих функцию подмены. Ситуация подмены сопутствует в реальных сказках «необоснованным притязаниям ложного героя» (по терминологии В.Я. Проппа). Поэтому естественно, что персонажи этой

Таблица 9

Цель	Семантические классификаторы						
	мужской/ женский	семейный/ несемейный	старший/ младший	старый/ молодой	Персонаж	АТ №	Аф. №
Эротическая	+	+	+	0	Отец	510B	290, 291
	+	+	–	0	Брат	722	114, 294
	+	–	0	+	Царь-соперник, претендующий на жену героя	465A, B, C	212-217 и др.
	+	–	0	–	Соперник		576
	–	+	+	0	Мать-изменница	315A	
	–	+	–	0	Сестра (жена) изменница	315A, B	
	–	–	0	–	—		
	–	–	0	–	—		
Деструктивная (изведение)	+	+	+	0	Отец, изгоняющий сы- на за нарушение запре- та	502	123, 126
	+	+	–	0	Брат, изгоняющий се- стру	706	279-282
	+	–	0	+	Царь, пытающийся из- вести жениха дочери	513B	114
	+	–	0	–	Завистники	400B	232, 233
	–	+	+	0	Мачеха		95-99 и др.
	–	+	–	0	Сестры- завистницы	425, 432	234 и др.
	–	–	0	+	Завистницы	707	283-289
	–	–	0	–	—		
Подмена	+	+	+	0	—	550,	
	+	+	–	0	Братья, убивающие героя	551 и др.	
	+	–	0	+	—		123-125
	+	–	0	–	Слуга		
	–	+	+	0	Мачеха	403, 409	
	–	+	–	0	Сестры	511	
	–	–	0	+	Старуха	450	
	–	–	0	–	Служанка	533A	127

группы в основном совпадают с персонажами, выполняющими роль ложного героя¹⁰. Это касается лишь персонажей, совпадающих с героем по возрастному статусу (младший или молодой). Мачеха, старуха и другие персонажи, подменивающие героя своими детьми, естественно, не включаются в класс ложных героев. Заметим, что русская сказка имеет тенденцию придавать такому персонажу черты ведьмы или колдуньи (т. е. мифологизировать их). Однако это касается в основном лишь имени и иногда способности осуществлять превращения (ведьма «обернула» героиню «серой утицей»), но не затрагивает основных характеристик этих персонажей: приуроченности к семейному миру, а не к лесу или иному царству, изведение, а не похищение (как основная функция), наличие возрастной характеристики.

Мир персонажей в реальных сказочных текстах, естественно, более многообразен, чем в наших таблицах. Однако его конструирование в принципе основано на тех же семантических оппозициях. Описание других персонажей должно происходить, в первую очередь, за счет перестановки кодов и признаков, определяющих группы мифологизированных и немифологизированных вредителей. Так, по основанию *близкое/далекое* могут объединяться, с одной стороны, лес+дом (*семейное*) как конкретизация *близкого* и, с другой — иное царство+дворец (*несемейное*) как конкретизация *далекого*. В первом случае получается лесная избушка Бабы-яги, причем, будучи *домом*, она влечет за собой и элементы *семейного* в характеристике ее владелицы (у нее есть дочь или дочери — Ягишны). Во втором случае роль разорителя из иного царства может играть не только Змей, но и иноземный (*чужой*) царь.

Подобно тому как злая мачеха приобретает черты ведьмы, персонажам мифической группы могут придаваться черты немифического вредителя. Например, Змей в сказках типа АТ 300 В имеет сестер (жен), мать (тещу) и пр. В сказке «Бой на Калиновом мосту» (Аф. 137) описана целая семья: Чудо-Юдо многоголовые, побитые Иваном Быковичем, их сестры-змеихи, преследующие героя, мать-ведьма и отец — Вий. В.Я. Пропп в «Морфологии сказки» разбирает подобные случаи в связи с вопросом о возможности распределения функций вредителя между несколькими персонажами: бой с героем осуществляет Змей, преследование — его сестры и мать. Действительно, преследование характер-

но лишь для ограниченной группы мифических вредителей. Оно обычно связано с ситуацией «дети во власти лесного демона»¹¹. Возможно, что именно преследование послужило здесь тем основанием, по которому персонажи, характерные, например, для избушки Бабы-яги, были перенесены в иное царство.

Интересный случай перераспределения признаков мифологизированного и немифологизированного вредителя имеем в сказках типа АТ 315 А, В. Неверная жена, сестра или мать-изменница вместе с любовником-Змеем предпринимают попытку извести героя. Основанием для подобного перенесения служит уже указанная тенденция русской сказки связывать эротическую цель нанесения вреда и мужской пол персонажа-выполнителя. Мать, сестра или жена героя осуществляют здесь обычную для немифического вредителя функцию изведения, изгнания. Любовник же, как «чужое в семье», приобретает черты чужого и в более общем плане.

Таким образом, обогащение мира персонажей происходит за счет рационализации мифического и мифологизации семейно-социальных аспектов оппозиции *свой/чужой*. Приведенные примеры иллюстрируют изменчивость реального сказочного материала, зыбкость границ между выделяемыми нами классами и одновременно наглядно показывают пути, используемые сказочником для создания многообразного и вариативного мира персонажей волшебной сказки.

12

Структура сказочных перемещений обнаруживает удивительное единообразие и находится в соответствии с сегментированием сказочного текста — пространственным, временным и ситуационным¹². Основания же для сегментирования содержатся в самом сказочном тексте.

Сказочный сюжет легко разложим на ряд конфликтных эпизодов, соединенных своеобразной «промежуточной тканью», которая представляет собой консервацию финального для данного эпизода действия: «Мартынка согласился и без усталости три лета и три зимы на попу работал; пришел срок к расплате, зовет его хозяин...» (Аф. 131); «Трое суток лежало тело Ивана купеческого сына по чисту полю разбро-

сано; уже вороны слетались клевать его» (Аф. 209); «Идет он дорогою, идет широкою, идет полями чистыми, степями раздольными и приходит в дремучий лес» (Аф. 224).

Не менее четким выглядит и пространственное членение, если учесть, что переход персонажа из одного места в другое всегда влечет за собой развитие или изменение ситуации. Временное же сегментирование в целом совпадает с ситуационным. Начало и завершение эпизода зачастую бывает отмечено указанием на определенный временной интервал: «На другой день увидал царь Марью-царевну и стал с ума сходить по ее красоте неописанной. Призывает он к себе бояр, генералов и полковников» (Аф. 213); «На третий день посылает убогий меньшего сына. Семен малый юнош сел под мостом и слушает» (Аф. 259); «Время к ночи подходит, отвели ему комнату рядом с тою, в которой королевны почивали» (Аф. 298).

Комплексное применение всех трех принципов сегментирования убеждает в том, что пространственное по масштабу меньше временного [Fischer 1966], а таким образом — и ситуационного. В рамках ситуационно-временного сегмента располагается несколько пространственных, причем это расположение производится по достаточно строгим принципам.

Соединительный характер действия (чаще всего — путь к месту нового события, сон, временная смерть и т. д.), которое консервируется в интервале между двумя сегментами, позволяет условно отнести его как к концу первого сегмента, так и к началу второго. В этом случае структура эпизода предстанет перед нами в следующем виде: отлучка (к месту события) — событие — возвращение (домой, к месту ночлега, на стоянку, во временное жилище и т. д.)¹³.

Отсюда возникает постоянная необходимость устроить для персонажа подобную стоянку, временное жилище и т. д. Если действие протекает вдали от дома, он обретает его в избушке Бабы-яги, где можно переночевать во время долгого пути; в специальной комнате, которую ему отводят во вражеском царстве и куда он удаляется после прохождения очередного тура испытаний; за печкой, куда он прячется, ожидая прихода хозяев таинственного лесного жилища; у бездетных стариков, у бабушки-задворенки, живущей на территории вражеского мира и готовой дать приют герою; у дворни (садовника, повара) вражеского царя, где до поры

до времени скрывается еще никем не uznанный герой, и т. д.: «...увидал славный большой дом; входит в переднюю комнату — в той комнате стол накрыт, на столе краюха белого хлеба лежит. Он взял нож, отрезал ломоть хлеба и закусил немножко; потом влез на печь, заклался дровами, сидит — вечера дожидается» (Аф. 215); «Иван купеческий сын выбрал лучшее место в городе, поставил дом и лавки и завел большой торг; а как все по хозяйству устроил, вздумал жениться на Настасье Прекрасной...» (Аф. 229); «Попросился он к бедной старушке на квартиру... Старуха пустила его» (Аф. 197).

Подобная закономерность является универсальной. Она может быть прослежена как в траектории перемещений каждого персонажа, так и в «суммарной» траектории перемещений всех персонажей в каждом отдельном тексте. Это становится возможным, поскольку в сказке отсутствует одновременность перемещений разных персонажей (исключая, впрочем, ситуации сопутствия и погони). Если приводится в движение один персонаж, то другой должен быть усыплен, умерщвлен, заточен, заколдован и т. д. В качестве иллюстрации приведем схематический разбор сказки «Волшебное кольцо» (Аф. 190), несколько упростив ее сюжет — не учитывая двух-трех второстепенных эпизодов, а также повторения ситуаций в рамках троичности (см. табл. 10)¹⁴.

Таблица 10

Персонажи	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
Герой	аба		абаА	АБ		БА	АВ		ВА	
Мать героя		аАа								
Царевна					Ав					вА
Помощники героя								АвА		

Таким образом, перемещения связывают между собой отдельные эпизоды как сегменты общего повествования. Перемещения «присоединяют» (и «отсоединяют») героев и отчасти других персонажей (в принципе менее мобильных) друг к другу и к различным ситуациям, включая их практи-

чески в эти ситуации. Такая ситуативность перемещений является результатом жесткой пространственной локализации в сказке большинства персонажей, многие из которых прямо восходят к мифологическим «хозяевам».

Разнообразные превращения (действительные или мнимые, с помощью магии или маскировки) несомненно являются аналогичными перемещениям ситуативными функциями и также играют существенную роль в механизме развертывания повествования.

Превращения обычно предшествуют основному испытанию (*E*) и следуют за ним: Иванушка-дурачок влезает в одно ухо коня и вылезает из другого в виде красивого и бравого юноши, допрыгивает до царевны, выполняя тем самым свадебное испытание, а затем снова превращается в сопливого запечника, прикрывая грязной тряпицей звезду на лбу (метку царевны); Золушка танцует в подаренном волшебницей красивом наряде, а потом принимает обычный вид. В аналогичных превращениях (переодеваниях) Свиного Кожушка и Золотоволосого юноши, наоборот, временно скрывается первоначальная красота. Как уже указывалось, превращения служат, в частности, средством перехода от «низкого» состояния к «высокому» и наоборот. Они могут совершаться и насильственно — в порядке вредительства путем заколдования. Вредитель сам может прибегнуть к превращению для облегчения обмана («подвоха») — и то и другое в рамках *E'*. Либо после основного испытания, либо после дополнительного все, кто притворяется, сбрасывают маску, все, кто был заколдован, — расколдовываются.

В результате расколдования происходят иногда важные сюжетные сдвиги. Расколдованные героини из помощников и даже вредителей (их демонизм был результатом колдовства) превращаются в прекрасных царевен, брак с которыми — истинная награда герою (*L'*). Герои и героини, каков бы ни был их первоначальный статус, в финале превращаются в красавцев, а вредители или подменные жены обнажают свои безобразные или демонические черты, т. е. истинное торжествует над ложным.

Превращения иногда изоморфны перемещениям: например, возвращение из иного царства влечет временное низкое обличье героя и т. п. Кроме того, цикл превращений в рамках эпизода (ситуативно-динамического сегмента) строится, как правило, по той же схеме, что и цикл перемеще-

ний, и обычно — параллельно с ним. Если герой покидает свое временное или постоянное жилище для совершения подвига и затем возвращается туда, то, подобно этому, а зачастую одновременно с этим, он приобретает (обычно путем трансформации или демаскировки) богатырскую внешность и после совершения подвига снова возвращается в исходное состояние.

13

Как уже неоднократно отмечалось, все — от системы оппозиций, организующих сказочный мир, до структуры каждого эпизода, обязательно включающего в себя акцию и реакцию, — распадается на два парных элемента, имеющих, так сказать, противоположные знаки. Есть основания полагать, что эта закономерность имеет более глубокое внутреннее обоснование и может рассматриваться как одно из проявлений общего организующего принципа, стоящего в известном смысле над сюжетным инвариантом сказки, над ее динамической структурой вообще, над статической картиной сказочного мира. Случаи же его нарушения воспринимаются как вторжение чужеродных образований и рождают эффект перехода к другим жанрам. Этот принцип можно определить как принцип сказочного баланса. Именно его универсальность позволяет проиллюстрировать механизм его действия почти на каждом наудачу взятом примере.

Одно из наиболее общих и существенных проявлений принципа сказочного баланса — гармонизирующая направленность сказки, возможно, унаследованная ею от мифа, с тем, пожалуй, отличием, что гармонизация здесь распространяется в основном на личную биографию героя, только через которую она влияет и на все окружающее, тогда как в мифе — в соответствии с его общим пафосом — эта гармонизация имеет глобальный, всеобщий (космогонический, социальный) характер.

Сказочное действие направлено к установлению личного благополучия героя, его нормального статуса — к получению царевны и полцарства. Собственно говоря, герой почти всегда отмечен определенной ущербностью (он — либо младший брат, либо сирота, либо дурак, либо бедняк), ко-

торая иногда субъективно совпадает с исходной недостаточей или бедой, являющейся завязкой сказочного сюжета. С этой точки зрения в волшебной сказке действует принцип обязательной компенсации обездоленного, причем подобная компенсация находится в соответствии с самой ущербностью в ее количественном и качественном выражении. Отсутствие или ослабление начальной обездоленности героя свидетельствует о переходе к близким жанрам — к богатырской или новеллистической сказке.

Хотя импульс, приводящий в действие сказочный сюжет, далеко не всегда относится непосредственно к герою, одной только ликвидацией «общественной» недостатчи (например, убийством демонического существа, терроризирующего коллектив, возвращением похищенной царевны) сказка закончиться не может — гармонизация еще не достигнута. Необходимо, чтобы это получило свое завершение и выражение в биографии героя — надо уничтожить самозванцев, сменить «низкую» внешность на «высокую», получить царевну и полцарства.

Редукция, ослабление матримониального элемента (и в связи с этим — невозможность достигнуть абсолютного «сказочного благополучия») также смещает жанровые границы: перед нами опять-таки сюжет богатырской сказки или героического эпоса (ср. былинные сюжеты типа «Илья Муромец и Калин-царь» или «Илья Муромец и Идолище»). Кроме того, отмеченная закономерность связана с «конусо-образностью» сказки — разные завязки приводят к одному и тому же финалу.

Финальное нарушение дает концовки типа: «...и остался князь-княжевич Иван-королевич один со своею охотою век доживать, один горе горевать, а стоил бы лучшей доли» (Аф. 205), диссонирующие с общей тональностью волшебной сказки и являющиеся переходным звеном к сказке новеллистической.

Но если финальное нарушение баланса (при единообразии сказочного финала вообще) не может иметь большого количества вариантов, то с инициальным нарушением баланса дело обстоит значительно сложнее. Обязательное завершение сказки свадьбой имеет почти столь же характерную симметричную конструкцию в начале — описание семейной ситуации, отсутствие которой указывает на переход к авантюрно-новеллистическим сюжетам (ср. сказки, где

главный герой — безродный парень, «стрелец-молодец», охотник, окончивший службу, или дезертировавший солдат, матрос)¹⁵ Можно даже сказать, что в определенном смысле волшебная сказка начинается с нарушения семейной ситуации, а заканчивается построением новой. При этом тип инициальной семейной ситуации настолько важен, что до известной степени он программирует и определенный сюжетный тип.

Построение и разрушение инициальных семейных ситуаций также производится по принципу сказочного баланса. При этом следует исходить из представления о комплектности сказочной семьи. Тогда идеально укомплектованной и, кроме того, основной, исходной, «ядерной» моделью будет семья типа (1) *отец, мать, ребенок, (сын, дочь)*¹⁶, где детей может быть и двое¹⁷, представляющих собой подобие близнецной пары, не характерной, впрочем, для русского материала.

Исходя из этого, семья с отсутствием ребенка (2) *отец, лшть*¹⁸ является некомплектной, и подобная ситуация влечет за собой мотив «чудесного рождения» или «отдай то, чего дома не знаешь»¹⁹.

Семья же (3) *отец, мать, трое детей (сыновей, дочерей)*²⁰ может рассматриваться как «переукомплектованная», с последующим соперничеством братьев (или сестер), оканчивающимся утверждением статуса одного (младшего) и дискредитацией (а иногда и физическим уничтожением) остальных. По существу эта ситуация дублируется при соперничестве между Иваном-дураком и «умными» царскими зятьями.

Если тут же не происходит разрушения комплектной семьи, которая сама по себе гармонична и не несет в себе конфликта, то можно ожидать возникновения конфликта вне рамок семьи — появление «внешнего» вредителя (например, волшебного вора), отдавание сына «в науку» к колдуну и т. д. Разрушение же комплектной семьи (смерть одного из супругов) часто влечет за собой компенсирование (женитьбу отца, появление в доме мачехи и ее детей или любовника матери), т. е. ситуацию мнимой комплектности, уже саму по себе конфликтную и достаточно определяющую дальнейшее развитие сюжета, или же инцестуальную ситуацию (попытку инцеста со стороны отца), что, как мы уже знаем, существенно не меняет типа сказки.

Акции вредителя всегда уравниваются реакцией героя. Соответствие же между типом героя и типом вредителя оказывается несколько сложнее хотя бы в силу того обстоятельства, что герою на протяжении сказки приходится сталкиваться обычно не с одним, а с несколькими вредителями и тип каждого из них обуславливает соответствующие поступки героя. Собственно, этой суммой поступков и определяется тип героя, тогда как вредитель в своем поведении гораздо более однозначен. Тем не менее вредителю-насильнику, людоеду, похитителю женщин (Змей, Кощей) обычно соответствует герой богатырского типа; вредителю же, действующему не прямо, а путем уловок, невыполнимых поручений, семейному, социальному или мифическому угнетателю (мачеха, приказчик, царь, водяной) соответствует герой менее активный, гораздо больше нуждающийся в помощи и подсказке волшебных сил. Соответственно и к вредителю применяется обычно «его же оружие»: воителя убивают в бою (Змей), колдуна уничтожают колдовством, хитрец попадает в собственную ловушку — мачеха сама посылает на гибель своих дочерей в лес (см., например, Аф. 105, 108, 243). Впрочем, есть некоторые исключения: к вредителю, явно преобладающему силой (или численно), может быть применена хитрость или колдовство (Верлиока, Баба-яга). Ср. также сказку «Храбрый портняжка» у братьев Гримм, где герой побеждает силачей хитростью.

Гораздо более определенным выглядит соотношение между героем и помогающими ему волшебными силами. Если между агрессивностью вредителя и активностью героя наблюдается прямо пропорциональная зависимость, то между активностью героя и количеством сказочной помощи — зависимость обратно пропорциональная. Крайними формами этого соотношения (в обоих случаях выходящими за пределы собственно волшебной сказки) будут, с одной стороны, полное заместительство героя помощником (типа дядьки Катома) и, с другой, полное отсутствие чудесной помощи у такого героя, как «starke Hans» или «юный великан». Между этими двумя случаями можно расположить всю гамму форм сказочной помощи — от простого «дорожного» совета до помощи невесты в царстве демонического существа.

Начавшись, цепь сказочной помощи обычно уже не прерывается до самого конца сказки, приобретая подчас эста-

фетный характер: советчик указывает путь к дарителю, даритель наделяет вспомогательным волшебным средством, позволяющим найти помощника, помощник добывает волшебный предмет и т. д. При этом концентрация и эффективность сказочной помощи в данной точке развития сюжета зависят от состояния, направленности и концентрации враждебного начала на данном пространственно-временном отрезке. Чаще всего сказочную помощь можно рассматривать как результат некоего спонтанного процесса, происходящего как бы параллельно с акциями героя и в известной степени — независимо от них. Результатом же оказывается появившееся в нужный момент средство транспортировки, чудесное оружие, маска или помощник. Собственно говоря, то, что мы называем цепью сказочной помощи, есть следствие функционирования окружающего героя сказочного мира, формы его воздействия на героя.

Место же сказочного объекта (обычно партнера по браку — невесты или жениха) в системе сказочных противопоставлений особенно сложно. Его соотношение с враждебными герою силами определяется правилом: чем дружественнее герою невеста, тем враждебнее ему ее отец — вредитель и испытатель. И наоборот, отец невесты-колдуньи оказывается иногда даже до известной степени солидарен с героем (просит излечить его дочь) или отсутствует совсем. С другой стороны, активность невесты-помощника определяется степенью агрессивности вредителя (обычно ее отца), его враждебностью по отношению к герою. По принципу сказочного баланса строится и распределение атрибутов между героем и его партнером по браку: можно сказать, что степень «чудесности» героя обратно пропорциональна степени «чудесности» невесты — для сюжетов о чудесной жене (или муже) характерен нечудесный герой и наоборот. Соответственно герою с «низкой» внешностью (Иван-дурак, Емеля) полагается невеста с «высокой» внешностью (царевна), а Золушке или Свиному Кожушку — прекрасный принц.

Соотношение между героем (героиней) и потенциальным партнером по браку (женихом или невестой) существенно не изменяется и в том случае, когда их участие в сюжете уравнивается настолько, что они оказываются по существу равноправными героями сказки. Набор динамических и статических признаков и в этом случае распределяется между ними в системе той же обратно пропорциональной зависимости.

Указанная закономерность характерна не только для брачной пары — она прослеживается всегда, когда сказка имеет дело не с одним, а с двумя равноправными (или почти равноправными) героями. Следует, однако, отметить, что подобное явление не очень типично для волшебной сказки.

Как можно было убедиться, принцип баланса лежит в основе распределения элементов не только одного уровня (в области статики — мир персонажей, реалий и их атрибутов, в области сюжетной динамики — мир ситуаций и действий), он обуславливает и отношения между уровнями. С этой точки зрения в сказке все оказывается взаимопереходящим, связанным прямо или обратно пропорциональной зависимостью. В сказке «предметы действуют как живые существа... качество функционирует как живое существо» [Пропп 1928, с. 91]. Это ставит в особые отношения (в известном смысле качественной или дистрибутивной однородности) персонажи, реалии и атрибуты. Например, «один из важнейших атрибутов героя — это его вещая мудрость... Это качество при отсутствии помощника переходит на героя» [Пропп 1928, с. 92]. Если распространить это наблюдение шире, то окажется, что «количество активности», приходящееся на долю героя и содействующих ему сил, выступает как более или менее неизменная (для определенного сюжета) величина и распределяется в ряду герой (его свойства и атрибуты) — помощник (советчик, даритель) — волшебное средство в отношениях обратной пропорциональности: чем в большей степени герой наделен чудесными (или богатырскими) качествами, тем меньше он нуждается в содействии помощника. И наоборот, чем активнее помощник, тем меньше нужен чудесный предмет. Поэтому в определенном смысле свойство, атрибут и персонаж оказываются изоморфными. Это наблюдение справедливо и для сферы вредителя, имеющей до известной степени симметричную структуру.

Аналогичным образом строятся и балансные соответствия между разными уровнями. Действительно, если изоморфными оказываются чудесное средство и чудесное свойство героя, то это влияет и на синтагматическую последовательность функций. При наличии изначально заданных чудесных или богатырских свойств у героя ослабевает роль предварительного испытания, в результате которого герой должен получить чудесное средство. Кроме того, роль предварительного испытания может быть ослаблена, с одной

стороны, чудесным рождением, сразу ставящим героя в исключительное положение и как бы обеспечивающим его чудесным средством, и, с другой, гипертрофированными формами исходной ущербности героя и часто связанной с этим «сверхактивностью» вредителя. Дополнительное испытание на идентификацию может быть вызвано либо самоустранением «скромного» героя, либо притязаниями самозванца, причем одно исключает другое. Таким образом, тип главного героя может имплицировать не только тип определенного персонажа, но и его наличие или отсутствие.

14

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 сказки²¹, но не имеет глобального распространения: в китайской сказке преобладает двоичность, у североамериканских индейцев — четверичность, у палеоазиатов — пятеричность и т. д. Троичность может быть прослежена на разных уровнях рассмотрения сказочного текста — от общей метасюжетной схемы до ее реализации в построении отдельных сюжетных блоков и в расстановке персонажей и реалий.

Классическая волшебная сказка пестрит утроениями: среди персонажей — три брата или три сестры («три сына — двое умных, третий дурак», «три дочери — Одноглазка, Двуглазка и Трехглазка»), трое помощников (кошка, собака и змейка), три чудесных спутника (Обедало, Опивало и Мороз-трескун), три чудесных предмета (шапка-невидимка, сапоги-скороходы, скатерть-самобранка), три препятствия и т. д. Однако при рассмотрении разных случаев утроения эта пестрая картина может быть легко приведена в систему. Все многообразие плана выражения вызывается здесь тождественными функциональными причинами: выделением из троичной конструкции третьего звена как действительного, истинного, «настоящего» в противовес предшествую-

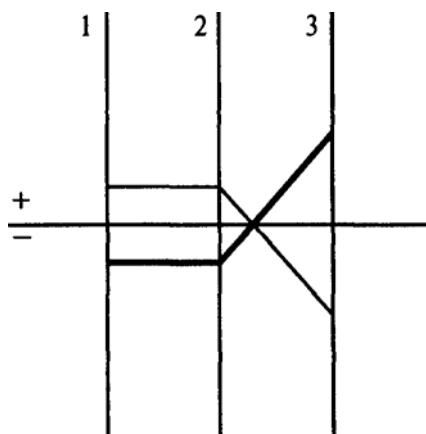
щим — несущественным, ложным, ненастоящим²². Аналогичную картину можно наблюдать и при утروении динамических сюжетных элементов — эпизодов, ситуаций и т. д. Иными словами, за троичностью всегда в известной мере стоит двоичность — контраст двух типов героев, состояний и т. п. Композиционно троичность служит целям торможения сюжетного развития, но ретардация — не единственный результат действия механизма троичности.

В отличие от простых бинарных оппозиций членами противопоставления здесь являются не два равноценных элемента с противоположными знаками, не одно и одно, а одно и остальное, причем это остальное может и не быть маркировано как носитель противоположного признака.

Поэтому первые два звена троичной конструкции, противопоставленные последнему именно в силу своей однородности, могут увеличиваться количественно или, напротив, редуцироваться до единицы, не нарушая основного принципа троичности.

При анализе механизма троичности следует все время учитывать наличие в каждом из звеньев троичной конструкции двух планов — скрытого и явного, истинного и ложного, цели и результата (если речь идет о динамическом сюжетном элементе). Именно поэтому троичная конструкция выступает как некий «фильтр», выделяющий последний элемент и отсеивающий остальные. Графически это выглядит следующим образом (см. схему 2).

Схема 2

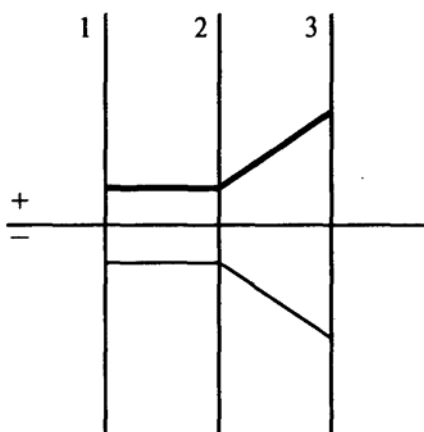


Сначала братья героя оцениваются положительно по сравнению с ним. Это отражено в схеме: на светлой линии (явный план) братья (1 и 2) отмечены в области положительных значений, а герой (3) — в области отрицательных. В плане проявляемом, результативном (жирная линия) степень противопоставленности герою братьев (лжегероев, его неудачливых, а подчас и коварных соперников) остается прежней, но они меняются местами: братья отмечены в области отрицательных значений, а герой — в области положительных.

По той же схеме производится отделение сказочного объекта от лже-объектов. Оно строится по принципу того же парадокса: например, золотой и серебряный ларцы противопоставлены деревянному или медному, который выбирает герой, точно так же, как «умные» братья противопоставлены Ивану-дураку.

Иную, несколько более сложную форму представляет собой распределение в рамках троичной конструкции динамических, сюжетных элементов — например, испытаний, поручений. Оно может быть описано следующей схемой (3).

Схема 3

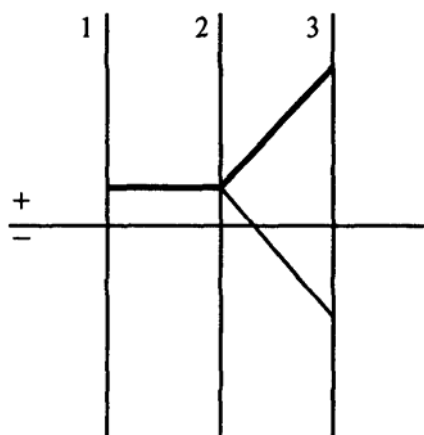


Элемент парадоксальности здесь отсутствует совсем: для акций, направленных против героя, целевой, явный план (светлая линия) лежит полностью в области отрицательных значений, план же проявляемый, результативный (жирная линия) — полностью в области положительных

значений. Мы не учитываем здесь возможной градации между первым и вторым элементами троичной конструкции — она факультативна и не составляет оппозиции, тогда как всякое финальное испытание всегда осознается как неизмеримо более трудное, практически невыполнимое — даже с точки зрения сказочных возможностей. В явном виде эта невыполнимость третьего поручения может заключаться уже в самой его формулировке («поди туда — не знаю куда, принеси то — не знаю что»). Герой зачастую и не в состоянии выполнить его, он лишь обретает в нем средства для полной победы над врагом или же просто спасается бегством (что семантически изоморфно). Таким образом, если положительное значение первых двух «трудных» испытаний только в том, что герой получает чудесное средство (или даже просто избегает гибели), то третье — соответственно его невыполнимости — заканчивается полной победой.

Две рассмотренные схемы достаточно хорошо описывают работу большей части троичных конструкций, хотя, разумеется, не охватывают всего их многообразия. Следует, однако, отметить, что при всех возможных сдвигах кривых на графиках форма их существенно не меняется: третье звено всегда будет по «абсолютной величине» превосходить предыдущие — в противном случае мы столкнемся с явным разрушением сказочной эстетики.

Несколько менее рельефным признаком, отличающим сказку от не-сказки, будет симметричность прямых и парадоксальных противопоставлений в рамках утроения (эта симметричность отражена на схемах графически). Нарушение ее опять-таки свидетельствует о проникновении в волшебную сказку элементов смежных жанров (например, богатырской сказки). Такой случай наблюдается, скажем, в сказках типа «Бой на Калиновом мосту», где почти отсутствует противопоставление явного и скрытого плана: братья являются не соперниками, а помощниками героя и не проявляются отрицательно по отношению к нему. Противопоставление же явного и скрытого плана существует только для героя — он низок по рождению (Иван Коровий сын), но превосходит братьев по существу. Графически это будет выглядеть следующим образом (см. схему 4).



Вообще нарушение симметрии наблюдается всегда, когда отсутствует противопоставление явного и скрытого плана, и это опять-таки указывает на внедрение в ткань волшебной сказки инородных элементов. Так обстоит дело, например, с чудесным оружием — в противоположность некоторым другим волшебным средствам или чудесным помощникам, для которых оппозиция явного и скрытого более существенна, хотя и не в такой степени, как в разобранных выше случаях.

В пределах закона троичности, казалось бы, перестают действовать основные сказочные каноны: правила, выполнение которых обязательно, нарушаются первые два раза; герой, в финале всегда одерживающий победу, первые два раза может потерпеть поражение и т. д.

Интересно происходит комбинированное использование принципа троичности одновременно на динамическом и статическом уровнях. Например, если три брата проходят три испытания, увеличения количества эпизодов, как правило, не происходит; однако в полученной картине в полной мере отражена фильтрующая функция троичных конструкций: два старших брата последовательно терпят неудачу в первых двух эпизодах, оказываясь, таким образом, ложными героями, а младший проходит испытание и утверждается в своем героическом статусе.

Выделение третьего, последнего звена троичной конструкции связано еще с одной характерной особенностью

сказки: с ее предельностью. Скорее можно реконструировать предысторию катастрофы, семейного или социального конфликта, приводящего в движение сказочный сюжет, чем представить себе события, следующие после сказочного финала²³. Движение времени словно приостанавливается на достигнутой гармонии. Герой как бы решает все вопросы, завершает все конфликты, извечно существовавшие до его появления. Проходящий сквозь сказочный мир герой — не один из тех, кто способен совершить сказочный подвиг, но единственно тот, кто может это сделать. Более того, зачастую появление героя совпадает с последней возможностью разрешения сказочного конфликта: он тот, кто «закрывает счет» всех своих предшественников («все тычиночки — по головушке, а на одной тычиночке — нет головушки», змей съел всех людей в деревне — дошла очередь и до героя — Аф. 146, и т. д.). Даже если и представить себе возможность неудачи героя, случаев преодоления сказочного конфликта как бы больше не представится.

15

В.Я. Пропп в «Морфологии сказки» продемонстрировал глубокое единство различных сюжетов волшебной сказки с точки зрения синтагматики. По отношению к построенной В.Я. Проппом модели метасюжета конкретные сюжетные типы, отмеченные в указателе Аарне-Томпсона, действительно воспринимаются как «варианты», что, разумеется, не исключает их самостоятельных судеб, роли миграции, культурно-исторического своеобразия и т. д.

К. Леви-Строс, давший в «*Mythologiques*» [1964-1971] грандиозную аналитическую панораму мифов американских индейцев, также весьма убедительно показал глубочайшую внутреннюю связь различных сюжетов, не столько, однако, в синтагматическом, сколько в парадигматическом плане. Структурологическое исследование К. Леви-Строса носит сугубо «сравнительный» характер, обусловленный именно тем, что парадигматическое значение отдельных элементов мифа выявляется только в сопоставлении целого ряда сюжетов, входящих полностью или частями в единую

мифологическую систему; эти системы в свою очередь затем обнаруживаются как подансамбли более обширных систем. Так постепенно вырисовывается общая картина мифологической семантики.

В рамках отдельных мифов К. Леви-Строс отмечает арматуру, код и сообщение. Ряд мифов имеет единую арматуру, ядро которой часто составляют типы *семейно-брачных отношений*, в частности типы поведения свойственников по отношению друг к другу, например брата жены и мужа сестры, имеющих социальные функции «подателя» и «получателя» женщин и, соответственно, «получателя» и «подателя» различных благ, как бы «обмениваемых» на женщин. Обмен женщинами К. Леви-Строс рассматривал еще в «Элементарных структурах родства» (1948) как первичную основу социальной коммуникации. Нарушения норм семейно-брачных отношений (в виде инцеста или женитьбы на слишком «далеких» невестах) и взаимных обязательств свойственников оказываются источником тяжелых коллизий в мифах, приводят к разъединению элементов, исконно между собой связанных. Их воссоединение требует медиации и медиатора. Медиация обычно совершается благодаря предмету, этиология которого и составляет сообщение в данном мифе [Lévi-Strauss 1958].

С одной стороны, различные варианты одной и той же арматуры соответствуют различным сообщениям. С другой стороны, одно и то же сообщение может быть передано различными кодами, например, миф о происхождении смерти (короткой жизни) у южноамериканских индейцев имеет пять кодовых версий в соответствии с пятью органами чувств. Важнейшими кодами К. Леви-Строс считает кулинарный (как техно-экономический), акустический (легко передающий сообщения, первоначально фиксированные другими кодами), социологический, космологический. Изменение кода очень часто переводит буквальный смысл мифического сообщения в фигуральный. Один сюжет порой оказывается метафорической (реже — метонимической) трансформацией другого сюжета. Установление отношений трансформации между сюжетами является главным приемом структурного анализа в «*Mythologiques*», а замкнутость цикла трансформаций считается важным критерием истинности открываемых при этом структур.

Осторожное применение методики К. Леви-Строса к изучению сюжетной семантики волшебной сказки может оказаться продуктивным. При этом, однако, не следует забывать о некоторых отличиях волшебной сказки от мифа, недооцененных, как нам кажется, Леви-Стросом (что следует из его рецензии на «Морфологию сказки» В.Я. Проппа; см.: [Lévi-Strauss 1960]; ср. также [Мелетинский 1970]).

В сказке семейно-брачные отношения еще чаще, чем в мифе, выступают как ядро некоей общей «арматуры», в рамках которой происходят структурно-семантические сдвиги и сюжетные трансформации. Однако речь в них идет не о племенном благополучии, а о личном счастье, брачный «обмен» все больше отделяется от своей «коммуникативной» функции и приобретает иное значение, а именно — своеобразного «чудесного» выхода для индивида из обнажившихся социальных коллизий, выступающих в форме внутрисемейных отношений (причем сказочная семья в известной мере является обобщением «большой» семьи, т. е. патриархального объединения полуродового типа). В сказке живые конфликты на уровне семьи (во многом заместившие фундаментальные мифические противоположности типа *жизнь/смерть* и т. п.) разрешаются не посредством прогрессивной медиации, а тем, что герой убегает от конфликта, переходя в более высокое социальное состояние, причем это изменение социального статуса происходит посредством вступления в брак с царевичем, купцом и т. п. или соответственно с царевной.

Возьмем в качестве исходного пункта архаический сюжет о чудесных супругах (АТ 400, 425 и др.)²⁴. Сюжеты этого типа фигурируют и в «*Mythologiques*», но трактуются К. Леви-Стросом преимущественно как мифы о потере культурных благ, воплощающие регресс от культуры к природе. Брачные отношения с животными К. Леви-Строс склонен рассматривать как слишком отдаленные, в принципе нарушающие эндогамию, стоящие на грани «природы» и «культуры». Однако даже в весьма архаических вариантах, зафиксированных в фольклоре коренного населения Австралии, Океании и Америки, эти сюжеты большей частью имеют в виду не коллективные, а индивидуальные потери, так что речь идет скорее о сказках, чем о мифах. Фундаментальная семантическая оппозиция *свой Vs чужой* здесь дана действительно как противопоставление *человеческого и нечелове-*

ческого (звериного). Но этим мифологическим языком, в терминах тотемической мифологии (супруг как представитель иного тотема), здесь даны как раз нормальные брачные отношения, и речь идет о нарушении человеческим брачным партнером обязательных брачных табу, а не эндогамии (хотя относительная отдаленность мужа и жены усиливает опасность от этих нарушений, что осознается сказкой). Экзогамия предполагает жениха и невесту «чужими», и здесь в рамках данного сюжета нет никакого противоречия. Проблема трагической удаленности невесты (т. е. проблема нарушения эндогамии) ставится в сказке, но в других сюжетных типах.

В отличие от мифа для сказки в принципе характерно, что оппозиция *свой Vs чужой* дополняется оппозицией *низкий Vs высокий*, имеющей не космологический, а социальный смысл. Такое противопоставление возникает в вариантах сказки типа «Царевна-лягушка» (а не «Лебединая дева»), где внешне безобразное, презренное животное обладает чудесными качествами. Однако весь сюжетный тип в целом держится на прямой оппозиции *свой Vs чужой*. Определенные брачные табу отражают именно эту оппозицию: герой (героиня) не должен называть тотемное имя брачного партнера, видеть его ночью, что, возможно, имеет тождественное значение, хотя визуальный вариант порой имеет и обратный знак (т. е. тотемный персонаж часто предстает не в виде страшного зверя, а, наоборот, в антропоморфном облике). Сказки эти непосредственно выражают ту истину, что брачный союз ведет к приобретению известных благ, «хозяевами» которых является род невесты (жениха), и что нарушение ритуальных форм контактирования *своих* и *чужих* в рамках брачного союза ведет к потере этих благ. Таким образом, нарушение брачных табу влечет за собой разъединение мужа и жены, которое является одновременно разъединением полов, родов, своих и чужих, людей и зверей. К. Леви-Строс, возможно, добавил бы: природы и культуры, но мы избегаем этих терминов, исходя из того, что оппозиция *природа Vs культура* играет гораздо большую роль в сознании этнолога, чем в сознании самих носителей фольклора, особенно архаического. Воссоздание брака и воссоединение указанных полюсов, когда оно имеет место, происходит вследствие успешных брачных испытаний жениха (невес-

ты) в «тотемном» царстве своего брачного партнера, куда ему приходится предварительно добираться с большим трудом.

Анализируемый сюжетный тип, универсально распространенный по всему миру, наиболее четко выступает в архаических обществах. В собственно европейской сказке обязательно присутствует воссоединение супругов, что отвечает эстетике «счастливого конца», но зато часто опускается центральный мотив хозяйственной мощи чудесной жены (мужа), в результате чего социальная и экономическая функция брачного обмена оттесняется любовной перипетией. Кроме того, усиленно разрабатывается оппозиция *низкий Vs высокий* в сценах вынужденного или добровольного брака с безобразным и презренным существом, которое, однако, впоследствии преображается или расколдовывается, так что его красота и — гораздо реже — чудесное умение (в которое обратилась хозяйственная мощь первобытной тотемной невесты) является наградой за этот скромный, парадоксальный выбор брачного партнера.

Тип АТ 400 — 425 в европейской сказке легко переходит в тип 313. Указатель Аарне-Томпсона весьма нечетко проводит границу между ними, что объясняется его чистым эмпиризмом в духе «финской» школы (см. полемику К. Леви-Строса с финской школой в третьем томе «*Mythologiques*» в связи с мифами о дикобразе). В сюжетно-синтагматическом плане тип 313 симметричен только второму ходу типа 400, т. е. истории возвращения чудесной жены через брачные испытания, производимые ее отцом, враждебным герою. Тип 313 рисует, в сущности, историю брака похищением, и поэтому его органическим финалом является магическое бегство, которое логически можно рассматривать как своего рода инверсию трудных поисков исчезнувшей жены в типе 400.

Тип 313 стоит на полпути между 400 (425) и обширной группой сказок о змееборцах, на первый взгляд абсолютно изолированных от рассмотренных до сих пор сюжетов. Однако это не так. В сказках о змееборцах, данных также в мифологическом коде, отчетливо видна арматура, общая с типами 400, 425 и 313: герой проходит испытание у демонического «хозяина» в ином мире, причем герою помогает девушка, находящаяся во власти демона и впоследствии выходящая замуж за героя (девушка эта — особенно в 400 и

313, где она — дочь демона, а не его жена или пленница, — выступает своего рода медиатором между двумя мирами). Все этому предшествует перемещение героини, а вслед за ней и героя, из «нашего царства» в «иное царство». Ключом для трансформации сюжета является переход от «нормального» экзогамного брака к попыткам нарушения эндогамии. Здесь не просто далекий, а слишком далекий жених, которым оказывается традиционный разрушитель, насильник и соблазнитель — Змей (Дракон) или Кощей, Вихрь, Ворон и т. д.

Со змеем тотемическая мифология меняется на хтоническую (брак со змеем есть похищение души, смерть, а освобождение пленницы равносильно шаманскому акту возвращения души). Соответственно возникает серия трансформаций: героиня оказывается по своему происхождению связанной с *этим*, а не с *иным* миром. Соответственно вместо ухода жены в свое царство будет похищение царевны в чужое царство; героиня будет не дочерью, а пленницей (наложницей) демона; испытание в ином царстве примет характер не решения задач тестя, а прямой борьбы с противником (в типе 313 — средний случай). Так как нарушение эндогамии решительно недопустимо, «двойному» браку героини с героем (АТ 400) будут соответствовать синтагматически (в АТ 301) два брака — «неправильный» со змеем и «правильный» с героем.

Теперь посмотрим, как соотносится с архаическим сюжетом тотемной жены чрезвычайно характерная группа волшебных сказок типа 510 — 511, где непосредственно вводится семейная коллизия, разрешению которой должен служить счастливый брак героини. Этот сказочный тип имеет, как известно, в указателе Аарне-Томпсона два основных варианта введения: (А) злая мачеха преследует бедную Золушку и (В) отец (брат), влюбившись в дочь (сестру), преследует героиню, которая сначала отделяется от него, требуя платья с изображением солнца, месяца, звезд, а затем убегает в одежде (маске) из свиной или ослиной кожи. Эти два начала, как это ни парадоксально на первый взгляд, содержат осуждение «неправильного» брака с нарушением эндогамии (А) или экзогамии (В). Нарушение экзогамии в типе 510 В очевидно, так как инцест является крайним случаем такого нарушения. Что же касается нарушения эндогамии в типе 510 А, то оно также имеет место, хотя и не выступает

в столь явной форме. В исландских сказках, в которых образ злой мачехи особенно популярен и проник во все сюжеты, обычно содержится предыстория о том, как овдовевший король просит привести ему новую жену, но только не с острова (или полуострова) — иногда он даже прямо указывает, откуда (из Хауталанда, из Хертланда). Но заблудившись в колдовском тумане, посланцы короля привозят ему жену с острова — злую ведьму, которая вскоре начинает преследовать своих пасынков. Впоследствии гонимая падчерица выходит замуж за принца, причем иногда указывается, что этот принц — из Хауталанда (Хертланда), т. е. из той страны, откуда отец-король просил привести ему невесту. По-видимому, речь идет о стране, с которой существовал традиционный и «законный» брачный обмен. Женильба же на ведьме с острова несомненно была нарушением эндогамии. Такая интерпретация соответствующего мотива подтверждается и общими соображениями. Сам термин «мачеха» (при классификаторской системе родства понятие «мачеха» теоретически исключалось) у некоторых народностей (например, *abatsso* у цимшиан с северо-западного побережья Канады) появился в результате фиксированных нарушений эндогамии для обозначения жен отца, взятых из отдаленных родовых групп, с которыми не было освященного обычаям брачного обмена (подробнее см.: [Мелетинский 1958, гл. 3]).

В сказке ситуация с нарушением эндогамии как бы заслонена картиной семейной эксплуатации падчерицы, хотя сама эта эксплуатация в значительной мере — результат указанного нарушения брачных норм. Попыткам отца нарушить брачные нормы, создающим невыносимые коллизии в семье, противостоит «нормальный» (в смысле отсутствия нарушения эндо-экзогамии), хотя и чудесно-счастливый брак дочери с принцем. С логической точки зрения есть основания в анализируемой группе сказок усмотреть частичную трансформацию ранее рассмотренных сюжетов, в частности фундаментального типа 400 (425).

Инцестуальные намерения отца в типе 510 В есть сильнейшая форма нарушения семейно-брачных табу, т. е. экзогамной основы брака. Поэтому они сопоставимы со слабыми формами нарушения семейно-брачных норм в сказках о чудесных супругах. В обоих случаях за нарушением табу следует уход героини от «нарушителя», но в типе 400

— в семью к своему отцу, а в типе 510 В — из семьи, от своего отца. Уйдя, героиня обретает звериную оболочку (АТ 400) или только рядится в звериную маску (АТ 510 В). Свадебные «трудные задачи», выполненные женихом, приводят к возвращению чудесной жены, а задавание дочерью отцу «трудных задач» есть лишь способ отделаться от него (ср. один из вариантов типа 480, где героиня водит за нос лешего, заставляя его до рассвета приносить ей различные предметы). Сопоставление типов 400 и 510 В интересно в том отношении, что семантическая близость и соответствующие трансформации (выявляемые путем осторожного применения нами методики К. Леви-Строса) никоим образом не тождественны совпадению сказочных мотивов. Переход от типа 400 к типу 510 В включает очень важный аспект — смену мифологического кода ритуальным. Весь сюжет сказки о «свином кожушке» («ослиной коже») имеет ритуально-маскарадный характер, непосредственно восходящий к символике свадебных ритуалов. Эту «маскарадность» хорошо ощутил П. Сэнтив в своей известной книге [Saintyves 1923], но ошибочно отнес ее не к свадьбе, а к карнавалу.

В типе 510 А нарушение семейно-брачных норм имеет характер нарушения эндогамии, и в этом смысле сюжет сопоставим со сказками о змееборстве. Змей, явно прилетевший из иного мира, похищает царевну себе в жены и ни за что ее не отпускает от себя, а мачеха, тайно проникшая из иного мира и оставшаяся в нем, изгоняет падчерицу. От типа 301 рассматриваемый сюжет отделен (как и от типа 400) переменной мифологического кода на социальный, сугубо социальный, так что даже нарушение семейно-брачных норм сильно завуалировано и заслонено картиной семейной эксплуатации Золушки мачехой — изображением социального угнетения на семейном уровне. Это социальное угнетение контрастирует с эротическим преследованием отцом дочери в параллельном варианте. Имеются и такие сказки о мачехе и падчерице, где социальный код переплетен с мифологическим (мачеха, чтоб извести падчерицу, изгоняет ее в лес во власть лесного демона — тип 480), но сама «мифология» здесь уже не макрокосмическая, как в сказках о змееборстве, а микрокосмическая («ближние» лесные ужасы, в конечном счете отражающие мотивы инициации). Здесь намечается новый ряд трансформаций. Лю-

бопытно отметить, что известный параллелизм и частичная трансформация связывают тип 511 как с типом 510, так и с типом 400: «превращенная» мать в виде коровы Буренушки, сохранившая хозяйственную мощь чудесной жены или приемной матери архаических мифологических сказок, противостоит и «извращенному» отцу (преследование / помощь дочери), и чудесной звериной супруге (запреты чудесной матери выполняются / запреты чудесной жены нарушаются и т. п.). Нет возможности продолжать эти сопоставления. Уже из приведенных примеров видно, как на основе некоей сюжетной «арматуры», обусловленной оценкой брачных норм, возникают перемены уровней, кодов и соответствующие сюжетные трансформации.

Вернемся к сказкам о Золушке и «свином кошкушке» (АТ 510), в которых исходная ситуация рисует конфликт в семье в двух вариантах (гипертрофия родственной любви отца к дочери, ведущая к ее эротическому преследованию; недостаток родственной любви приемной матери, что ведет к семейной эксплуатации и дурному обращению), а дальнейший ход повествования — освобождение от конфликтной ситуации путем брака на высшем сословном уровне. Обратим еще раз внимание на то, что мифологическому коду типа 400 соответствует социальный в типе 510: брак здесь — медиация не между *человеческим* и *нечеловеческим*, а между *крестьянским* и *царским* (варианты *низкого* и *высокого*). В обоих случаях брак оказывается «чудесный» именно в силу такого решительного «скачка» между *своим* и *чужим*, но мыслится он вместе с тем как «нормальный» — в смысле соблюдения экзогамии. Заметим однако, что экзогамия здесь соблюдается только в известном смысле, поскольку она сопровождается в типе 510 изменением социального уровня, переходом из *низкого* состояния в *высокое*. То, что сказано о типе 510, отчасти применимо ко всей волшебной сказке в целом: социальные или иные коллизии на низшем уровне разрешаются тем, что герой в своей личной судьбе совершает переход из «низшего» состояния в «высшее» посредством чудесного брака, сохраняющего формальную верность традиционным правилам брачного обмена, но так, что сама экзогамия из горизонтальной (разделенные пространством роды) как бы становится вертикальной (социально разделенные сословия). На этом мы прервем наш анализ.

В рамках настоящей статьи мы ограничимся этими несколькими примерами сказок, арматуру которых составляют конфликтные ситуации в семейно-брачных отношениях. Уже из приведенных примеров видно, что сквозь разнообразные сюжеты просвечивает единая сказочная семантика и что сказки едины не только в силу реальных исторических связей типа миграций, взаимовлияний и т. п. и не только своей синтагматической схемой, но также общей специально сказочной «мифологией», имеющей свою парадигматику, проявляющуюся на различных уровнях и выражаемую с помощью различных кодов. Сказочные сюжеты с не меньшим основанием, чем мифические, могут быть интерпретированы как взаимные трансформации — полные или частичные. Особым предметом исследования должна стать поэтика этих трансформаций, типы метафоризации и т. п.

16

Принципиальное и глубокое семантическое единство сказки обнаруживается не только на сюжетном уровне, но и на уровне сказочной «предметности» (реалии, действующие лица, состояния).

В качестве примера анализа обратимся к замкнутой сюжетной группе «Гонимая героиня во власти лесного демона» (Аф. 95-98 и 102-104).

Указанные семь сказок составили в результате анализа существительных некоторую единую семантико-сюжетную группу, различия внутри которой определяются семантической конструкцией парадигматического плана. Смысловой анализ должен так расклассифицировать слова, чтобы одновременно были приняты во внимание и общеязыковые значения, и — в той степени, в какой это вообще возможно, — значения, задаваемые специально сказочной семантической структурой. Разумеется, в виду сравнительно небольшого объема каждого текста, а также их значительной сюжетной близости во всех семи сказках встретилось много просто одинаковых существительных (например, в каждой сказке встретились слова, обозначающие имена родства — *мать*, *мачеха*, *дочь* и т. п., или слово *дом*), однако полного совпа-

дения слов, разумеется, нет. Его и не могло быть даже в том случае, когда тексты представляли собою весьма близкие варианты (как Аф. 95 и 96 или Аф. 97 и 98).

Общая семантическая модель указанных сказок задается их наиболее общей сюжетной схемой: падчерицу в ее собственном доме преследует новая жена отца (мачеха), заставляющая девушку уйти в лес, где она успешно проходит испытание у лесного демона и возвращается домой с наградой. Следовательно, в указанной схеме мы уже имеем: *деятелей*, *свой мир* (дом), *чужой мир* (лес). Без этих трех крупных семантических категорий данный сюжетный тип не обходится. Их наличие отграничивает эти сказки от других, где героем также является гонимая падчерица, но все действие разыгрывается исключительно внутри *своего мира* (первый ход сказки «Буренушка» — Аф. 100, сказка «Крошечка-Хаврошечка» — Аф. 101).

Таким образом, все существительные мы могли бы характеризовать с точки зрения их отношения к одной из этих трех категорий. Однако неизбежны и пересечения. Если же обратиться к семантике слов, то будут получены примерно следующие категории. Категория *деятелей* включает в себя всех возможных персонажей: героиню, ее семью, испытателя (лесного демона), помощников (звери и чудесные предметы). Однако это не все: в сказке часто говорится о различных внутренних состояниях деятеля (*страх, злоба, радость*), с которыми связаны другие категории, имеющие отношение к внутренней жизни человека: *жизнь, правда, Бог, дух* и т. п., а также исходящие от активного деятеля побудительные сигналы: *приказы, просьбы, слова* и т. п. Указанные семантические группы можно объединить в одно поле: явления, относящиеся к внутреннему состоянию. Внутреннему состоянию как бы противопоставлены объекты, относящиеся к внешности деятеля: части тела, внешние черты и т. п. Совершенно естественно деление всех деятелей по признаку *человеческий/нечеловеческий* (сверхъестественный, звериный, растительный и т. п.); однако и сами люди описываются весьма разнообразно. Различные герои: падчерица, мачеха, сестры, отец — обозначаются на протяжении сказки самыми разными словами. Так, падчерица — то *девица*, то *красавица* или *искусница*, а то и *девка* или *Марфутка*. Среди подобных обозначений можно выделить по крайней мере следующие группы: собственно классифици-

рующие слова («номенклатура»), обозначающие героев по полу (*мужик, баба*), возрасту (*старик, старуха*), профессии, социальному положению (*купец, царь*); далее специально выделяются термины родства, а также термины брака; наконец, отдельно следует указать различные оценочные обозначения (*умница, дурище* и т. п.).

Следующим крупным классом семантических категорий являются места (*loci*), которые подразделяются на «свои» (*дом*), «чужие» (*лес*) и промежуточные (*дорога*). (Некоторые встречающиеся пересечения указанных категорий будут рассмотрены ниже.) Сказочные «места» обычно характеризуются определенным набором предметов (*locativi*), которые принадлежат им по своей природе (для *леса* — это *кусты, деревья*; для *избы* — это *печь, стол, сундук*). С самыми различными «местами» связана и *работа*, выполняемая героиней. Эта семантическая категория включает в себя как действия (часто выражаемые отглагольными существительными, например *тканье*), так и их объекты и результаты (*пряжа, ткань, водица, обед*). С результатом работы могут быть связаны также *добро, богатство*.

Наконец, специально выделяются семантические категории так называемых состояний мира, которые включают слова, обозначающие время и различные временные промежутки, а также собственно состояния типа *мороз, холод* или стихии: *огонь, вода* и пр.

Однако указанные категории задают лишь самую общую схему. Возможности же каждой отдельной сказки определяются тем, что она по-разному комбинирует между собой эти категории, заполняя их различным количеством слов — от одного до нескольких десятков. Смысловая гибкость сказки состоит как раз в том, что в любой семантической категории между любыми двумя словами, семантически сколь угодно близко расположенными, можно вставить другие. Так, описывая *горницу*, сказка обычно ограничивается функциональными «местами»: *иконами, пенью, сундуком*, иногда *ларем* для спанья. Но каждое из этих «мест» можно «развертывать» сколь угодно широко: *сундук* можно *отворить* и из него извлечь *ларец*, а из *ларца* — *добро (злато-серебро)*. По этому же принципу очень часто строится и сказочное описание (вспомним хотя бы цепочку вложенных друг в друга «мест» Кошечевой смерти). Происходит как

бы постоянное укрупнение плана, задаваемое словарем существительных: так, из широкого пространства *леса* мы попадаем в более ограниченное пространство *деревни*, в которой сказку интересует один *двор*, где находится *изба*, чья *горница* вмещает *печь*, а возле нее хлопочет героиня, плачущая о своем *горе* (внутреннее состояние). И напротив, выход из *избы* влечет за собою расширение горизонта (дальний план): *чисто поле* или *дальняя дорога*, после чего снова следует крупный, близкий план: в *чистом поле* находится *пригорочек*, в *темном лесу* — *избушка* или одно *высокое дерево*.

Итак, категория *внешнего/внутреннего, далекого/близкого, открытого/закрытого* на разных семантических уровнях выделяется как весьма важная «глубинная» категория, во многом определяющая композицию, ход сюжета, подбор словаря. Такие объекты, связанные с *человеком* (и другими существами), как *пища* и *одежда*, оказываются противопоставленными по тому же признаку *внутренний/внешний*.

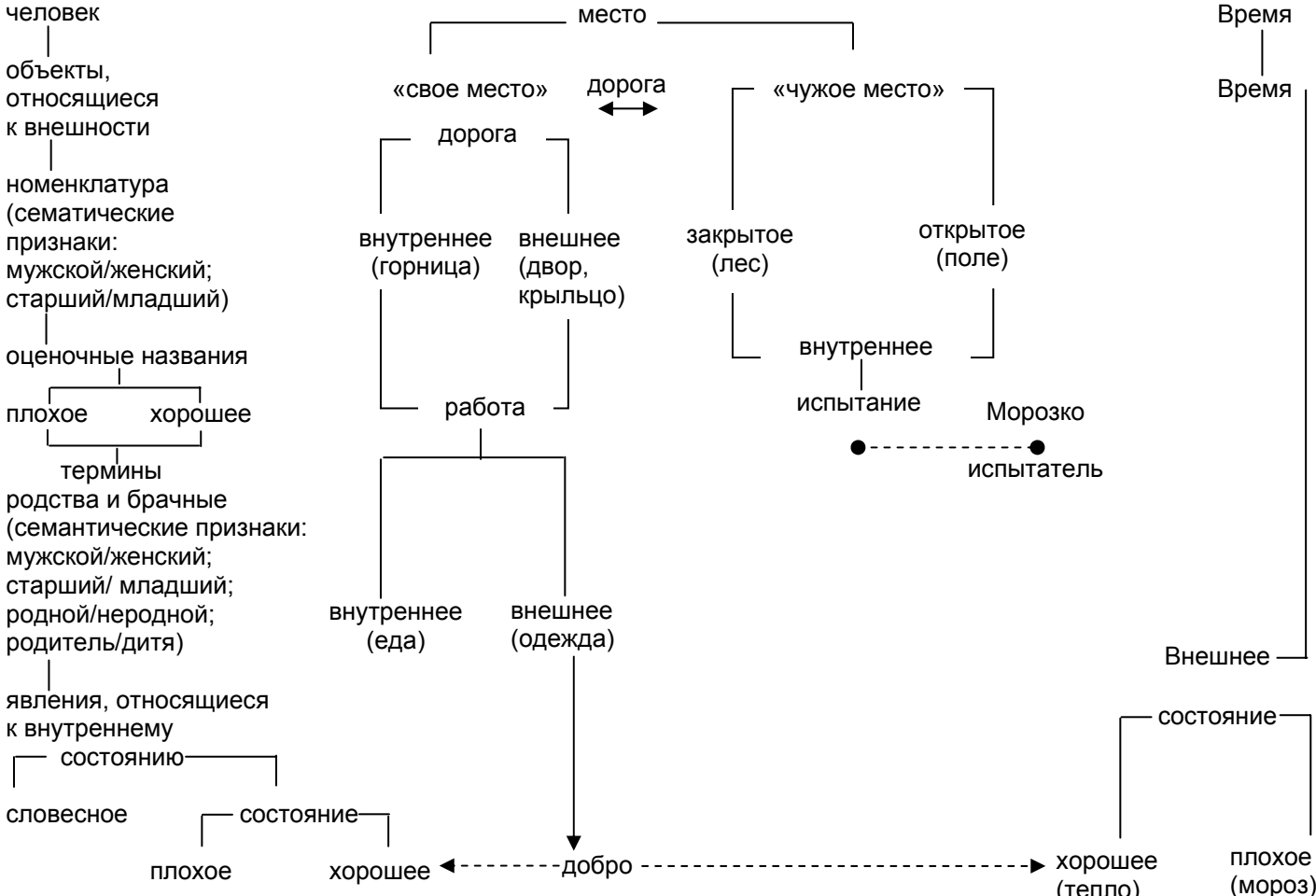
Представление о существовании общей парадигматической семантической «рамы», внутри которой элементы могут по-разному комбинироваться, объединяя между собою даже далекие сюжеты, возвращает нас к идее о стабильных единицах сказочной конструкции, меньших, чем сюжет. Представление о некоторых семантических блоках, из которых монтируется сюжет и которые могут переключиваться из сказки в сказку, может объединить в себе и проповское понимание сюжета как инварианта, и поиск инвариантов на субсюжетном уровне.

Ниже мы покажем схемы семантической организации существительных в указанных семи сказках.

1. Прежде всего разберем тип сказки о Морозке (Аф. 95 и 96). Приводимые в сборнике тексты близки друг другу настолько, что словарные списки почти накладываются друг на друга, несовпадающие же слова попадают в такие семантические категории, которые в каждом из текстов представлены не полностью. Подобное наложение словарных списков друг на друга позволяет рассматривать указанные сказки как текстовые варианты. Схема же соответствует объединенному словарю обеих сказок (см. схему 5).

В словаре разобранных текстов (Аф. 95 и 96) *испытание* и *работа* отделены друг от друга так же, как отделены друг

Схема 5



от друга *дом* и *лес*. В *лесу* ничего нет, там пусто, героиня сидит под со-
сной. Работа является формой изведения, а испытание — это проверка
правил поведения. Динамика сказки состоит в том, что *свое* место оказы-
вается *чужим*, и героиня насильственно выталкивается в *чужое* место, хо-
зяин которого, однако, относится к героине гораздо лучше, чем прежние
свои [Luthi 1968, S. 181-196].

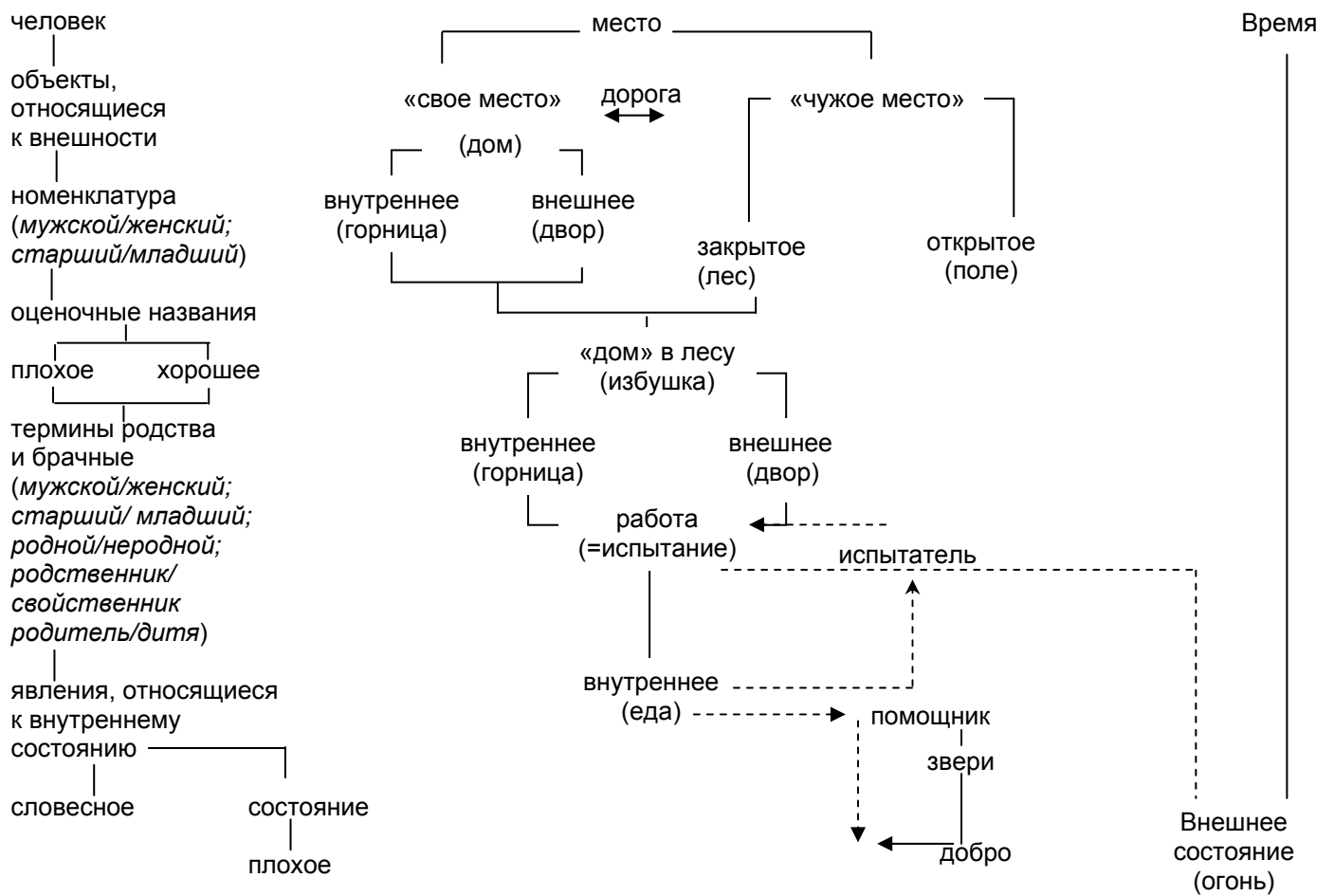
2. Обратимся теперь к сказкам о девушке, попавшей в лес к медведю
(Аф. 97 и 98). Они так же являются текстовыми вариантами, как и преды-
дущие (Аф. 95 и 96). В них идет речь об отправлении падчерицы в лес, но
не к Морозке, а к лешему или медведю, причем изменение в характере ис-
пытателя влечет за собой и изменение семантической схемы (см. схему б).

По сравнению с семантической схемой, представленной в сказках о Мо-
розке (Аф. 95 и 96), здесь мы обнаруживаем полное сохранение всех кате-
горий, относящихся к человеку. Заполненность указанных категорий кон-
кретными словами отличается от того, что имеет место в предыдущем
случае: в то время, как объекты, относящиеся к внешности, представлены
примерно одинаковым количеством слов, количество оценочных слов рез-
ко уменьшается. Совсем исчезают позитивно окрашенные слова, обозна-
чающие внутреннее состояние.

Зато соотношение «своего места» (дома) и «чужого места» (леса) меня-
ется. Одновременно меняется и характер испытания. Сферы «дома» и
«леса» пересекаются, и на их пересечении возникает «лесной дом» — *из-
бушка*, традиционное жилище сказочного лесного демона (Лешего, Мед-
ведя, позднее — Бабы-яги). По своему предметному наполнению лесная
избушка совершенно идентична деревенской, с одним, правда существен-
ным, исключением: в последней часто упоминаются иконы (*святые*), кото-
рых, разумеется, не может быть в *избушке* лесной. *Избушка* Бабы-яги и по
внешнему виду будет отличаться от деревенской избы (*курьи ножки, забор*
из костей, забор из зубов, особенная печь или ларь и пр.).

В сказках о медведе (Аф. 97 и 98) лесная *избушка* также описывается с
внешней и *внутренней* стороны, как и деревенская.

В отличие от сказок о Морозке (Аф. 95 и 96) здесь *работа* происходит
не в своем доме, а в доме лесного демона.



Наряду с *домом* здесь переносится в мир *чужого* и *работа*, которая служит теперь цели не *изведения*, а *испытания*: для лесного демона (мужского пола) надо приготовить еду. Отсюда большое количество слов, относящихся к пище и приуроченных именно к *лесному дому*. Замена испытания морозом выполнением домашней работы вызывает резкое сокращение числа слов, относящихся к внешним состояниям мира (стихиям). Здесь — это только *огонь*, кстати говоря фигурирующий и *дома*, внутри *печи*, и необходимый для приготовления еды. *Внешнее* здесь переносится *внутри*.

3. Весьма близок к этому типу и текст сказки о Бабе-яге (Аф. 102). Демон мужского пола заменяется здесь демоном женского пола — *Бабой-ягой*. Соотношение *дома* и *леса* или *работы* и *испытания* здесь такое же, как и в сказках Аф. 97, 98. Однако меняется характер работы — *Бабе-яге* героиня должна *прясть*, а кормит она не ее, а *мышку*, помощного зверя. Сказка о Бабе-яге лишена и всего относящегося к теме времени и внешнего состояния мира. Слов, описывающих внутренние состояния, также очень мало. Оценочные названия исчезают. *Свой* мир описывается лишь одним словом — *дом*, а вся его предметность перенесена в *избушку* Бабы-яги, где есть и *печь*, и *угол*, и *короб*, и *баня* и т. п. Правда, сама изба Бабы-яги стоит на *курьих ножках* (см. схему 7).

4. Здесь (Аф. 103) мы имеем дело с двухходовой сказкой — к сказке об испытании героини у Бабы-яги добавлен эпизод «чудесного бегства». Это обстоятельство меняет и семантическую структуру. Во-первых, максимально сокращается семантическое поле, относящееся к *своему месту* — *дому*. Упоминается, правда, что падчерица оказывается в избушке Бабы-яги потому, что ее туда послала мачеха, но этому не предшествует предварительная попытка известить ее тяжелой работой. Соответственно меняется семантическая ценность своего дома. Из места, откуда *изгоняют* и где в принципе плохо, он превращается в место *спасения* (см. схему 8).

Еще больше сокращается количество слов, относящихся к внешности и внутреннему состоянию. «Места» дихотомически делятся на *свои* (*дом*) и *не-свои* (*избушка* Бабы-яги и *река, лес, поле*). Эти последние в свою очередь подразделяются на *чужие* (*избушка*) и *не-чужие* (*лес, река, поле*). *Чужое место* одновременно является *внутренним, закрытым* — из него героине трудно выйти, и доблесть заключается в

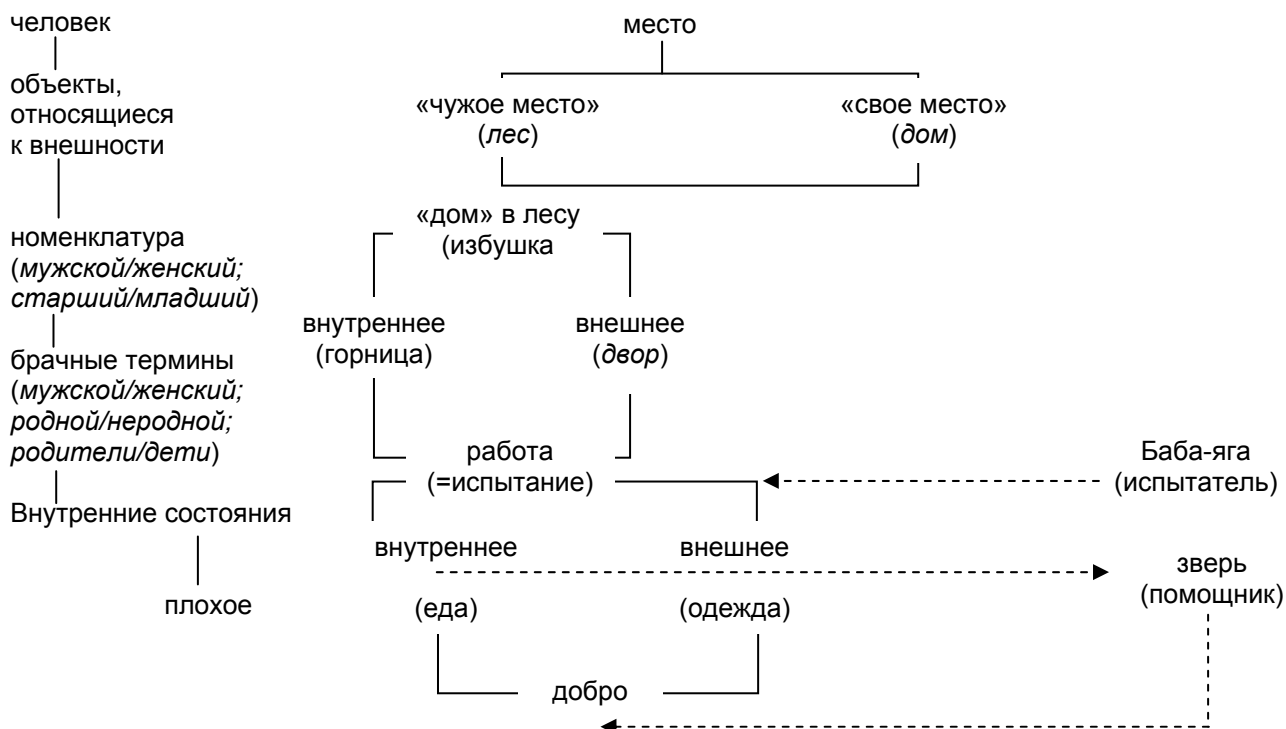


Схема 8

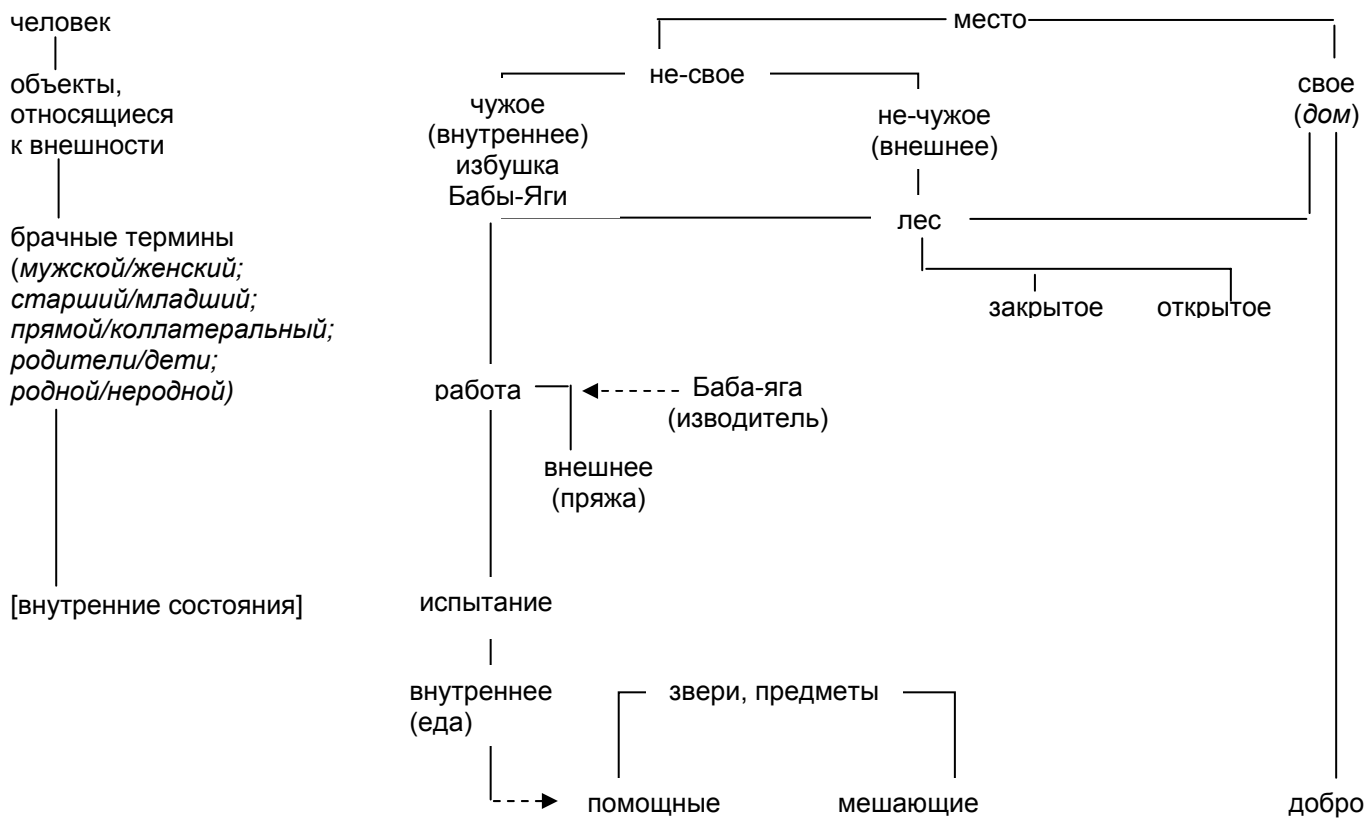
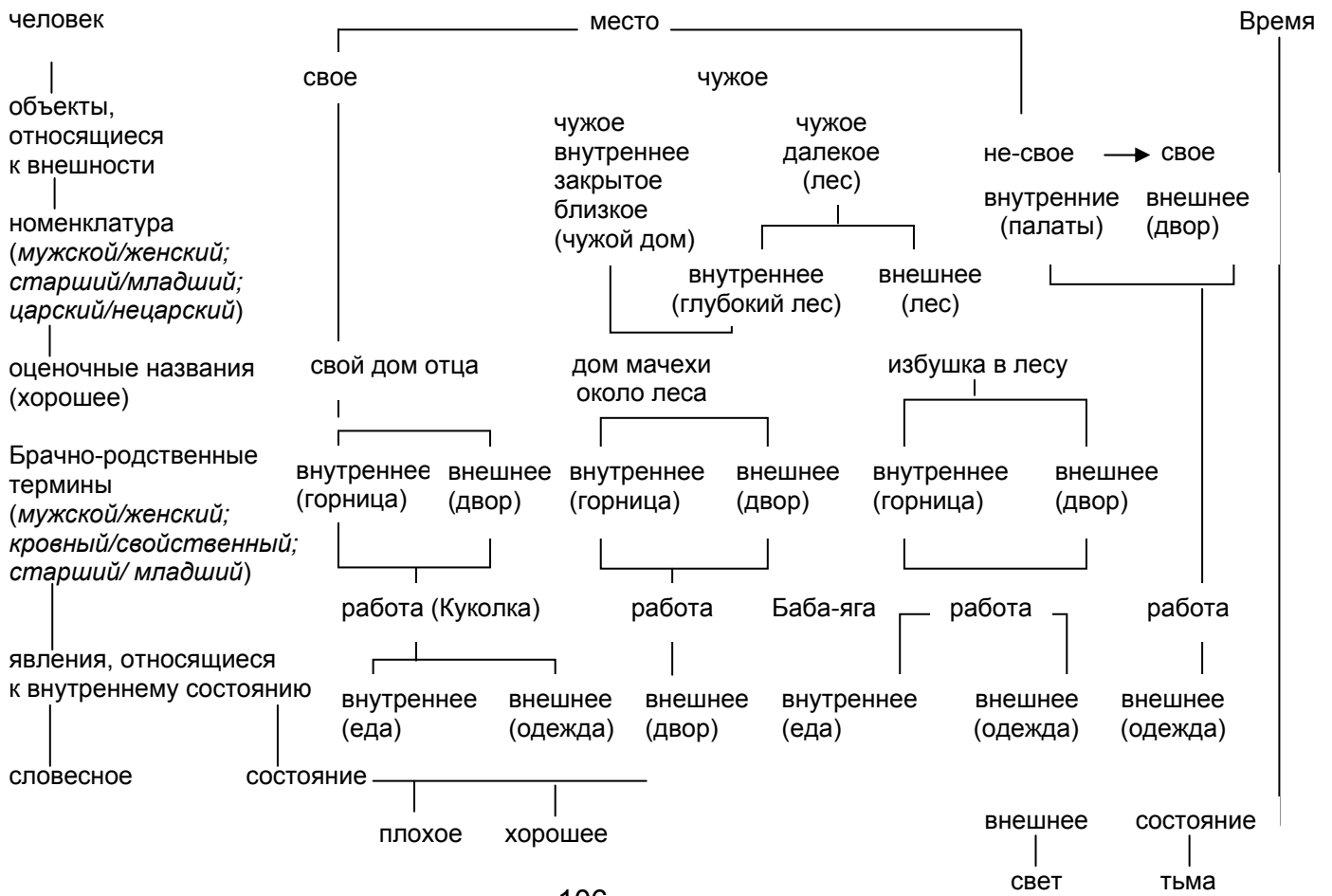


Схема 9



том, что ей это удастся. «Не чужое» и «не свое» место здесь эквивалентно обычно нейтральной *дороге*. Правда, в этом тексте нейтральность скорее позитивная, так как *лес* и *река* не дают Бабе-яге догнать падчерицу. И так, *лес*, *поле*, *река* здесь «открыты» для падчерицы и «закрыты» для Бабы-яги.

Роль же того, кто изводит, почти целиком отводится Бабе-яге, которая, в отличие от демона мужского пола, заранее относится к героине враждебно. Эта же враждебность предполагается и у зверей (*кот*, *собака*) и предметов (*ворота*), принадлежащих Бабе-яге. Они не сами прибегают на помощь падчерице, как в предыдущих сказках (Аф. 97, 98 и 102), а их надо предварительно умилостивить. Соответственно работа у Бабы-яги — особенно имея в виду, что в данном случае падчерица ее не хочет исполнять, — это *изведение*, так как она связана с заточением в избушке; проявление же доброты к зверям и предметам и является настоящим *испытанием*. *Изведение* и *испытание* противопоставлены по признакам *внешнее* (пряжа)/*внутреннее* (еда).

5. Сказка о Василисе Премудрой (Аф. 104; см. схему 9) дает весьма развернутую и полную картину семантической структуры. Она как бы интегрирует семантические категории, присутствовавшие во всех рассмотренных сказках (за исключением темы «чудесного бегства»).

Схема категорий, относящихся к человеку, полностью повторяет аналогичную схему, данную в сказках Аф. 95 и 96 (отсутствуют лишь негативные оценочные названия). Есть также категории времени и состояний мира, играющие, кстати, большую роль — как в тексте Аф. 95, так и здесь. Отметим соотношение *тепло/холод* (Аф. 95, 96) — *свет/тьма* (Аф. 104): в обоих типах эти категории участвуют в испытании, и их положительные полюса (*тепло*, *свет*) служат объектом поисков или стремлений героини.

Существенно появление *царского места* и соответствующих «локаторов» в дополнительном эпизоде этой сказки (Аф. 104). Что же касается своего *дома* и *леса*, то текст здесь объединяет в себе и подробное описание *леса*, и его деление на *лес* и *глубокий лес* (как в сказках Аф. 95 и 96), и наличие *лесного дома* (как во всех остальных сказках из числа рассмотренных). Для этого текста существенно утроение *дома* и *работы* (даже учетверение и упятерение — с учетом дополнительного эпизода, где являются *домик старушки*, который, правда, можно

считать совпадающим здесь со *своим домом*, и *царские палаты*). Соответственно все дома характеризуются как с внешней (*двор*), так и с внутренней стороны (*горница*), и в каждом из них происходит *работа*, носящая характер *изведения* в домах, где присутствует мачеха (эта работа относится либо к еде, либо к одежде), или *испытания* в доме Бабы-яги (где она относится к тому и к другому). Следует отметить, что каждая из категорий включает довольно большое количество слов.

Приведенный анализ демонстрирует возможности расширения (или, наоборот, сокращения) семантической структуры, заданной общим сюжетным ходом. Очевидно, отдельные блоки существенно независимы друг от друга; при этом введение новых семантических категорий приводит к перегруппировке прежних, что показывает интегрирующую роль сюжета.

17

Противопоставленность статического и динамического начал в семантике волшебной сказки в известной мере определяет ее композиционную структуру. С этой точки зрения все сюжетные движения в ней могут быть распределены по двум типам, в известной мере сравнимым с двумя типами языковой глагольной семантики: состояние и действие. Первый из них соответствует описанию сказочных ситуаций: исходных, промежуточных и финальных (или результирующих), а второй связан с построением эпизода как основного динамического звена сюжетного развития. При этом, если в описании ситуаций, вообще имеющих тенденцию к продленности во времени и локализации в пространстве, обычно бывают сконцентрированы статические пространственно-временные характеристики (например, указания на время и место действия, на временные интервалы между эпизодами), то перемещения в пространстве и соответственно изменения, связанные с движением времени, обычно совершаются внутри эпизода.

Все сказочные ситуации (кроме финальной) несут в себе зародыш конфликта — обычно в самом общем виде (ущербность, ущемленность, соперничество и пр.). Он получает минимальное разрешение в пределах эпизода, кото-

рый поэтому является до известной степени законченным сюжетным образованием и может быть назван «микросказкой», включающей в себя отдельное завершённое приключение — например, добычу волшебного средства (подобная «микросказка» может в какой-то степени соответствовать целой сказке в архаическом повествовательном фольклоре).

Действие, протекающее внутри эпизода, обычно полностью исчерпывается в нём, т. е. проходит все этапы своего зарождения, развития и завершения. Это особенно наглядно демонстрируется на глаголах движения (которое само по себе подвергается, пожалуй, наибольшей детализации). См., в частности, такие ряды: [князь] *пошел* [на мельницу]... *пришел* [к мельнице], [набрал пыли — чудесная задача], *идет назад*, *вышел*, *воротился* [домой], *пришел* [домой] (Аф. 205); *поехал* [царь по дальним сторонам, долгое время дома не бывал], *стал* [он] *держат путь* [в свое государство], *стал подъезжать* [к своей земле]... *подъехал* [к озеру; далее — эпизод с морским царем], *сел на коня и поехал восвояси*. *Приезжает* [домой] (Аф. 222).

В отличие от подобного завершённого действия, проходящего сквозь эпизод, ядром сказочной ситуации является описание состояния, часто включающее в себя временные указания (или пространственно-временные — в начале сказки): «В некотором царстве, в некотором государстве жил-был такой старичок, который трех своих сынов научил грамоте и всему книжному» (Аф. 180); «Живут; двое братовой робят, а Иван-дурак ничего» (Аф. 179); «У того царя было два зятя, дурак стал третий» (Аф. 182) и т. д.

Отсюда следует, что ситуация по отношению к эпизоду (а начальная — и по отношению ко всей сказке) выступает как экспозиционная расстановка сил, и если в экспозиционной части ситуация консервируется, то эпизод направлен к ее исчерпанию или изменению. Однако и композиционная структура описания ситуации бывает не столь простой и иногда включает в себя результирующий момент. К ним, в частности, относятся смерть отца и его завещание, смерть матери и появление в доме мачехи, неверность сестры или матери героя, желание царевны найти себе жениха, рождение сына в отсутствии отца и пр. В подобных элементах, как правило, не содержится потенции для разрастания в эпизод; они имеют значение лишь для мотивации опреде-

ленного конфликта и обычно не включают в себя внутренних перемещений, которые единственно могут служить основанием для выделения эпизода.

Что же касается самого эпизода, то его архитектоника определяется особой композиционной ритмичностью и тяготеет к удивительно стройному симметричному построению. Проиллюстрируем это на примере разбора сказки «Сивко-бурко» (Аф. 179).

С учетом пространственно-временных характеристик в ней могут быть выделены три эпизода:

1) ночевка на могиле отца и получение чудесного коня-помощника — предварительное испытание;

2) допрыгивание на нем до царевниного окна и срывание портрета — основное испытание;

3) бал у царя и опознание на нем жениха — идентификация.

Каждому эпизоду предшествует описание исходной ситуации (наказ умирающего отца ночевать на его могиле, призыв царя принять участие в брачных состязаниях, поиски жениха); каждый из них покрывается одним нечленимым далее временным сегментом и включает в себя двухтактные перемещения — отлучка к месту события и возвращение к месту постоянного нахождения.

Каждый эпизод в целом строится вокруг одного «стержневого» действия (получение чудесного помощника, допрыгивание до царевниного окна, узнавание жениха), а прочие сюжетные элементы располагаются вокруг него концентрически, симметрично — по принципу композиционного параллелизма. Вот, например, как схематически может быть представлен первый эпизод сказки (см. схему 10).

Прежде всего бросается в глаза, что выделяемые элементы здесь различаются локально: если первая колонка относится к месту постоянного нахождения (к месту исхода), вторая — к перемещениям (и к изоморфным их превращениям), то третья и четвертая совпадают с местом совершения действия. Сравнение же фрагментов, попавших в одну вертикальную колонку, убеждает в их сюжетно-смысловой параллельности, средствами которой производится ступенчатое наращивание и такое же ступенчатое снятие данной коллизии.

Это позволяет сделать некоторые дополнительные замечания о сюжетно-семантической структуре эпизода. Его экспозиционная и постпозиционная части (первая колонка) заключают в себе только непосредственный импульс для начала дей-

1	2	3	4
---	---	---	---

Приходит ночь; надо большому брату ночевать на могиле, а ему — кое лень, кое боится, он и говорит малому брату: «Иван-дурак! Подика к отцу на могилу, ночуй за меня. Ты ничего же не делаешь!»

Иван-дурак собрался, пришел на могилу, лежит;

в полночь вдруг могила расступилась, старик выходит и спрашивает: «Кто тут? Ты, большой сын?» — «Нет, батюшка! Я, Иван-дурак». Старик узнал его и спрашивает: «Что же большой-то сын не пришел?» — «А он меня послал, батюшка!» — Ну, твое счастье!»

Старик свистнул-гайкнул богатырским посвистом: «Сивко-бурко, вещей воронко!» Сивко бежит, только земля дрожит, из очей искры сыплются, из ноздрей дым столбом.

«Вот тебе, сын мой, добрый конь; а ты, конь, служи ему, как мне служил». Проговорил это старик, лег в могилу.

Иван-дурак погладил, поласкал сивка и отпустил, сам домой пошел

Дома спрашивают братья: «Что, Иван-дурак, ладно ли ночевал?» — «Очень ладно, братья!»

ствия (например, отсылку или волеизъявление) и окончательное снятие именно этого импульса: таковы просьба матери (или сестры) достать звериное молоко, решение отправить падчерицу в лес к Морозке, намерение героя истратить завещанные ему отцом сто рублей и т. д. В то же время подлинной причиной конфликта является общая ситуация, описание которой, как было сказано, вынесено за рамки эпизода: неверность матери (или сестры), нелюбовь мачехи к падчерице, наличие денег, завещанных отцом герою «до полного выросту».

С этим связана еще одна любопытная особенность композиционного построения: результирующий момент иногда оказывается помещенным не в финал эпизода, а в его центр. Действительно, формальный повод отсылки героя зачастую требует столь же формального завершения — независимо от подлинного смысла всего эпизода в целом. Скажем, в приведенном выше примере просьба старшего брата ночевать на могиле вместо него имеет своим симметричным завершением вопрос о выполнении этой просьбы и «отчет» героя (в данном случае — иронически окрашенные). Подлинным же смыслом пройденного испытания оказывается получение чудесного помощника, помещенное в центр эпизода и никак не обнаруживаемое в его финале. На более глубоком семантическом уровне оно коррелирует не с непосредственной отсылкой на кладбище, а с предшествующим описанием общей исходной ситуации, в которой утверждается низкий статус героя.

Строгая композиционная симметричность характеризует не только развернутые эпизоды, но и весь текст сказки целиком. Вот, например, как выглядит концовка разбираемой нами сказки, заключающая в себе на функционально-семантическом уровне результирующую ситуацию:

Братовой тут ровно ножом по сердцу-то резнуло, думают: «Чего это царевна! Не с ума ли сошла? Дурака ведет в сужены».

Разговоры тут коротки: веселым пирком да за свадебку.

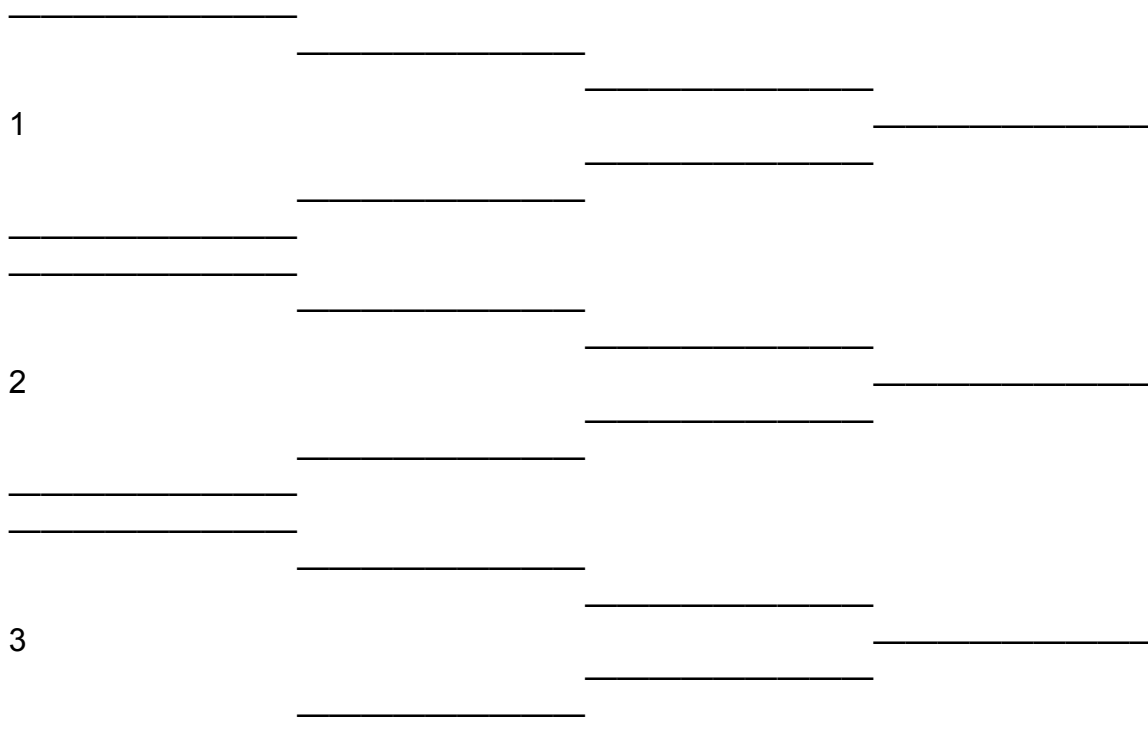
Наш Иван тут стал не Иван-дурак, а Иван царский зять; оправился, очистился, молодец молодцом стал, не стали люди узнавать! Тогда-то братья узнали, что значило ходить спать на могилу к отцу.

Как видим, эта концовка тоже внутренне симметрична. Однако ее последняя, завершающая часть коррелирует и с экспозицией всей сказки в целом:

Жил-был старик; у него было три сына, третий-то Иван-дурак, ничего не делал, только на печи в углу сидел да сморкался.

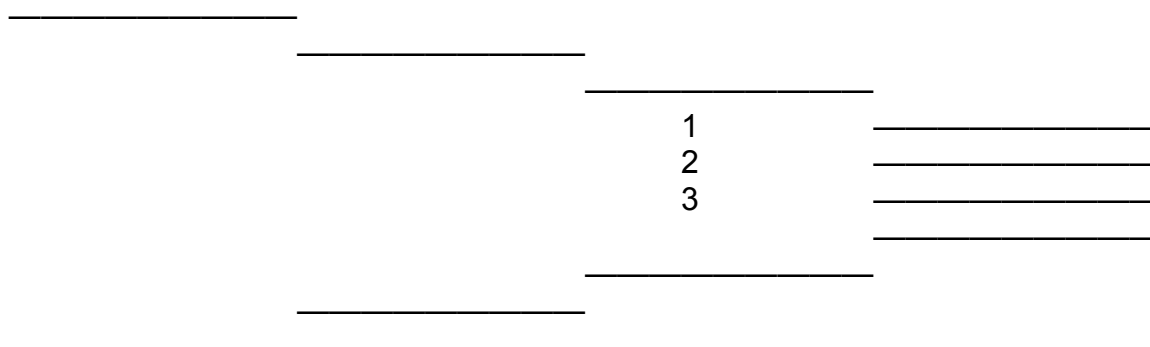
Некоторые дополнительные коррективы и осложнения в механизм композиционного построения вносит и закон троичности. Так, в сказке «Сивко-бурко» утраиваются все три эпизода: герой трижды ходит ночевать на могилу к отцу, трижды прыгает к царевниному окну, трижды происходит пир для опознания жениха. При этом, если во втором и третьем эпизодах утроение внутренне оправдано (в них первые два такта протекают с отрицательным результатом — герой дважды не допрыгивает до царевниного окна, царевна дважды не опознает жениха), то в первом эпизоде утроение имеет внешний, формальный характер (отец трижды дарит герою одного и того же волшебного коня). Композиционная структура первого эпизода сказки может быть описана следующим образом (см. схему 11).

Схема 11



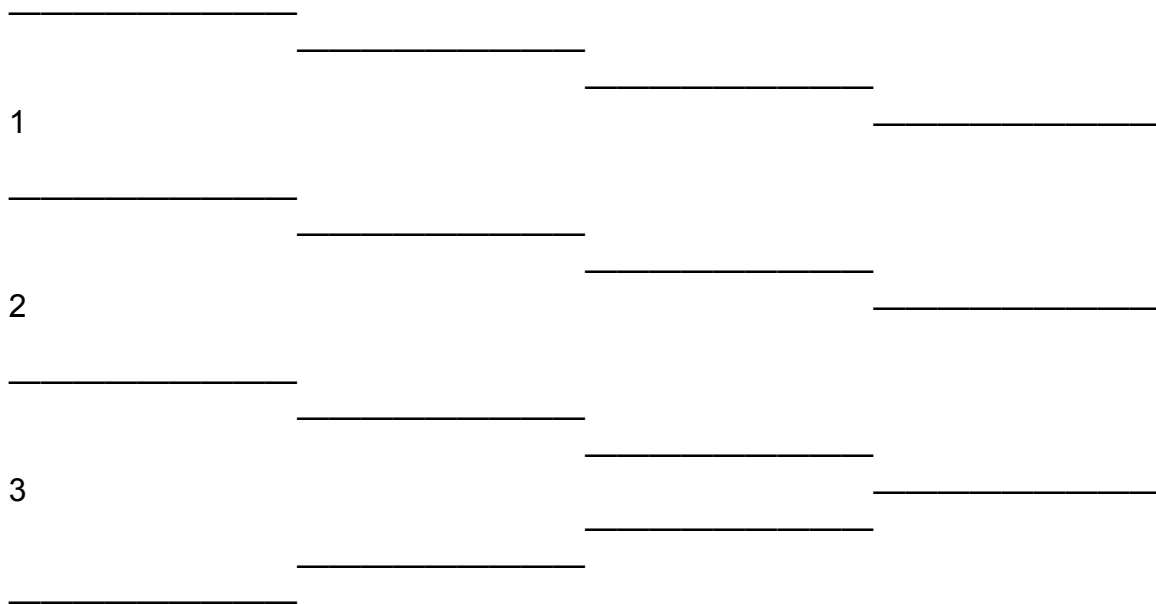
Это наиболее полный и простой тип утроения, его же можно условно считать и исходным, ядерным. Однако в большинстве сказочных текстов дело обстоит несколько иначе. Так, например, может утраиваться не весь эпизод, а только одно стержневое действие: «Сел на коня, подбочился и полетел, что твой сокол, прямо к палатам Елены-царевны. *Размахнулся, подскочил — двух венцов не достал; // завился опять, разлетелся, скакнул — одного венца не достал, // еще закружился, еще завертелся, как огонь проскочил мимо глаз, метко нацелил и прямо в губки чмокнул Елену Прекрасную! "Кто? Кто? Лови! Лови!"* — его и след простыл» (Аф. 180). Структура такого эпизода с утроенным стержневым действием будет выглядеть следующим образом (см. схему 12).

Схема 12



Редукция может быть менее сильной и происходить только за счет второй половины композиционной схемы (т. е. следующей после стержневого действия). Утраиваться в таком случае будет только развитие коллизии, но не ее снятие (см. схему 13).

Следует отметить, что подобная редукция влияет не только на систему утроений, но и вообще на полноту композиционных схем. Каждый сюжетный элемент может сокращаться — вплоть до сообщения результата, причем в большей мере этому подвергаются элементы второй части эпизода (следующей после стержневого действия), — например, может отсутствовать описание обратного перемещения (т. е. возвращения после совершения действия). В отдельных случаях вторая часть эпизода может даже отсутствовать полностью (см., например, Аф. 182).



Вообще же в пределах троичных конструкций с наибольшей обстоятельностью и формальной полнотой обычно передается первый такт, тогда как второй и третий могут оказываться все более и более лаконичными («Ванюша опять читал; на третью ночь то же» — Аф. 180).

Если описанные выше закономерности композиционных построений достаточно определенно прослеживаются в сказке как господствующая тенденция в организации текста, то в самой технике сегментации текста исследователь сталкивается с немалыми трудностями. Они естественны и внутренне оправданы: мы здесь оказываемся на весьма зыбкой и до известной степени условной грани между самыми различными уровнями анализа — от сюжетно-композиционного и функционально-семантического до стилистического. Кроме того, индивидуальная манера сказителя и особенно литературные влияния рожают множество самых разнообразных отступлений от господствующего композиционного схематизма и сюжетного формализма волшебной сказки. Так, например, возможно даже нарушение одного из самых основных принципов построения сказки — хронологической несовместимости двух разных сюжетных линий. Традиционно построение, при котором новый эпизод не может быть начат, пока полностью не закончен

предыдущий. Однако в отдельных случаях встречается наложение одного эпизода на другой — своего рода сдвиг хронологической последовательности, когда наблюдается слияние и перекрещивание внутренних элементов двух эпизодов. Такое сложение может быть чисто механическим — как, например, в одном из вариантов сказки «Сивко-бур-ко» (Аф. 180). Здесь оказываются слитыми эпизоды предварительного и основного испытаний — ночевка на могиле отца и допрыгивание до царевниного окна. Последовательность элементов в этом тексте такова: экспозиционная ситуация («...в некотором государстве жил-был такой старичок...»); завет сыновьям ночевать на могиле отца после его смерти; ситуационная характеристика сыновей («Старшие два брата какие были молодцы...»); смерть отца; клич Елены-царевны о выборе жениха и реакция на него («Всполошился весь молодой народ...»); ночевка героя на могиле отца и подготовка братьев к брачному состязанию; отъезд братьев ко двору царевны и отъезд туда же героя — с предварительным посещением кладбища, где он получает от отца чудесного коня; основное испытание и идентификация с утроением стержневого действия — как было показано выше.

Если композиционная схема второй части сказки достаточно выдержана, то ее первая часть, как можно убедиться, дает в высшей степени пеструю картину. В этом случае дополнительное осложнение вносится не только нарушением хронологической несовместимости, но и выдвиганием рядом с сюжетно-биографической линией героя другой линии — ложных героев (старших братьев). В более чистом виде подобный случай встречается, например, в сказке близкого типа (Аф. 182), точнее — в ее втором ходе (при соперничестве героя со «старшими» царскими зятьями). Царь дает зятьям поручение достать чудесный предмет. Это выполняет герой, после чего зятья выменивают добытый предмет на отрезанные пальцы рук, на ремни из спины и т. д. Таким образом, в одном эпизоде сосуществуют и пересекаются две биографические линии — героя и ложных героев, и поэтому сказке приходится на время оставлять одного и следить за другим. Схематически содержание этого эпизода может быть передано следующим образом:

Царь зовет зятьев,
посылает их за чу-
десной уткой. Дурак
просит дать ему ше-
лудивую кобылу и
едет тоже.

Выехав в поле, вы-
зывает своего чу-
десного коня, пре-
вращается в бога-
тыря.

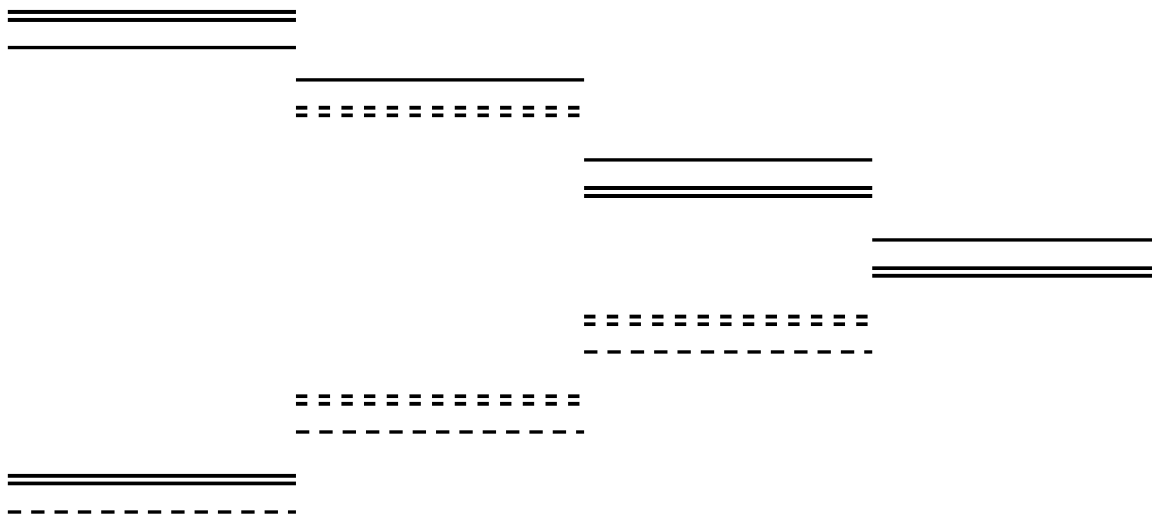
Добывает утку, рас-
кидывает шатер -
утка рядом ходит.
Подъезжают зятья,
просят ее им про-
дать. Герой спраши-
вает с них по мизин-
цу с руки.

Они отрезают по
мизинцу и отдают их
дураку.

Возвращаются до-
мой, жалуются же-
нам на боль в руках.

Структура же этого эпизода может быть представлена так (двойной чертой передана линия ложных героев, одной — героя, пунктиром обозначены элементы, редуцированные в тексте сказки — перемещения ложных героев, обстоятельства добывания утки, обратное превращение героя и его возвращение домой; см. схему 14).

Схема 14



Разумеется, приведенными случаями не исчерпывается все возможное разнообразие построения композиционных схем сказки. В рамках данной статьи и не ставится задача их полного описания и полного анализа механизма их построения. Здесь мы пытались проиллюстрировать только наиболее часто встречающиеся и рельефно выраженные типы, а также продемонстрировать на более сложных примерах некоторые другие возможности композиционных построений.

Примечания

¹ Этот принцип различения выдвигался и ранее в кн.: [Мелетинский 1963].

² В.Я. Пропп рассмотрел исторический, диахронический аспект проблемы уже в другой книге [Пропп 1946].

³ Здесь и далее ссылки на номера типов сказок по классификации Аарне-Томпсона (АТ) даются по изданию: [Thompson 1973].

⁴ См. замечания В.Я. Проппа об «ассимиляции» [Пропп 1928, с. 74 — 78].

⁵ Достаточно вспомнить хотя бы некоторые из многочисленных мифов о взаимоотношениях людей со сверхъестественными существами, чтобы увидеть, что в них сверхъестественное часто может получать положительную (и в этическом плане) оценку, а человеческое — отрицательную (ср., например, тлинкитский миф об охотнике Каце, обманывающем свою добрую жену-медведицу).

⁶ Подробнее о генезисе темы «мачеха и падчерица» см.: [Мелетинский 1958, гл. 3].

⁷ Вредитель вообще всегда соответствует *чужому*. В этом смысле оппозиция *свой/чужой* универсальна для волшебной сказки и мифа.

⁸ В данном случае оппозиция *старший/младший* отличает поколение родителей от поколения детей. Эта же оппозиция в пределах одного поколения служит для различения героя и ложного героя, коррелируя с высоким и низким статусом персонажа.

⁹ Ссылки на номера сказок даются по изданию: [Афанасьев 1958]; далее — Аф.

¹⁰ В этом смысле *ложного героя* как действующее лицо можно рассматривать в качестве промежуточного звена между классом *вредитель* и классом *герой* (аналогично враждебному дарителю или дарителю-помощнику).

¹¹ В качестве основной функции преследование характерно для другого действующего лица — враждебного дарителя.

¹² О выделении разных параметров при сегментировании текста («семантические решетки») см.: [Fischer 1966, р. 109-124].

¹³ Справедливость подобного принципа сегментирования подтверждается, в частности, и тем, что, по существу, оно интуитивно осознавалось собирателями и составителями сказочных сборников. Если в публикации производится расчленение текста на абзацы, то оно, как правило, совпадает с предлагаемым здесь сегментированием.

¹⁴ 1. Герой (сын бедной вдовы) приобретает чудесных помощников (кошку и собаку) и волшебное кольцо. Для этого он трижды покидает дом (а) и идет на место приобретения чудесного средства (б). 1. Он посылает свою мать в царский дворец (А) посватать за него царевну. 3. Он выполняет задание — строит «в царском заповедном лугу» (б) дворец с хрустальным мостом и женится на царевне. 4. Царевна похищает волшебное кольцо и с его помощью выкидывает героя «на батюшкин луг» (Б). 5. Сама переносится «за тридцать три земли, за десятое царство» (в). 6. Героя приводят в царский дворец. 7. Царь сажает его в тюрьму (В). 8. Чудесные помощники (кошка и собака) отправляются за тридцать земель, похищают кольцо и приносят герою. 9. Герой берется вернуть царевну, и его выпускают из тюрьмы. 10. Он волшебством возвращает царевну обратно.

¹⁵ «В той роте служил стрелец-молодец, по имени Федот...» (Аф. 212); «Был у царя стрелок...» (Аф. 213); «Пошел отставной солдат Тарабанов странствовать: шел он неделю, другую и третью, шел целый год и попал за тридцать земель, в тридесятое царство — в такой дремучий лес, что кроме неба да деревьев ничего не видать» (Аф. 214); «Жил-был охотник и было у него две собаки» (Аф. 248).

¹⁶ «Жили себе дед да баба, был у них сын» (Аф. 249); «Як був собі піп да попада, та була в їх одна дочки» (Аф. 291).

¹⁷ «За тридцать земель, в тридесятом царстве, не в нашем государстве жил старик со старухой в нужде и в бедности; у него было два сына — летами малы, на работу идти не сдюжают» (Аф. 197); «Жил-был поп с попадьей; у них был сын Иванушко и была дочь Аленушка» (Аф. 244); «Быу бацька з маткаю, мел дачку з сынам» (Аф. 281).

¹⁸ «В некотором царстве, в некотором государстве жил-был царь с царицей, а детей у них не было; стали они слезами бога молить, чтоб даровал им хоть единое детище, — и услышал господь их молитву: царица забеременела» (Аф. 206); «За тридцать земель, в тридесятом государстве жил-был царь с царицей; детей у них не было» (Аф. 222).

¹⁹ «Пошел он ходить по чужим сторонам, дошел до реки и захотел пить; стал он в той реке пить, и схватил его Чудо-Юдо Беззаконный и просит: "Отдай ты мне, чего дома не знаешь"» (Аф. 225).

²⁰ «В некотором царстве, в некотором государстве жил в деревушке старик со старухой; у него было три сына: два — умных, а третий — дурак» (Аф. 216); «Жил-был старик, у него было три дочери: большая и средняя — щеголихи, а меньшая только о хозяйстве радела» (Аф. 234); «В некотором царстве, в некотором государстве жил-был купец, и было у него три дочери» (Аф. 277).

²¹ Ср. известные работы А. Ольрика, Г. Шютте, Х. Узенера [Olrik 1909, S. 1-12; Schutte 1917; Usener 1903].

²² Ср. замечание В.Я. Проппа о том, что утроение может быть равномерным или с нарастанием [Пропп 1928, с. 82]. При безусловной справедливости этого наблюдения сюда следует внести некоторые коррективы: в известном смысле нарастание будет всегда, потому что последний элемент финален и на результативном уровне отличается от предыдущих.

²³ «Начальная нехватка или недостача представляют собой ситуацию. Можно себе представить, что до начала действия она длилась годами» [Пропп 1928, с. 91].

²⁴ Ср. более подробно в статье [Meletinsky 1970].

Литература

- Апресян 1966 — Идеи и методы современной структурной лингвистики: Краткий очерк. М., 1966.
- Афанасьев 1958 — Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 т. М., 1958.
- Веселовский 1940 — *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. Л., 1940.
- Жолковский, Мельчук 1967 — *Жолковский А.К., Мельчук И.А.* О семантическом синтезе // Проблемы кибернетики. Вып. 19. М., 1967.
- Иванов, Топоров 1963 — *Иванов Вяч.Вс., Топоров В.Н.* К реконструкции праславянского текста // Славянское языкознание (V Международный съезд славистов. Доклады советской делегации). М., 1963.
- Иванов, Топоров 1965 — *Иванов Вяч.Вс., Топоров В.Н.* Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М., 1965.
- Мелетинский 1958 — *Мелетинский Е.М.* Герой волшебной сказки. М., 1958.
- Мелетинский 1963 — *Мелетинский Е.М.* Происхождение героического эпоса. М., 1963.
- Мелетинский 1968 — *Мелетинский Е.М.* «Эдда» и ранние формы эпоса. М., 1968.
- Мелетинский 1970 — *Мелетинский Е.* Миф и сказка // Фольклор и этнография. Л., 1970.
- Никифоров 1928 — *Никифоров А.И.* К вопросу о морфологическом изучении народной сказки // Сборник статей в честь академика А.И. Соболевского. Л., 1928.
- Пропп 1928 — *Пропп В.Я.* Морфология сказки. Л., 1928.
- Пропп 1946 — *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946.
- Рошияну 1967 — *Рошияну Н.* Традиционные формулы сказки. М., 1967. (Автореф. дисс. ... канд. филол. наук). См. также: *Рошияну Н.* Традиционные формулы сказки. М., 1974.
- Bremond 1966 — *Bremond C.* Le logique des possibles narratifs // «Communications». 1966. № 8.
- Dundes 1964 — *Dundes A.* The Morphology of North American Indian Folktales // FF Communications. Vol. 81. № 195. Helsinki, 1964.
- Fischer 1966 — *Fischer J.L.* A Ponapean Oedipus Tale // Anthropologist Looks at Myth. Austin; London, 1966.
- Greimas 1963 — *Greimas A.J.* La discription de la signification et la mythologie comparée // L'homme. Vol. 3. № 3. Paris, 1963.
- Greimas 1966a — *Greimas A.J.* Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique // L'analyse structural du récit («Communications» 8). Seuil, Paris, 1966.
- Greimas 1966b — *Greimas A.J.* Sémantique structurale. Recherche de méthode. Paris, 1966.
- Köngäs, Maranda 1962 — *Köngäs E.K., Maranda P.* Structural Models in Folklore // Midwest Folklore. Vol. 12. 1962.
- Lévi-Strauss 1958 — *Lévi-Strauss C.* Anthropologie structurale. Paris, 1958 (рус. пер.: *Леву-Строс К.* Структурная антропология. М., 1984).
- Lévi-Strauss 1960 — *Lévi-Strauss C.* La structure et la forme. Reflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp // Cahiers de l'institut de science économique appliquée. Série M. № 7, mars 1960 (рус. пер.: *Леву-Строс К.* Структура и форма. Размышления об одной работе Владимира Проппа // Семи-

- отика / Сост., вст. ст. и общая ред. Ю.Ф. Степанова. М., 1983. С. 400-428).
- Lévi-Strauss 1962 — *Lévi-Strauss C. La pensée sauvage*, Plon. Paris, 1962 (рус. пер.: *Леву-Строс К. Первобытное мышление*. М., 1994).
- Lévi-Strauss 1964-1971 — *Lévi-Strauss C. Les mythologiques. I-IV*. Plon. Paris, 1964 — 1971. (рус. пер.: *Леву-Строс К. Мифологии*. Т. 1. Сырое и приготовленное. М.; СПб., 2000; *Он же. Мифологии*. Т. 2. От меда к теплу. М.; СПб., 2000).
- Luthi 1968 — *Luthi M. Familie und Natur im Märchen // Volksüberlieferung*. Göttingen, 1968.
- Meletinsky 1970 — *Meletinsky E. Die Ehe in der Zauber Märchen // Festschrift Ortutay G. Budapest, 1970*.
- Olrik 1909 — *Olrik A. Epische Gesetze der Volksdichtung // Zeitschrift für das deutsche Altertum*. 1909. № 51. S. 1-12.
- Pop 1968 — *Pop Mihai. Die Funktion der Anfangs- und Schlußformeln im rumänischen Märchen // Volksüberlieferung. Festschrift. Prof. Kurt Rankes. Göttingen, 1968*.
- Saintyves 1923 — *Saintyves P. Les contes de Parrault et les récits, parallèles*. Paris, 1923.
- Schütte 1917 — *Schütte G. Oldsagn om God-tjod // Nordisk Tidskrift for Literaturforskning*. 1917. Bd. II.
- Souriau 1960 — *Souriau E. Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris, 1960.
- Thompson 1973 — *Thompson S. The Types of the Folktale // Folklore Fellow Communications*. Helsinki, 1973. № 184.
- Usener 1903 — *Usener H. Dreiheit // Reinische Museum*. 1903. № 59.

Е.С. Новик
СИСТЕМА ПЕРСОНАЖЕЙ РУССКОЙ ВОЛШЕБНОЙ СКАЗКИ

Вопрос о возможности системного подхода к изучению *dramatis personae* был поставлен в работах В.Я. Проппа «Морфология сказки» (1928) и «Исторические корни волшебной сказки» (1946). В «Морфологии сказки» впервые прозвучала и идея рассматривать персонаж как пучок функций. Однако диахроническая интерпретация единого сказочного сюжета, произведенная в «Исторических корнях волшебной сказки», привела к некоторой перестановке акцентов: главное внимание исследователя оказалось направленным на анализ того, как наследие мифа переосмысливается сказкой, как исконно мифологические персонажи трансформируются в персонажи сказочные.

В настоящей статье осуществляется попытка произвести описание системы персонажей в том виде, в каком они представлены в самой волшебной сказке, независимо от

«корней», их породивших. Материалом для анализа послужили волшебные сказки сборника Афанасьева.

Системное описание персонажей волшебной сказки предусматривает выявление инвариантных форм, механизмов формообразования и механизмов формоизменения. Центральной задачей в этой связи становится выяснение вопроса, исчерпывается ли клишированность сказки «постоянством функций», является ли это постоянство единственным основанием, позволяющим привести в систему такие элементы волшебной сказки, как формы и атрибуты персонажей.

Настаивая на единообразии функций, на принципиальном единстве сюжетной формулы волшебной сказки, В.Я. Пропп склонен был считать, что «номенклатура и атрибуты действующих лиц представляют собой переменные величины сказки» [Пропп 1969, с. 79]. Поэтому при анализе персонажей исследователь предлагал исходить из «постоянных», повторяющихся и независимых единиц повествования, каковыми являются функции действующих лиц.

Между тем, равно как одни и те же функции могут выполняться различными персонажами¹, так один и тот же персонаж может играть самые разнообразные роли:

Змей похищает царевну (Аф. 129) — вредитель.

Змей дарит герою ковер-самолет (Аф. 208) — даритель.

Змей оживляет убитого героя (Аф. 208) — помощник.

Змей претендует на руку царевны (Аф. 124) — соперник.

Змей — заклятый царевич (Аф. 276), герой-жертва (или конечная сказочная ценность — жених).

Жена отнимает у мужа чудесного помощника (Аф. 199) — вредитель.

Жена дарит мужу чудесный клубочек и полотенце (Аф. 212) — даритель.

Жена помогает мужу бежать от Морского царя (Аф. 219) — помощник.

Жена возвращает себе потерянного мужа (Аф. 234) — героиня.

Жену получает герой в награду за подвиги — конечная сказочная ценность.

Классификация персонажей по ролям затруднена еще и тем, что функции заданы относительно героя, между тем и герой, и, например, вредитель могут действовать одинаково: Змей похищает царскую дочь, Иван-царевич с помо-

щью Серого волка похищает царскую дочь; мачеха режет корову падчерицы, дети сами режут чудесного бычка; змеихи оборачиваются заманчивыми предметами, Василиса Премудрая оборачивает себя и жениха озером, ковшиком и т. п.

Независимость функций от персонажа-выполнителя имеет, как видим, и обратную сторону — относительную независимость персонажа от выполняемых им функций, отсутствие прямых корреляционных связей между поступком персонажа и его семантической характеристикой².

Поэтому представляется целесообразным разграничить такие уровни, как уровень действующих лиц, или деятелей (герой, вредитель, даритель, помощник и т. д.), и собственно персонажей, т. е. действующих лиц в их семантическом определении. Основная цель, которая преследуется в настоящей статье, — описание *dramatis personae* волшебной сказки вне зависимости от той роли, которую они выполняют в сюжете.

1

Свобода в выборе исполнителей функций, о которой писал В.Я. Пропп, предполагает наличие некоторого множества, из которого этот выбор возможен.

Круг персонажей волшебной сказки не столь велик и в достаточной степени канонизирован³, чтобы его безоговорочно признать «переменной» величиной, для которой невозможны операции по выделению инвариантов. Однако единообразие это очевидно лишь в тех случаях, когда речь идет о стереотипных персонажах типа Ивана-дурака, падчерицы, Кощея и т. д. Более проблематичным выглядит это утверждение применительно к таким подвижным фигурам, как, например, чудесные животные или предметы. Между тем, еще В.Я. Пропп отметил, что «помощник может рассматриваться как персонифицированная способность героя» [Пропп 1946, с. 150], а волшебные предметы представляют собой лишь частный случай помощника⁴. Вражеская рать может быть разбита либо «сильномогущим богатырем», либо богатырским конем, либо чудесной дубинкой. И богатырь, и конь, и дубинка персонифицируют в данном случае

одно и то же качество — *силу*. Попасть в тридешатое царство можно, превратившись в птицу, равно как и верхом на крылатом коне, для этой же цели могут быть использованы специальные приспособления: ремни, когти, лестница, но это может быть и дерево, чудесным образом вырастающее до неба. «Если сравнить, — замечает по этому поводу В.Я. Пропп, — три случая: 1) герой превращается в птицу и улетает, 2) герой садится на птицу и улетает, 3) герой видит птицу и следует за ней, — то здесь мы имеем расщепление, раздвоение героя» ([Пропп 1946, с. 196]; разрядка моя. — Е. Я.). Аналогичным образом и Змей, Кощей или Яга могут либо обладать свойством сверхбыстрого перемещения по воздуху, либо для этого им нужны специальные помощники (Кощей, как и герой, «три дня пастухом был... за то баба-яга дала» ему чудесного коня, на котором тот способен догнать героя — Аф. 159) или приспособления (баба-яга «во весь дух на железной ступе скачет, пестом погоняет, помелом след замечает» — Аф. 159). Чтобы уйти от погони, герою нужно иметь щетку, которая превращается в непроходимый лес; чтобы догнать беглеца, вредитель должен прогрызть в этом лесу дорогу, а для этого ему нужно добыть острые зубы, которые нередко специально выковываются у кузнеца.

Эта особенность волшебной сказки позволяет предположить, что все персонажи могут быть рассмотрены как персонификации определенных свойств или состояний.

То, как персонаж действует, во многом зависит от того, что он собой представляет⁵. Обширный круг вариантов волшебных сказок, в которых фигурирует герой чудесного происхождения, строится, например, несколько отлично от основной сюжетной схемы, описанной В.Я. Проппом. Здесь подробное описание чудесного рождения героя можно рассматривать как перенесение в начало повествования такого важного композиционного звена, как «получение чудесного средства», которое обычно следует уже после «предварительной беды» и после испытания героя дарителем; ряд сказок с таким чудеснорожденным героем вообще может не содержать элемента «получение чудесного средства», оно наличествует в самой характеристике чудесного героя-богатыря.

С такой точки зрения и сам повествовательный план волшебной сказки может рассматриваться как разворачива-

ние в сюжете тех семантических признаков, которыми обладает персонаж. Если отец — *умерший* и этот признак обыгрывается в сюжете, то следует эпизод, в котором он одаривает сына; если в фокусе повествования оказывается его *старость* или *слепота*, то следует отправка сыновей за живой водой и молодильными яблоками; если фиксируется его *вдовство*, сказка разворачивает сюжет об инцестуальном преследовании дочери или о втором браке отца и преследовании мачехой падчерицы.

Семантические характеристики, которыми наделяются персонажи, соответствуют, как видим, тем конфликтам, в которых персонажи принимают участие. Иными словами, персонаж — воплощение тех семантических признаков, которые создают конфликтные ситуации и обыгрываются в пределах эпизода или всего сюжета.

Полифункциональность действующих в сказках фигур объясняется отчасти тем, что каждый персонаж наделен несколькими признаками, каждый из которых соотносим как с системой действий, так и с системой состояний персонажа, с его статусом (семейным, сословным, личностным). Отец инцестуально преследует свою дочь (т. е. выполняет роль вредителя) в состоянии *вдовства*, он сам оказывается как бы в ситуации «недостачи», которую и пытается ликвидировать, намереваясь жениться на родной дочери. Тот же персонаж (отец) оставляет сыну или сыновьям чудесное наследство (действует в роли дарителя), находясь в статусе *предка*. Баба-яга функционирует как вредитель в сказках АТ 327, представляя собой один из вариантов *лесного демона*, но помогает в сказках типа «Пойди туда, не знаю куда», оказываясь в *родственных* отношениях с героем-«зятем».

Поскольку функции заданы с точки зрения героя, т. е. в зависимости от роли, а семантические признаки могут быть соотнесены с любым объектом, представляется целесообразным с помощью этого, специфического для волшебной сказки, набора смысловых противопоставлений описать персонаж как комбинацию этих семантических признаков⁶.

Речь идет, таким образом, об описании персонажей волшебной сказки в виде пучков признаков, выделении среди этих признаков величин постоянных и величин переменных, а также правил их комбинирования. Задача эта разрешима на межсюжетном уровне.

В качестве персонажей сказки рассматриваются такие объекты, которые принимают участие в действии и могут исполнять в ней ту или иную роль. Вопрос о том, действует ли данный объект или нет, чрезвычайно важен, так как этот признак позволяет чисто формально отделить «персонаж» от «вещи». Даже в одном и том же тексте действовать могут последовательно человек, животное и, наконец, предмет. Так, в сказке «Волшебное кольцо» (Аф. 191) герой Мартын вдовый сын сначала действует сам: выкупает на оставленные отцом деньги собаку и кошку, спасает змею из огня, получает от нее «чудодейное кольцо», женится на царевне, которая, завладев кольцом, улетает в тридесятое царство; героя после пропажи царевны сажают в каменный столб, а эстафета действий передается его помощникам — собаке и коту: именно они проникают в тридесятое царство, добывают похищенное кольцо, вынуждают «царя над всеми раками» помочь, когда роняют кольцо в море, доставляют кольцо хозяину; далее действует уже «чудодейная» сила кольца — двенадцать молодцов, возвращающие герою его жену.

Как видим, в волшебной сказке действия совершаются и людьми, и животными, и предметами. Но те же самые люди, животные или предметы спорадически возникают в сказке в качестве фона, на котором разворачивается действие, хотя сами в нем не участвуют. Например, *печь*, предлагающая девочке вытащить пирожок, а затем укрывающая ее от преследователей, действует (в данном случае ее роль — типичная роль дарителя-помощника, который испытывает героя, а затем помогает ему в прохождении основного испытания), в отличие от *печи*, служащей местом укрытия Иванушки-дурачка в сказках типа «Сивка-бурка». В последнем случае печь уже не является персонажем, а оказывается признаком локальной принадлежности другого персонажа — Запечника.

Не только предметы, но и люди могут оказаться признаком какого-либо другого персонажа. Так, в некоторых вариантах сказок типа «Сивка-бурка» старшие братья, наблюдавшие за подвигом младшего, рассказывают об увиденном своим *женам*: «"Ну, жены, какой молодец приезжал, так мы такого сроду не видали! Портрет не достал только через три бревна. Видели, откуль приехал, а не видали, куцы уехал! Еще опять приедет..." Иван-дурак сидит на печи и говорит:

"Братья, не я ли то был?" — "Куда к черту тебе быть! Сиди, дурак, на печи да протирай нос-от"» (Аф. 179). В других вариантах жены не упоминаются, рассказ старших братьев адресован самому Иванушке-дурачку. Жены в этих сказках не совершают никаких действий, они — *признак* семейного статуса старших братьев, которые, будучи женаты, не участвуют в брачных испытаниях, в отличие от других сюжетных типов, где соперничество в сватовстве неженатых старших и младшего братьев становится основной пружиной повествования.

Аналогичным образом и животные могут фигурировать в сказке то в качестве своего рода «вещей», то выступать в определенной роли: Коровушка-буренушка — это ключевой персонаж сказок типа АТ 511, «коровы — золотые рога и хвосты» — одна из разновидностей сказочных диковинок и, наконец, «стадо коров», пасти которых заставляет Ивана-царевича неверная жена («Слепой и безногий» — Аф. 198), — это атрибут фона, подчеркивающий низкое положение героя.

Все эти соображения заставляют считать сам факт исполнения персонажем какой-либо роли в сюжете основным его признаком. Поэтому, ставя перед собой задачу описания системы персонажей исходя из их семантических характеристик, мы будем учитывать лишь те из них, которые имеют значение для развития сюжета, т. е. признаки, образующие коллизию.

Временно отвлекаясь от классификации персонажей по ролям, от деления их на героев, антагонистов, ложных героев, дарителей и пр., мы должны избрать какие-то характеристики, которые были бы наиболее постоянными, не зависящими от внутрисюжетных метаморфоз, претерпеваемых персонажем. Такой постоянной характеристикой могут служить наименования персонажей, которые на протяжении повествования остаются в основном неизменными.

Имя персонажа, как правило, безразлично к тому, какие акции он совершает. Оно либо содержит те признаки, которые обыгрываются в сюжетном действии⁷, либо номинация происходит вслед за описанием какого-либо эпизода, смысл которого фиксируется в имени и затем как бы в свернутом виде продолжает свое существование в сюжете.

Так, например, описание чудесного рождения героя или героев обязательно фиксируется в его имени (*Покатигорошек, Медведко, Сученко, Лутоня* и др.). Аналогичным образом отдельные сегменты повествования служат развернутым объяснением особенностей наименования персонажа: поиски смерти *Кощея Бессмертного* или тактика борьбы со *Змеем о девяти головах* приобретают характер развернутых сюжетных ходов.

В повествовании происходит последовательное (в рамках общей сюжетной формулы волшебных сказок) «обыгрывание» отдельных признаков, фиксируемых наименованием персонажа, а происходившие с ним события как бы консервируются в имени.

Иногда сами эти события не фигурируют не только в данной сказке, но и в целом корпусе сказок. Русская волшебная сказка не содержит, например, развернутых описаний брака с небесными светилами или каких-либо обрядовых действий, связанных с очагом. Тем не менее они оказываются экстраполированы в текст в силу того, что были зафиксированы в именах таких персонажей, как *Звезда, Солнцева сестра, Попялов, Запечник* и др.

Нас, однако, интересуют не эти, сами по себе чрезвычайно интересные моменты, а фундаментальные для персонажей волшебной сказки семантические признаки, материалом для выявления которых могут послужить имена, отражающие естественную, самой сказкой осуществляемую классификацию персонажей.

Обычно в наименовании фиксируется семейное положение персонажа (*Иван девкин сын, Надзей попов внук, Мартын вдовий сын* и т. д.), его сословный, имущественный и профессиональный статус (*Царенко, Поваренка, Иван Голый* и пр.), его духовные (*Незнайка, Иван-дурак, Василиса Премудрая* и т. д.) и телесные качества (*Красота Ненаглядная, Елена Прекрасная, Крошечка-Хаврошечка, Ванюша Недоросточек, Одноглазка* и т. д.), а также признаки локальной принадлежности (*Затрубник, Леший, Горыныч, Лесыня*) и отнесенность к определенной стихии или цвету (*Морозка, Водяной, Студенец, Вихрь, Чернушка* и пр.).

Часто, однако, само имя персонажа содержит в себе сразу несколько признаков: *Царевна Белая Лебедь* (Аф. 174), *Буря-богатырь, Иван коровий сын* (Аф. 136), *Василиса Золо-*

тая коса, непокрытая краса (Аф. 560), *Змей Горыныч* (Аф. 204, 209), *Чудо-юдо, морская губа* (Аф. 313) и т. д., или же родственные отношения фиксируются в нем одновременно с сословным статусом: *Царенко*, т. е. *сын царя*, локальная характеристика одновременно с сословным статусом: *Водяной = Морской Царь*; сословная характеристика может служить синонимом определенной локальной приуроченности: *король*, в отличие от *царя*, обозначает иноземного правителя. Что же касается трансформирующихся в процессе сюжетного развития действующих лиц, то они тем более могут быть описаны только как комбинации нескольких семантических признаков.

Стабильность наименований не позволяет включить в них все разнообразие атрибутов, которыми обладает персонаж и которые изменяются в процессе его сюжетного функционирования. Однако сами эти атрибуты реализуют те же области значений, которые выделены на основе анализа наименований *dramatis personae*⁸.

Действительно, главенствующую роль в наборе семантических признаков, которыми наделяются персонажи волшебной сказки, играют признаки пола (оппозиция *мужской/женский*), возраста (*старый/молодой, взрослый/ребенок*); признаки, относящиеся к индивидуальным качествам персонажа (*естественный/чудесный, антропоморф-ный/неантропоморфный*); признаки, характеризующие семейный статус персонажа (*родители/дети, старший/младший, родной/неродной, состоящий в браке/вне(до)брачный партнер*); признаки, определяющие его сословное и имущественное положение (*царский/крестьянский, главный/подручный, хозяин/слуга, богатый/бедный*), признаки локальной приуроченности (*домашний/лесной, относящийся к своему или иному царству, близкому или далекому миру*). Все эти семантические признаки наличествуют как в именах собственных, так и в именах нарицательных, описывая внутренние и внешние характеристики персонажа с точки зрения его индивидуального, семейного, сословного и локального состояний.

Рассмотрим отношения признаков внутри каждой из выделенных групп.

Группа I. Индивидуальный статус

Дистрибуция персонажей этой группы осуществляется с помощью следующих признаков: особенности внутреннего мира (оппозиция *естественный/сверхъестественный*) и внешнего облика (оппозиция *антропоморфный/неантропоморфный*). Эти оппозиции задают основное разделение персонажей на *сверхъестественных существ, людей, животных, растения и предметы*. Признаки *антропоморфный/неантропоморфный* (*зооморфный, растительный, аморфный*) соотносятся лишь с признаком *сверхъестественный, чудесный*. Собственно, этот признак и отличает животных, растения и предметы как персонажей сказки от животных, растений и предметов как атрибутов фона: *чудесная кобылица*, которую убивает Иван-дурак; *чудесные ворота*, пропускающие падчерицу, когда та «подлила им под пяточки маслица» (Аф. 103), но ворота в выражениях типа «баба за воротами ждет» (Аф. 98). Очевидно, этим объясняется и тот факт, что при всем разнообразии животных, растений и предметов, которые могут фигурировать в сказке в качестве персонажей, явное предпочтение отдается здесь мифологизированным объектам. Из домашних животных это *козел, баран, конь, бык, корова, собака, кошка, мышь*, из зверей — *медведь, волк, лев*, из птиц — *лебедь, утка, ворон, сокол, орел, голубь* или *горлица, Жар-птица, птица Мо-голь* и др.; из насекомых — *пчела, комар*, из растений — *дуб, береза, тростник, камыш*.

Сверхъестественные существа представлены на материале русских волшебных сказок обширной группой антропоморфных персонажей (*Яга, Морозка, богатырь, колдун, бес, нечистый, ведьма, волшебница, чаровница* и т. д.). Надо, однако, отметить, что внешний облик сверхъестественных существ очень часто носит неопределенный характер. Исходя из их имен (*Змей, Ворон Воронович, Вихрь* и др.), можно сделать заключение об их неантропоморфности, тем не менее многоголовый Змей русских сказок

чаще изображается в виде всадника, а не дракона, а *Шмат-разум* или *Сура* — слуги-невидимки — вообще как бы лишены плоти⁹.

Неопределенность внешнего облика восполняется четкой фиксированностью для подавляющего большинства персонажей волшебной сказки признаков пола (оппозиция *мужской/женский*) и возраста (оппозиции *взрослый/ребенок* и *старый/молодой*).

Немаркированность пола какого бы то ни было персонажа крайне редка, в частности пол может не фиксироваться, когда речь идет о младенце: нянька носит ребенка в лес к матери-рыси, подмененной ведьмой (АТ 409), дети-утята приходят на двор к отцу и мачехе-ведьме (АТ 403 В) и в некоторых других сюжетных типах. Дети здесь скорее атрибут матери, знак материнства, а не самостоятельный персонаж. Они фигурируют в «испытании на идентификацию» аналогично метке или «заветному» предмету (перстню, платку), по которым узнают искомый персонаж, но в отличие от них несут информацию не о победе в основном испытании, а о «беде»: о подмене, обмане, изведении, околдовании (исключение в данном случае составляет лишь мотив «поисков виноватого», где дети — доказательство того, что живая вода и молодильные яблоки добыты младшим из братьев). Показательно, что когда «информация о подмене» разворачивается в целый сюжетный ход (мачеха стремится убить утят, поющих о своей матери, среди утят оказывается младший — «заморышек», которому удастся спасти себя и своих братьев), т. е. малолетние дети выступают как самостоятельный персонаж, фиксация пола последовательно производится.

Почти все сверхъестественные существа имеют мужской и женский варианты: *колдун* — *колдунья*, *чародей* — *волшебница*, *ведьма* — *черт* (*бес*, *нечистый*), *Яга* — *Морозка*, *богатырь* — *богатырка*. С меньшей определенностью они могут быть классифицированы по возрастным группам, хотя и здесь достаточно ощутима тенденция противопоставить старых *колдуна*, *дедушку Ох*, *старика* «сам с ноготь, борода с локоть», *Медного лба*, *Водяного*, *Ягу* молодым «богатырям» *Вернигоре*, *Вернидубу*, *Дугыне*, *Усыне* и т. д.; *ведьма* или *колдунья* также обычно «старые», в отличие от «молодых» *волшебницы* или *чаровницы*. Люди четко делятся на возрастные группы: *старик* — *старуха*, *молодец* — *девица*, *мальчик* — *девочка*.

Животные также достаточно последовательно наделяются признаками пола и возраста: *медведь — медведица — медвежонок; ворон — ворониха — вороненок; лев — львица — львенок; конь — кобылица — жеребенок; сокол, воробей, орел, но утка, голубица, горлица, лебедушка.*

Соответствующим образом при превращениях человека в животное обычно соблюдается их соответствие по полу: *змея, волк, козел, сокол, орел, ворон* — зачатые царевичи; *утица, лебедушка, медведица, рысь* и др. — царевны.

Возрастная характеристика весьма существенна для характера функционирования персонажа. «Старые» обычно выступают в роли испытателей или советчиков, «молодые» — в роли героя или его соперников, причем для героя-ребенка круг действий ограничивается движением от «потери дома» до «возвращения домой», в то время как для взрослого «потеря семьи» компенсируется «созданием новой семьи», т. е. вступлением в брак¹⁰.

Отсутствие признаков пола и возраста у группы персонажей, представленных чудесными предметами, значительно сужает сферу их функционирования, ограничивая ролью чудесного средства и, реже, помощника.

Дальнейшая дистрибуция персонажей волшебной сказки может быть осуществлена с помощью системы признаков, описывающих модусы внутреннего и внешнего состояний индивида, а также связанных с оценочными категориями. Это оппозиции *живой/мертвый, здоровый/больной, сонный/бодрствующий, целый/расчлененный, истинный/преображенный, видимый/невидимый, сильный/слабый, мудрый/глупый, добрый/злой, красивый/уродливый, чистый/грязный, большой/маленький.*

Оппозиция *живой/мертвый* пронизывает многочисленные ситуации волшебной сказки, где герою грозит смерть (*ведьма* хочет изжарить детей, *змеиха* проглатывает героев, *колдунья* топит сестрицу Аленушку, превращает героя в камень) или происходит наказание вредителя (герой казнит ложную жену, убивает Змея, засовывает в печь Ягу, колдуна и пр.). Сюда же относится мотив «временной смерти и оживления».

Мертвое персонифицируется в антропоморфных существах обоего пола — *мертвецах, вурдалаках, вампирах (мертвый богатырь; девушка, встающая из гроба),* в виде птиц (*ворон*), частей тела (*череп, кости, мертвая голова*). Знаком

умерщвления какого-либо персонажа часто должны служить *сердце* и *печень* — эти вместилища души, средоточия жизни. Операторами умерщвления и оживления служит обширная группа волшебных предметов: *игла*, *шпилька*, *живая и мертвая вода*, *отрава*, *мертвый зуб* или *волос*. Целую цепочку воплощений внешней души Кощея Бессмертного находим в мотиве поисков его смерти (*дуб — сундук — заяц — утка — яйцо — игла*).

Часто временная смерть эквивалентна сну (*спящая царевна*), а сон дан как временная смерть (например, богатырский сон героя после победы над противником или формулы типа «как долго я спал» после оживления). Состояние сна, как и состояние смерти, наступает в результате применения специальных операторов: *сонного зелья*, *булавки*, *заговоренного яблока*, его наводят *Кот-Баюн*, *волшебные гусли*. *Кроваткой* оборачиваются змеихи, намереваясь разорвать героев «по макову зернышку»; *ведьма* (или ее дочь *Ирина мягкая перина*) зазывает богатырей, укладывает их спать, а затем сбрасывает в погреб или убивает.

Болезнь и *здоровье* воплощаются в таких предметах, как плоды: *молодильные яблоки*, *чудесные ягоды* или *груши*, вызывающие здоровье или болезнь (от них вырастают рога, в этом случае герой прикидывается *лекарем*); болезнь царевны может быть результатом того, что ее мучают по ночам демонические существа (*черти*, *Змей*, *Яга*), болеет *царевна Несмеяна*, больной притворяется неверная сестра или мать героя, отправляя его на поиски *лекарства* (*пыль с чудесной мельницы*; *волчье*, *медвежье* и *львиное молоко*).

Мертвый, сонный, больной требуют определенной услуги со стороны других действующих лиц: герой ночует на могиле отца, хоронит мертвеца, спасает от смерти полуживую собаку, кота, сохраняет и зарывает в землю кости убитого, из которых затем вырастает дерево или куст (ветка или щепочка такого дерева может вновь превратиться в ожившего героя).

Эта мена облика при оживлении переводит оппозицию *живой/мертвый* в оппозицию *целый/расчлененный*. Расчленение тела идентично убийству (чудесную корову падчерицы мачеха велит зарезать; героиню уводят в лес, где ее должны зарезать и принести в доказательство ее смерти *сердце* и *печень*), а собранное из кусков тело вновь становится живым после окропления его *целящей* и *живой* во-

дои. Убиение может состоять в разрывании тела на части: ведьму казнят, привязав к хвосту лошади и разметав ее тело «по чисту полю»; побежденного Змея разрубают, сжигают, а пепел развеивают по ветру. Окончательная, а не временная смерть наступает, лишь когда персонаж «разметан по макову зернышку» или сожжен. До тех пор каждая из сохранившихся частей может через цепь трансформаций вновь превратиться в целое и живое тело либо передать свое основное свойство новому, так сказать, владельцу. Например, убийство чудесного мальчика замышляется исключительно из-за того, что съевший его сердце научится разгадывать сны; чудесную курицу режут, так как известно, что «съевший ее голову станет царем, а сердце — богачом».

Расчлененное тело — источник многочисленных персонажей, поскольку каждая его часть может функционировать в сказке самостоятельно. *Перышко* Финиста ясного сокола, привезенное отцом младшей дочери, превращается в него самого; *Кобылячья голова* испытывает падчерицу; *мертвая голова* становится источником чудесной беременности; *руки* прислуживают; *палец* оживает и превращается в мальчика; *крылышко* златоперого леща, съеденное служанкой, равно как и все его тело, зажаренное и поданное бездетной царице, вызывают рождение чудесных богатырей. Метонимия становится здесь последовательным приемом, позволяющим продуцировать новые персонажи: *горошина, ягодка, кожа, шкура, ветка, ребро, волос, шерстинка* — все эти и многие другие части тела человека, животного или растения вызывают рождение, воскресение, исчезновение персонажа, служат для его вызова (*Сивка-бурка* является после того, как герой подпалит оставленные ему *волосинки*). Отрубленные *пальцы, ремни*, вырезанные из спины ложных героев, языки Змея и другие части тела служат знаками, с помощью которых герой доказывает, что именно он совершал подвиг (победил Змея, добыл диковинки).

Вокруг членовредительства группируется довольно много коллизий: мужичок с ноготок, борода с локоток или Яга калечат братьев; царевна приказывает отрубить ноги дядьке Катоме; служанка вырезает у царевны глаза; злая жена велит отрубить золовке руки и т. д. Сказка пестрит персонажами, несущими на себе знаки увечья (*Косоручка, слепцы, беспалые*). Персонажи, отмеченные каким-либо

увечьем или, наоборот, наделенные «лишними» частями тела, часто обладают чудесными свойствами или являются сверхъестественными существами (*Лихо одноглазое, многоголовый Змей, Трехглазка, конь о двенадцати крыльях* и т. д.).

Оппозиция *истинный/преображенный* связана с многочисленными формами изменения облика, к которому либо прибегает сам персонаж, либо эти изменения — результат околдования. Змей оборачивается *золотой козой, прекрасным юношей*; царевна превращает себя и мужа в *колодец и ковшик, в церковь и попа*; змеихи превращаются в *сад, колодец, кроватку*; мальчик учится у колдуна принимать облик различных *животных*; конь или Серый волк превращаются в *клетку с жар-птицей, в коня, красавицу*; герой принимает облик *комара, мухи* и пр. Баба-яга подражает *голосу матери*, специально выковывая его у кузнеца и делая его похожим на «тонкий» голос человека; мальчик с пальчик меняет *колпачки* своих братьев на *шапочки* дочерей ведьмы. Форм маскировки очень много. Для распознавания нужного объекта служат специальные предметы-сигнализаторы (*блесточка, муха* и прочие метки).

Оппозиция *видимый/невидимый* воплощается в таких персонажах, как невидимые слуги: *Никто, Саура, Гурей, Мурза, Шмат-разум, в шапке-невидимке*.

Оценочные признаки, как и модусы состояний, относятся к внутреннему миру персонажа или к его внешности. Здесь тоже существуют преимущественные корреляции: *добрыми* или *злыми, мудрыми* или *глупыми* в русской волшебной сказке чаще бывают антропоморфные существа¹¹, *красивым* или *уродливым, большим* или *маленьким, чистым* или *грязным* могут быть и человек, и животное, и предмет.

Оппозиция *добрый/злой* весьма существенна для волшебной сказки, так как именно эти признаки служат основой для деления персонажей на героев, тех, кто находится на его стороне (даритель, помощник), и его антагонистов: *злая старуха, но добрая волшебница*; отрицательный член оппозиции персонифицирован в таких антропоморфных персонажах, как *Лихо, злыдни*. Но в основном эта оппозиция маркирует правила поведения действующих лиц, т. е. носит скорее морально-этический характер, что связано с ведущей ролью, которую она играет в предварительном испытании (добрый герой щадит пленника, кормит голодного, по-

могает слабому, злой ложный герой этого не делает и не получает чудесного средства).

Оппозиция *мудрый/глупый* связана с такими персонажами, как *мудрец, старичок-ведун, учитель, знатка, Премудрая, мудрый ребенок*, обладающий даром разгадывать сны (что переводит его в разряд чудесных персонажей, так как «нормой», специально фиксируемой сказочными формулами, является мудрость стариков: «Старые люди хитры и догадливы» — Аф. 222), но *глупый черт* или *великан*. Иван-дурак противопоставлен «умным» братьям или зятям, причем здесь «глупость» героя — одна из форм его «низкой видимости». Мудрость часто интерпретируется сказкой как хитрость, «мудрить» означает «вредить»: «Ну, — думает королева, — когда он ноги свои воротил, то с ним *мудрить* больше нечего» (Аф. 199). Хитрым иногда оказывается и герой, причем именно в тех ситуациях, когда он сам наносит вред своему противнику: умный Терешечка притворяется неумелым, незнающим, глупым и, хитростью заставив Ягу показать ему, как надо садиться на лопату, уничтожает антагониста. Мудрость может выступать и как «ведовство», «знание» (ср. мотив обучения у лесного мудреца чудесному умению или состязание в мудрости между колдуном и героем, между «премудрой» невестой, загадывающей загадки, и претендентами на ее руку).

Признаки *сильный/слабый* параллельны в некотором отношении *мудрости/глупости*, определяя свойства не духовной, а физической силы. Эти признаки воплощаются в таких персонажах, как *богатырь, богатырка, силач*, но *Замо-рышек; богатырский конь*, но *паршивый жеребенок; рать-сила несметная, войско*; в чудесных предметах: *сильная и слабая вода, чудесная дубинка, меч, клюка и помело, чудесная рубашка*, в которой герой непобедим. Реализацией этой оппозиции служит мотив испытания силы: поднять камень или головы Змея, забросить палицу, победить противника в бою, укротить коня, выдержать рукопожатие невесты («...первые три ночи станет она вашу силу пытаться, наложит свою руку и станет крепко-крепко давить; вам ни за что не стерпеть!» — Аф. 199).

Оценочные признаки *красивый/уродливый, чистый/грязный, большой/маленький* часто фиксируются в имени персонажа: *Анастасия Прекрасная, Василиса Краса, Красота Ненаглядная, Дунька Приукрасная, Чудище, Пан Плешевич*,

Неумойка, Конек-горбунок, Мальчик с пальчик, Мужичок с ноготок, Ванюша-недоросточек, Крошечка-Хаврошечка, Великан и др. При этом *уродливый, грязный* оказывается временной низкой видимостью героя, «не подающего надежд», которая меняется на положительную в результате чудесной помощи («Ванюша в одно ухо влез, в другое вылез и стал таким красавцем, что ни в сказке сказать, ни пером описать»), либо это результат сознательного переряживания в уродливую одежду (*свиной чехол, бычий пузырь, рубище*) или положенного запрета («три года не мыться»). *Маленький* — также низкая видимость героя, наделенного чудесными свойствами (мудростью, удалью: «мал, да удал»).

Группа II. Семейный статус

Признаки семейного статуса надстраиваются над признаками пола и возраста. Это четко фиксируется в традиционных формулах типа: «Кто бы ни был таков... выходи сюда; коли старый человек — будешь мне родной батюшка; коли средних лет — будешь братец любимый, коли ровня мне — будешь милый друг» (Аф. 222) или «Коли стар человек — будь мне батюшкой, а старушка — будь мне матушкой; коли млад человек — будь сердечный друг, а красная девица — будь родная сестра» (Аф. 213). Действительно, «кто бы ни был таков» персонаж, он либо является родственником или свойственником, либо выдает себя за них, либо оказывается им. Поэтому почти все сверхъестественные существа, люди или животные могут наделяться признаками семейного статуса.

Собственно говоря, *отец, мать, брат, сестра, сын, дочь, жених, невеста, муж, жена, тесть* — это и есть основные персонажи волшебной сказки. Почти любая сказка начинается с описания семьи («Жили-были старик со старухой, был у них сыночек Ивашечка...», «В некотором царстве, в некотором государстве жил-был мужик, и было у него три сына...» и т. д.), в которой, как правило, есть родители и дети. Родители иногда предстают как бездетные, тогда следует описание чудесного рождения ребенка. Равно и дети могут оказаться сиротами (сообщается, что их родители умерли); есть варианты завязок, в которых фиксируется смерть либо отца, либо матери.

Если с точки зрения сюжетной все эти ситуации рассматривались как варианты «предварительной беды», «отлучки», «недостачи», то с точки зрения задач описания персонажей важно выяснить, какими признаками отличаются родственники (*отец, мать, дочь, сын, падчерица, сирота, мачеха*) или свойственники (*тесть, свекор, муж, жена, невеста, жених, зять, невестка*) друг от друга, чтобы понять, почему тот или иной персонаж способен к функционированию в той или другой роли.

Номенклатура терминов родства, встречающихся в волшебной сказке, достаточно стабильна. Четко противопоставлены два поколения: поколение родителей и поколение детей¹².

Родители и дети могут быть родными (*отец, мать, сын, дочь*) и неродными (*мачеха, падчерица, пасынок*)¹³.

Отношения между родственниками одного и того же поколения определяются следующими противопоставлениями: для поколения родителей это различие старых отца и матери, которые часто фигурируют как единый персонаж («родители», «старики»), и молодых, которые предстают в сказке обычно как муж и жена; для поколения детей — это противопоставление старших *братьев* и *сестер* младшим, родных братьев и сестер неродным (сводным).

Особую группу составляют бездетные родители и дети-сироты (*подкидыш*). Кроме того, существуют специальные термины для фиксации внесемейных родственных отношений (*побратимы, названные брат* или *сестра, крестник*).

Дистрибуция свойственников также осуществляется за счет этих же оппозиций: старшее поколение — это *тесть, свекор, теща, свекровь*, младшее поколение — *зять, невестка, сноха*. Внутри одного поколения различаются близкие (*муж, жена*) и далекие (*шурин, золовка*) свойственники. Специально фиксируются внесемейные свойственные отношения (вне- или добрачные партнеры: *сожитель, любовник, невеста, жених*). Отсутствие одного из супругов маркировано в таких терминах, как *вдова* и *вдовец*.

Именно отношения родственников или свойственников определяют основные коллизии волшебной сказки. Это в первую очередь конфликты внутри семьи между родителями и детьми (инцестуальный отец изгоняет дочь; мать-изменница пытается извести сына; мачеха преследует пад-

черицу), между сиблингами (старшие братья или сестры соперничают с младшим братом или младшей сестрой, родные — со сводными; брат инцестуально преследует сестру или отрубает ей руки по наговору своей жены; сестра убивает брата или пытается уничтожить его, сговорившись с любовником) и между супругами (злая жена пытается извести мужа; муж по наговору завистников изгоняет жену; жена или муж покидает супруга после нарушения табу).

Конфликты эти, как мы видим, часто основаны на противопоставлении родственных и свойственных отношений: мачеха, любовник матери или сестры, жена брата вносят разлад во внутрисемейные отношения, являясь источником антагонизма между родственниками; такова же природа инцестуальных притязаний; отношения между однополыми сиблингами носят обычно характер сексуального соперничества. Вне этого противопоставления отношения внутри семьи носят характер взаимопомощи и поддержки: родители любят детей; отец выдает замуж дочь, женит сыновей, оставляет наследство; умерший отец награждает младшего сына чудесным конем, а умершая мать помогает осиротевшей дочери; сын отправляется за лекарством для больного отца или спасает похищенную мать от насильственного супружества со Змеем; брат идет выручать исчезнувшую сестру и старших братьев; сестра спасает братца от ведьмы и т. д. и т. д.

Родственники и свойственники составляют основное ядро персонажей волшебной сказки, хотя более выразительными, более специфическими для данного жанра на первый взгляд кажутся такие фигуры, как *Баба-яга*, *Змей Горыныч*, *Кощей Бессмертный*, *крылатый конь* или *девушка-лебедь*. Между тем, *Змей Горыныч* похищает девушку себе в жены; *Морской царь*, к которому попадает герой, — это отец его невесты («...а во дворце живет отец красной девицы, царь той подземельной стороны» — Аф. 191); *атаман*, *Змей*, *приказчик*, *заморский королевич* — все они «неправильные» мужья матери (сестры или жены) главного героя (сказки типа «Звериное молоко»); *служанка*, *дочь ведьмы*, *водовоз*, *генерал* и т. п. выдают себя соответственно за невесту или жениха; *заколдованная царевна*, *Свиной чехол*, *девушка-утица*, *Чудище*, *Финист ясный сокол*, *Сопливый козел* и пр. оказываются в конце сказки искомыми «сужеными».

Признаки родственного или свойственного статуса оказываются важными не только для отношений между людьми, но и для отношений между сверхъестественными существами, между животными, а также тех и других с человеком.

В сказках о приключениях героя или героини у лесного демона часто фигурируют термины родства или свойства. Отправка падчерицы к Морозке обставляется как поездка к жениху («Старик, увези Марфутку к жениху; да мотри, старый хрыч, поезжай прямой дорогой, а там сверни с дороги-то направо, на бор, — знаешь, прямо к той большой сосне, что на пригорке стоит, и отдай Марфутку за Морозка» — Аф. 95). Баба-яга подражает голосу *матери*, заманивая Терешечку на берег, или оказывается матерью мудрой жены героя (сказки типа «Пойди туда, не знаю куда»).

Тенденция эта настолько сильна, что распространяется не только на отношения сверхъестественных существ и животных с человеком (*Кощей Бессмертный*, *Змей* — «временные», «неправильные» мужа героини. *Морской царь* — тесть героя, *лебединая дева* — невеста, *царевна-лягушка* — жена, *Баба-яга* — тетка, *колдун* — «мнимый отец» или будущий тесть, *Ворон*, *Сокол* — шурья, *ведьма* — теща, *Студенец*, *Объедало*, *Опивало* или *Дубыня*, *Усыня*, *Вернигора* и пр. — названные братья и т. д.), но и на отношения внутри мира неантропоморфных существ.

Так, *благодарные животные* в сказках типа «Звериное молоко» предоставляют в распоряжение героя не самих себя, а своих детенышей: «Тотчас же она молока надоила и в благодарность медвежонка подарила» (Аф. 205). Волшебная кобылица, укрощенная Иванушкой-дурачком, откупается от него, подарив своего жеребенка: «Ну, добрый молодец, когда сумел ты усидеть на мне, то возьми-владей моими жеребятами» (Аф. 105). Для оживления героя помощник посылает за живой и мертвой водой *Ворона*, однако отправка его, как правило, связана с давлением на его «родительские чувства» — в беспомощное (пленное, мертвое) состояние приводится *Вороненок*. Погоню за героями в сказках типа «Калинов мост» осуществляют *жены (сестры, золовки)* убитых Змеев. *Леший*, *Медный лоб* в сказках типа «Чудесный пленник» часто награждает героя не сам, а предлагает сделать это своим *дочерям*: «У лешего-мужика три дочери; спрашивает он старшую: "А что ты присудишь королевскому сыну

за то, что меня из железного столба выпустил?" Дочь говорит: «Дам ему скатерть-самобранку"» (Аф. 123). Орел, выкормленный героем, сжигает дома своих сестер за то, что они плохо приняли его спасителя. У *Бабы-яги* в сказках типа «Терешечка» есть дочь, которой она приказывает изжарить героя.

Иначе строятся отношения между сверхъестественными существами или животными и человеком. Брачные отношения между ними оказываются «правильными», когда соискателем является человек. Такой брак предстает как желанный, нормальный, хотя часто герой подвергается трудным испытаниям со стороны демонической невесты и ее родственников (в первую очередь отца), стремящихся уничтожить претендента. Когда же демоническое существо насильственно похищает женщину, вступает с ней в брак по взаимному согласию или с помощью обмана (ведьма выдает свою дочь замуж за царевича), такая ситуация рассматривается сказкой как конфликтная. Родственные же отношения между этими группами персонажей оцениваются, как правило, положительно, даже если это родство возникает на основе брачных отношений (Яга-теща помогает мужу ее дочери; животные-зятя спасают героя).

Группа III. Сословный статус

К этой группе характеристик персонажей отнесены признаки сословной принадлежности: *Царь (царица, царевич, царевна), Царенко, король (королевич, королевна), дворянин (Данила-дворянин), барин, купец, поп, мужик*; профессия или ремесло: *солдат, стрелец, гонец (Марко-бегун), садовник, охотник, ловчий, пастух, водовоз, генерал, приказчик, повар (Поваренка), кузнец, Кожемяка*, а также *слуга (служанка), хозяин, работник*; имущественное положение: *бедняк (Ванька-голый), богач (Марко-богатый), вор (Климка-вор), должник* и т. д.

Сословный статус персонажа не играет столь существенной роли, какая принадлежит семейному или индивидуальному статусам. Признаки этой сферы значений служат лишь для дополнительной дистрибуции некоторых персонажей, рассмотренных выше.

Наиболее важным подразделением здесь следует, вероятно, считать противопоставление *крестьянский/царский*, по-

сколькo ряд сказок реализует противоположность между низким сословным статусом персонажа в начале сказки и высоким положением, которого он достигает в конце (из мужицкого сына в царские зятья). Однако эта оппозиция образует коллизию гораздо реже, чем может показаться на первый взгляд. Если, например, злая жена преследует своего мужа из-за его мужицкого происхождения (тип «Волшебное кольцо»), то, не говоря уже о том, что сама по себе коллизия носит семейный характер (жена преследует мужа) и лишь дополнительно мотивирована низким происхождением супруга, эта ситуация может быть интерпретирована и как перекодировка в социальном плане ситуации антагонизма жены чудесного происхождения (*богатырка, Премудрая*) и ее «простого» мужа (тип 519 АТ).

То же самое, вероятно, можно сказать и о сказках, где героем являются *солдат*¹⁴, *стрелец*, *конюх*, *пастух*, которые параллельны сюжетам о *герое-богатыре*, освобождающем девушку, или о *младшем брате*, подвиги которого пытаются присвоить себе его старшие братья. Для героини подмена *царевны служанкой* (АТ 533 А) находит соответствие в подмене истинной жены *дочерью ведьмы*.

В большинстве же текстов *крестьянское* и *царское* являются самостоятельными, скорее своего рода локальными, сферами, внутри каждой из которых развивается сюжет. Это, по-видимому, и дало основание традиционному разделению волшебных сказок на «царские» и «крестьянские».

Отношения внутри крестьянской среды почти полностью совпадают с отношениями внутри семьи. Царская сфера, помимо того что она подчинена общей «семейной ориентации» жанра волшебной сказки в целом, имеет и свои дополнительные подразделения. Здесь довольно легко выделяется группа главных и неглавных (подчиненных). К первым можно отнести царскую семью, ко вторым — царских приближенных (*бояре, дума, министр, губернатор, генерал*). Кроме подручных царя к сфере царского дома относятся также слуги (*холоп, лакей, слуга, мамка, дядька, горничная* и пр.). Отношения подручных царя и царских слуг носят характер подчинения (ср. «...невеста с своими няньками и мамками и король с своими министрами» — Аф. 191).

Собственно говоря, лишь принадлежность к царской семье служит признаком высокого статуса персонажа, все ос-

тальные сословные подразделения иерархически разделяют персонажей на главных и подчиненных, хозяев и слуг: царю подчинены *министр, губернатор* или *генерал*; у них в свою очередь находятся в подчинении *стрелец, солдат, конюх* и пр., под маской которых часто и скрывается герой сказки.

Разделение на хозяев и слуг прослеживается и в группе персонажей, не связанных с царским двором. *Леший, Баба-яга* часто изображаются как «хозяева» зверей: «Вышла старуха на крыльцо, крикнула громким голосом, и вдруг — откуда только взялись! — набежали всякие звери, налетели всякие птицы...» (Аф. 112). Яге служат *кот, береза, воротца*, которые за доброе отношение к ним переходят на сторону падчерицы (Аф. 103). Именно как «слуга» обрисовывается иногда и чудесный помощник. Отец передает Ивану-дураку чудесного коня со словами: «а ты, конь, служи ему, как мне служил» (Аф. 179); *Шмат-разум* именуется «невидимым слугою»; *дядька Катом* — чудесный слуга, завещанный Ивану-царевичу его родителями, и т. д. Особенно четко прослеживается роль царя как «хозяина», когда речь идет о «главном» в царстве животных (*змеиный царь, птичий царь, царь над всеми раками* и пр.).

Оппозиция *богатый/бедный* служит вариантом высокого или низкого статуса. Часто счастливый конец сказок о падчерице у Морозки заключается в том, что она получает «богатое приданое» или выходит замуж за «богатого». Чудесное свойство некоторых волшебных помощников или предметов заключается в том, что они приносят богатство: *кошелек-самоотряс, скатерть-самобранка*, рассыпающийся золотом *конь*, несущая самоцветные камни *курица* и т. д.

Дистрибуция персонажей по их профессиональной принадлежности или ремеслу связана обычно с местом их деятельности. *Горничные, мамки, дядьки, стража, кухарка, повар, скотник* и др. локализируются вокруг царских хором; *пастух, садовник, свинопас, водовоз, батрак* — в саду и в поле; *портной, сапожник, золотарь, плотник, корабельщик, каменщик, мясник, трактирщик* и др. — в городе; *ловчий, охотник* связаны с лесом.

Особняком стоит в волшебной сказке профессия *кузнеца*. Этот персонаж наиболее тесно связан с чудесным: выковывает чудесное оружие для богатырей, куёт «тонкий голос» или зубы для Яги, изготавливает медные, железные и

оловянные прутья, с помощью которых только и можно усмирить демоническое существо (кота-баюна, волшебницу, свирепого коня и др.), в то время как представители других профессий в основном заняты в волшебной сказке своим обычным ремеслом.

Правда, само ремесло может носить в сказке характер «чудесного умения», и ряд персонажей репрезентирует именно эту способность. Сюда относятся *плотники*, за одну ночь строящие корабль-самолет, чудесный дворец или мост; *садовники*, насаждающие чудесный сад; *сапожники* и *портные*, изготавливающие диковинные наряды. Все эти «работники» приближаются по своей роли в сюжете к «чудесному предмету», т. е. являются своего рода антропоморфизированными орудиями (ср. чудесный топор «тяп да ляп — вышел корабль» — Аф. 212 и совершенно аналогичных ему по функции «плотников-работников», являющихся по зову хозяйки — Аф. 224). Показательны в этом отношении случаи, когда само существование персонажа целиком зависит от его ремесла: старые швеи будут жить до тех пор, пока не изломают сундук иголок и не изошьют сундук ниток.

Другую группу персонажей, воплощающих чудесное умение, составляют такие «искусники», как *скороход*, *стрелец*, *звездочет*.

«Умельцами» в ряде сказок выступают и основные герои: *мудрая жена* вышивает чудесный ковер; *падчерица* тклет полотно «такое тонкое, что сквозь иглу вместо нитки продеть можно» (Аф. 104); *царевна-лягушка* печет лучшие, чем другие снохи, хлебы. «Мастером» играть в карты, плясать или играть на гусях оказывается *солдат*.

Умение танцевать, играть на музыкальных инструментах, скоморошничать относится к разряду таких, которые часто квалифицируются сказкой как «хитрая наука». *Музыканты*, *гусяры*, *скоморохи* приближаются к чудесным, сверхъестественным персонажам, способным околдовывать, завораживать, наводить сон или, наоборот, заставлять плясать до безумия и полусмерти. Такой же способностью обладают музыкальные инструменты (*гусли-самогуды*, нагоняющие неодолимый сон, *скрипочка*, *балалайка*, *барабан*, *дудка* и т. д.), составляющие значительную часть арсенала чудесных предметов волшебной сказки. Интересна в этом отношении связь *скоморохов*, *гусяров* и пр. с мотивом «невидимого

присутствия»: герой сказки во втором ходе часто скрывается под их маской на пиру; во время пляски *царевны-лягушки* или пения *Сопливого козла* обнаруживается истинный облик этих замаскированных персонажей¹⁵.

Умельцам, рукодельникам, работающим противопоставлены «ленивые», «нерадивые»: родные дочери мачехи «только и знали, что у ворот сидеть, на улицу глядеть, а Крошечка-Хаврошечка на них работала, их обшивала, для них пряла и ткала» (Аф. 100).

Среди представителей разного рода профессий, так же как и среди представителей сословной иерархии, выделяются главные и подручные: *мастер, староста, хозяин, но работник, помощник, подмастерье*. Под маской последних тоже иногда скрывается герой сказки: «На ту пору приходит Иван-царевич в свое государство, нанимается у одного старичка в работники и посылает его к царю» (Аф. 130), или: «Вот ходит Иван-царевич по базару; идет навстречу башмачник... "Возьми меня к себе в подмастерья..."» (Аф. 129).

Работникам в сказке противопоставлены бродяги: *голь кабацкая, люди убогие, калики перехожие, нищие, пьяницы, разбойники* (главный среди последних — *атаман*). *Бродяги* в волшебной сказке часто наделены сверхъестественными способностями (чаще всего — чудесным знанием); *нищий* подсказывает герою, где найти волшебного коня, *калики перехожие* сообщают средство от бесплодия, среди *голи кабацкой* отыскивается чудесный богатырь и т. д. Возможно, это связано с отсутствием у этих персонажей строгой пространственной приуроченности (ср. чудесную *печь, кроватку* или *кузницу в поле*, сверхъестественность которых тоже связана с тем, что они находятся «не на своем месте»).

Группа IV. Локализация

Концентрация большинства коллизий волшебной сказки вокруг пути приводит к тому, что сюжетной схеме соответствует достаточно стабильная последовательность: дом → дорога → лес → иное царство¹⁶.

Рассмотренные в парадигматическом аспекте, эти *locus*'ы распадаются на две группы: свое место (*жилище: изба, дворец; свое царство*) и чужое место (*дорога, иное царство, чужое жилище*). Обязательность своего места, по крайней мере как исходного пункта, создает возможность

выделить группы персонажей по их локальной приуроченности.

В доме помещаются родственники. Это либо *изба*, где живет крестьянская семья, либо *дворец*, населенный помимо царской семьи приближенными царя и слугами¹⁷.

Поле или дорога — место пребывания таких персонажей, как *нищие*, *калики перехожие*, в поле находятся *чудесная печь*, *кроватька*, *яблоня*, здесь же обитает *Сивка-бурка*, могут встретиться *попутчики*, *пастухи* и т. д.

Лес — место локализации достаточно обширной группы лесных демонов (*Баба-яга*, *Леший*, *Морозка*, *Медведь*), их «слуг» (*мышки*, *кот*, *собака* и др.), помощных зверей (*Серый волк*, *чудесная «охота»*, *медведица*, *львица*, *волчица* и др.).

Иное царство выступает в волшебных сказках в трех основных вариантах: царский дворец, «животное» царство и далекое «тридесатое» царство (верхнее и нижнее: подземное, подводное, на горе и пр.). Это место потенциальных брачных партнеров.

Более близкий *царский дворец*, на подворье которого находится терем с заключенной в нем царевной, в качестве «дома» предполагает наличие в нем отца царевны (= царь, испытывающий женихов), а в качестве «дворца» — бояр, слуг, музыкантов на пиру и т. д.

Более далекое «животное» царство — место локализации чудесных брачных партнеров. Оно может выступать в варианте леса, где охотник целится в птицу, становящуюся затем его чудесной женой (сказки типа «Пойди туда, не шаю куда»), в варианте дворца, в котором помещен заколдованный брачный партнер (*почерневшая царевна*, превращенный в *чудовище* царевич, *царь-девица* — хранительница живой воды и молодильных яблок, *богатырка* и т. д.), в варианте подводного или подземного царства, где герой встречает *девушку-птицу* или *лебедушку* или куда он попадает в поисках исчезнувшей жены (мужа). Здесь герою предстоит пройти испытание у отца своей «тотемной» суженой — *Морского царя*, *царя Некрещеного лба* и пр. Кроме того, из этого «животного» царства прилетают «чудесные зятья» героя, берущие в жены его сестер и становящиеся его «названными братьями» (*Орел*, *Сокол*, *Ворон*), а также чудесный жених — *Финист ясный сокол*.

Еще более далекое «тридесатое» царство — место локализации основных «супротивников» — *Змея Горыныча*, *Ко-*

щезя, Вихря, насильно похищающих из «нашего» мира женщин себе в наложницы, и их рационализированных вариантов (*черти, заморские королевицы, иноверцы*).

Таким образом, персонажи, рассмотренные в предыдущих разделах, приурочены к определенным, «своим» местам. Причем сами эти «места» служат не только как атрибуты (*лесные* звери противопоставлены *домашним* животным, *морские* гады и рыбы *небесным* птицам; ср. выше, о дистрибуции слуг и ремесленников по месту их деятельности), но и воплощаются в серии специальных персонажей. Попадание в чужой locus связано с необходимостью преодолеть границу между частями сказочного пространства, одной из основных особенностей которого является дискретность его отдельных «мест».

В первую очередь это относится именно к пограничным областям сказочного пространства, персонифицированным в обширной группе *сторожей* и *охранителей*.

Закрытость жилища может быть представлена в виде естественной ограды (*изгороди, стены*), но даже они часто функционируют в сказке именно как персонаж: *ворота* и *двери* могут сами пропустить или не пропустить «чужака» внутрь жилища; стены часто снабжены гудящими струнами, предупреждающими хозяев о проникновении во дворец пришельца, *избушка на курьих ножках* поворачивается только после произнесения заговорной формулы. «Дом» может охраняться и специальными *сторожами*: у входа в палаты двенадцатиглавого змея стоят «вместо ворот офомные столбы, а к ним прикованы... два страшных льва» (Аф. 131); царский дворец стерегут *караульщики, стражники, охрана* и т. д.

Как закрытое в волшебной сказке выступает не только само жилище, дом, но и все «царство», причем это относится как к царству героя, так и к «иному царству»¹⁸. Граница «царств» тоже персонифицируется как в виде антропоморфных существ и сторожевых животных, так и в виде предметов и «мест». Например, «на рубеже» царства красной девицы, у которой «с ног целующая вода льется», «*дикий человек* стоит — ростом с лесом ровен, толщиной словно копна большая, в руках держит коренастый дуб» (Аф. 173); *Яга* или *ведьма* стерегут царство царь-девицы; *Змей* охраняет вход в «иное царство»; этот вход может быть завален *камнем*, поднять который под силу лишь богатырю (Аф. 128); в той же роли ограды, препятствия выступают *гора, река* или *лес* (ср. превращение *полотенца* — в *реку*,

гребешка — в дремучий лес, преграждающих путь преследователю).

Закрытым «дому» и «царству» в сказке противопоставлены открытые места. Это в первую очередь *чистое поле* и *дорога*. Особенность этих locus'ов состоит в том, что эта пограничная полоса никому не принадлежит. «Свое» и «чужое» царства в качестве центра имеют дом («в некотором царстве» находится *изба* или *дворец*, в лесу стоит *хатка*, *землянка* и т. д., в подводном царстве — *замок* или *хоромы*), обитатели которого являются «хозяевами» данного locus'a. *Дорога* и *чистое поле* не имеют хозяев¹⁹, а персонаж, находящийся в этих locus'ах, лишен «своего» места, делокализован и либо обладает неограниченной свободой перемещений, либо ищет укрытия. В качестве такого укрытия никогда не фигурирует дом, в лучшем случае это *шатер*, который обычно как раз и не может служить надежным убежищем: мужичок с ноготок или Яга свободно проникают в него и калечат братьев; герой без труда похищает из шатра девицу. Укрыться в поле можно лишь в местах, принципиально отличных от обычного жилища: в *кузнице*, в *печке*, под *яблоней*, закрывающей беглеца ветвями; нахождение их «не на своем месте», дислокализация квалифицируется сказкой как сверхъестественное свойство²⁰ и превращает из предметов обихода в персонажей.

То же можно сказать и о делокализованных персонажах, для которых *дорога* — обычное место обитания. Это *бродяги*, *попутчики*, *проводники*, *проводимые*, которые, не являясь «хозяевами» или «сторожами» определенного locus'a, обладают способностью преодолевать границы сказочного пространства. Принадлежа пространству «дороги», они являются своего рода персонификациями пути.

В качестве объектов, персонифицирующих путь, могут фигурировать не только антропоморфные существа, но также и животные или предметы: *перевозчик* у реки, *Усыня*, *великан*, помогающие перебраться через реку или море; *гуси-лебеди*, *орел*, *птица Моголь*, *крылатый конь*, *Серый волк*, доставляющие героя в тридесятое царство или выносящие его на «белый свет»; *шарик* или *клубочек*, указывающие путь в иное царство; волшебный *корабль* или *лодка*, *сапоги-скороходы*, *чудесные башмаки*, *ковер-самолет*, *колесница*, вырастающее до самого неба растение, различного рода орудия и

приспособления: *ремни, цепи, когти*, которые «на руки и на ноги сами наделись» (Аф. 128), и т. д.

Помещенность в закрытый или открытый locus, нахождение в своем или чужом пространстве определяют пространственный статус персонажа. Заключенная в высоком тереме или недоступном замке царевна, спрятанные в землянке дети совершенно изолированы от «чужих». Находясь в защищенном месте, эти персонажи, однако, лишены возможности самостоятельных перемещений, в отличие от персонажей открытого пространства, не имеющих своего места, делокализованных: *бездомных, изгнанных, бродяг*.

Особый интерес представляет такой локальный статус персонажа, при котором, попав в чужое место, он оказывается не в состоянии его покинуть, т. е. пленным. В плену может оказаться как герой сказки, посаженный, например, в *тюрьму* (Аф. 120), так и пришелец из иного мира: *лешего-мужика* заключают в железный столб (Аф. 126); в чудесном чулане находятся прикованный цепями *Змей, Кощей* или *крылатая волшебница; летающий богатырский конь* — персонаж, для которого «своим местом» является открытое пространство, — помещен в глубокий подвал или подземелье.

Иногда делокализация сопряжена в сказке с пленением: царицу и дитя «по локоть в золоте, во лбу светел месяц» изгоняют, предварительно заключив их в *бочку* и пустив по морю.

Возможностью менять место обладают в сказке не только люди, животные или предметы, но и сами locus'ы: молодцы из кольца переносят *дворец* из своего царства в чужое и обратно (Аф. 191); «чужое» тридцатое царство, свернутое в виде золотого, серебряного или медного *яйца*, перемещается в «свой» для героя мир.

3

Распределение персонажей по группам, произведенное выше, основывается на противопоставлении основных четырех семантических сфер: индивидуальной (I), семейной (II), сословной (III), пространственной (IV).

Однако эти области значений составляют в сказке определенную иерархию, они как бы вложены друг в друга. Чле-

нения пространства задают основные координаты: «внешнее» пространство (*государство, царство, лес, дорога*) и «внутреннее» (*дворец, изба*). «Жилище» в свою очередь служит вместилищем (т. е. чем-то «внешним») для семьи; она в свою очередь «вмещает» индивида с его «внешними» (тело) и «внутренними» характеристиками. Таковы отношения вместилища и содержимого, причем исходная точка, персонифицированная, например, в *горошине* или *яйце*, — это такое вместилище, содержимое которого может развернуться вновь: *горошина* превращается в человека, *яйцо* — в царство.

Являясь персонификацией определенной семантической сферы, персонаж волшебной сказки наделяется, как это уже отмечалось, признаками, реализующими не какую-либо одну, а сразу несколько или даже все четыре области значений. Персонажи, включенные в группу I, конкретизируются как родственники или свойственники (II), могут получить дополнительную сословную характеристику (III) и локализоваться в определенном месте сказочного пространства (IV). Например, *Покатигорошек*, обладающий в плане индивидуального статуса признаками «сильногомучего» *богатыря*, в качестве чудеснорожденного *сына* оказывается помещенным в семантическую сферу семьи, которая в свою очередь трактуется как *крестьянская* или *царская*, т. е. интерпретируется в определенном сословном ключе и включена в пространство *своего мира*, противопоставленного «чужому» миру Змея, похитившего сестру и убившего братьев *Покатигорошка*. Аналогичным образом и *Змей* — сверхъестественное демоническое существо (I) — выступает в статусе «неправильного» брачного партнера (II) и является царем или хозяином (III) далекого тридесятого царства (IV).

Такое «развертывание» признаков индивидуального статуса позволяет рассматривать персонаж волшебной сказки не только как отдельный пучок признаков, а как одно из звеньев в цепи межсюжетных трансформаций.

Например, *Баба-яга*, интерпретируемая в индивидуальном статусе как «сверхъестественное существо женского пола старшего поколения», может определяться с точки зрения ее семейного статуса как *мать* Ягишны или *теща* героя; с точки зрения сословного статуса — как «владычица всех тварей»; с точки зрения пространственной приуроченности —

как персонаж *леса*. На один признак будет отличаться от нее *ведьма*, которая, сохраняя все эти атрибуты, локализована не в лесу, а в «ином царстве». В качестве следующего звена этой цепи может рассматриваться *колдунья*, обладающая способностью «оборачивать» человека животным и подменяющая истинную невесту или жену героя своей дочерью, но локализованная в «своем царстве». *Мачеха* — представитель «чужого», но уже в рамках семьи.

Мать, персонифицирующая область II и интерпретируемая здесь как «старший по поколению прямой родственник женского пола», составляет следующий узел в цепи трансформаций. В качестве предка она может выступать в индивидуальной сфере значений как умершая (в этом случае она наделяет дочь чудесным помощником или дает ей мудрые советы). В остальных случаях она не обладает признаками сверхъестественного существа. Лишенная сама признаков «чудесного», мать в качестве любовницы *атамана* или *Змея* («неправильный» семейный статус) может тем не менее создавать ситуацию вхождения «чужого» в «дом» (сказки типа «Звериное молоко»). Этот случай может рассматриваться как переходный от *мачехи*. В зависимости от дополнительных атрибутов, которыми наделяется этот персонаж, возникает следующая цепочка. Семейный статус матери может быть не «неправильным», а «неполным»: она — *честная вдова*, обычным сословным статусом которой является крестьянский, а имущественным — бедность. «Неполным» может быть и родственный статус: старуха изображается в сказке как «бездетная» или потерявшая детей. В этом случае она становится матерью чудесно-рожденного сына, а сословная принадлежность ее при этом варьирует (это либо «бедная старуха», либо «бездетная царица»). Во всех случаях мать локализуется в «своем» царстве.

Переходным звеном является мать-царица, для которой признаками индивидуального статуса служат «красота» и «молодость». Ее либо похищает Змей, либо подменяют дочерью ведьмы. И в том и в другом случае акцент на молодом возрасте переводит ее из класса матерей в класс жен, составляющих следующий узел цепи трансформаций.

Жена («младший свойственник женского пола») с точки зрения ее индивидуального статуса может характеризовать-

ся как «мудрая», «чудесная» (внутренний мир), доставшаяся герою в виде птицы, рыбки или лягушки (внешность). Эти признаки возвращают нас к группе сверхъестественных персонажей, которые противопоставлены Яге и ее вариантам как младшие старшим. Действительно, чудесная жена в некоторых сказках рисуется как *колдунья*, *волшебница*, демоническое существо, стремящееся погубить мужа. И «мудрая жена», и «жена-колдунья» с точки зрения их исходного пространственного статуса принадлежат «чужому» месту: лесная *птица* (Аф. 212), *утица* на взморье (Аф. 213), *плотичка* с золотым кольцом, выловленная из реки (Аф. 216), заморская *пленница* (Аф. 230), *лягушка* из болота (Аф. 267), хозяйка далекого «ино-го» царства (Аф. 198). Мудрая жена, кроме того, часто изображается «искусницей» (ткать, печь хлеба и т. д.).

Как трансформация враждебной по отношению к мужу жены-волшебницы может рассматриваться «злая жена» в сказках типа «Звериное молоко» (Аф. 205), где, аналогично «неверной» матери, жена героя сговаривается с любовником погубить своего мужа, или в сказках типа «Чудесная рубашка», в которых жена-царевна пытается отделаться от мужа «простого», «мужицкого» происхождения.

Гораздо чаще, впрочем, «младший свойственник женского пола» рисуется сказкой как добрачный партнер, т. е. как *невеста*. Атрибуты этого класса персонажей, пожалуй, наиболее полно реализуют все четыре семантические сферы. В плане индивидуального статуса невеста может быть демоническим существом (*крылатой волшебницей*, *упырем*, *ведьмой*, *чертовкой*), испытывающей жениха и стремящейся его погубить; *мудрой волшебницей*, помогающей будущему мужу пройти испытания у ее отца; *девушкой-лебедь*, превращенной в животное кознями вредителя; *окаменелой*, *почерневшей* или, наоборот, девицей «красоты неописанной». С точки зрения сословного статуса она может быть как *царской* дочерью, так и бедной *служанкой*, помогающей герою избавиться от преследования злой матери или сестры; часто она — «хозяйка» живой воды и молодильных яблок, в ее владении находятся чудесные слуги, она обладает волшебной книгой и пр. Пространственно невеста обычно удалена: находится в тридесятом царстве, в подводном мире, помещена в высокий терем. Часто она «пленница»: прикована к камню на берегу моря, заключена в заклятый замок и т. п. Такой « плен » мо-

жет интерпретироваться и в семейном плане: девушка оказывается наложницей Змея, от которого ее освобождает жених. Вообще семейный статус невесты почти неизменно фиксируется: она *дочь* или *падчерица*.

Таким образом, семантический узел «невеста» может служить переходным звеном к следующей группе персонажей, представленной «младшим поколением родственников» (*дочь, падчерица*), и далее «сиблингам» (*сестры*).

Аналогичную цепь образуют и персонажи мужского пола: *колдун — отец, отец — муж, муж — жених, жених — сын, сыновья — братья, старшие братья — младший брат, младший брат — солдат* или *слуга, слуга — детеныш животного* («охота») и т.д. и т.д.

При описании межсюжетных трансформаций мы имели дело с раздроблением целостной формы на отдельные признаки, характеризующие основной статус персонажа, к которым присоединяются отдельные же признаки, характеризующие данный персонаж с точки зрения его статуса в других семантических сферах и служащие дополнительными атрибутами.

Как можно было убедиться, для персонажей волшебной сказки большее значение имеют признаки семейного и индивидуального статуса, а сословные и локальные признаки чаще служат вариантами этих основных сфер значений или дополняют их. Это вполне согласуется с общей ориентацией волшебной сказки на разрешение личной судьбы героя. «Биографичность» ее приводит к тому, что признаки семейного статуса последовательно обыгрываются в сюжете и иррадируют на другие сферы. С этой точки зрения все персонажи волшебной сказки легко распределяются по двум основным группам: персонажи, основным признаком которых служит семейный статус, и персонажи, у которых основным является индивидуальный статус, причем по преимуществу семейные характеристики дополняются сословными, а индивидуальные — локальными, что в принципе соответствует делению всех персонажей на «мифические» и «немифические». Такая иерархия не исключает необходимости учета всех признаков, присущих данной форме, поскольку лишь в этом случае удастся получить такую цепь трансформаций, когда каждое звено отличается от предыдущего только одним признаком.

Расширение набора признаков индивидуального статуса за счет надстраивания над ними признаков семейной, сословной и пространственной областей значений позволяет из ограниченного числа элементов «порождать» бесконечное множество вариантов персонажей. «Биографичность» волшебной сказки приводит, однако, к тому, что количество признаков, определяющих направленность сюжетного функционирования данного персонажа, сокращается. Действительно, именно родство и брак становятся тем гармонизирующим механизмом, который снимает противоречия между *естественным* и *чудесным* (укрощение демонической невесты), *антропоморфным* и *неантропоморфным* (расколдование превращенного в зверя брачного партнера), *живым* и *мертвым* (родство с мертвецом как основа получения от него помощи) и т. д. Сконцентрированность действия большинства волшебных сказок вокруг темы брака приводит к тому, что на первый план выводится персонаж, который по своим семантическим характеристикам принадлежит к младшему поколению, представляя собой потенциального брачного партнера. Как функции задаются по отношению к герою, так и семантические признаки оказываются ориентированными на младших в семье. Именно они представляют собой ту группу персонажей, которые обычно выступают в роли героя.

Таким образом, мы возвращаемся к рассмотрению действующих лиц волшебной сказки, инвариантные формы которых были выявлены В. Я. Проппом в «Морфологии сказки». То, какую роль выполняет персонаж, зависит не от всего набора признаков, которыми он наделен, а лишь от определенных, достаточно устойчивых именно для данного действующего лица.

Так, в роли героя выступает младший в семье: *сын* (варианты — *малолетка*, *группа мальчиков*), *младшая дочь*, *падчерица* или *пасынок*, *младший брат* или *сестра*, *братья-близнецы*. Принцип деления на «старших» и «младших» распространяется и на персонажи, реализующие сословную сферу значений: отношение *родители/дети* параллельно в этом аспекте отношению *хозяева/слуги*. Поэтому на границе с новеллистической сказкой возникает герой — *солдат*, *слуга*, *конюх*.

Признаки всех остальных действующих лиц задаются именно по отношению к статусу, занимаемому героем.

Если герой — это «младший», то для персонажа, выступающего в роли дарителя, обязательными оказываются признаки «старший» и «относящийся к границе» своего и чужого мира. В семейной сфере «старшие» интерпретируются как «родитель», «предок», в индивидуальной — как «старика». Действительно, очень часто именно эти персонажи наделяют героя помощником, причем в первом случае это «загробный» даритель (*умершие родители*), во втором — *нищие, прохожие*, т. е. персонажи, репрезентирующие «дорогу» в чужой мир.

Роль помощника выполняет всегда персонаж, относящийся к миру сверхъестественного. «Своим» для героя он становится в силу того, что тот «обладает», «владеет» им, является его «хозяином». Поэтому помощник — это обычно слуга.

Искомый брачный партнер (невеста, жених) всегда локализован в «чужом» для героя пространстве, интерпретируемом и как «иное царство», и как «иное» сословное пространство (Иванушка-дурачок женится на *царевне*), и как «иной» индивидуальный статус (*зооморфный, чудесный, сверхъестественный*).

В роли антагониста героя выступают вредитель и ложный герой.

Ложный герой, или соперник, — это неистинный герой: *старшие братья* близки к *младшему* в семье в своем статусе «детей», но не являются подлинными младшими; *дочь ведьмы* сходна с героиней по возрасту, но она «не настоящая» *царевна* и т. д.

Вредитель — это всегда «чужой» по отношению к герою персонаж, причем в качестве «чужого» он может репрезентировать любой из признаков: «неродная» *мачеха* изводит падчерицу; «чужой», «далекий» жених-Змей похищает царевен; лесной демон (*Яга, людоед*) заманивает детей и т. д.

Героецентричность волшебной сказки приводит, таким образом, к тому, что семантические признаки, с помощью которых производились классификация персонажей и описание их межсюжетных трансформаций, оцениваются с точки зрения их отношения к герою и оказываются ценностными индикаторами его движения от негативного состояния к позитивному. Статус любого действующего лица в одной или нескольких семантических сферах оценивается как «свой» или «чужой», «высокий» или «низкий» по отношению к

статусу, который занимает герой. При этом позитивной или негативной оценке может быть подвергнут любой из статусов. Например, «ведовство» невесты расценивается как позитивное качество *мудрой жены* героя и как негативное — у *колдуньи*. Если *Баба-яга* в одних сказках действует как похититель детей, а в других как даритель, то это целиком зависит от того, в каком статусе она находится по отношению к герою: в первом случае она «чужая», во втором — оказывается в «родственных» отношениях с героем (*Яга-теща*) или является «пограничным» персонажем, дающим герою временное пристанище.

Эта особенность волшебной сказки делает структуру персонажей способной к внутри- и межсюжетным трансформациям и дает возможность семантически однотипным фигурам исполнять в сюжете самые разнообразные роли (например, *мать-даритель*, *мать-вредитель*, *мать-жертва* и т. д.), что, естественно, значительно увеличивает вариативность сказочных коллизий.

Итак, для внутрисюжетного функционирования персонажа важным оказывается не только то, какую роль он выполняет, но и то, какими семантическими признаками он наделен, поскольку именно они соответствуют тем конфликтам, в которых данный персонаж принимает участие. Именно они обыгрываются в сюжете, задавая тем самым формы коллизий. Убийство, поборение, изведение связаны с такими признаками, как *сильный/слабый*, *живой/мертвый*, *цельный/расчлененный*; изгнание, заточение — с признаками *бездомный*, *свободный/пленный*; обладание, получение, похищение — с такими, как *богатый/бедный*, *хозяин/слуга* и т. д.

Семантические признаки персонажа не только определяют характер сказочных коллизий, они могут меняться по ходу сюжета в силу того, что персонаж представляет собой пучок признаков, т. е. является многокомпонентным образованием, легко распадающимся и столь же легко комплектирующимся в новое. Эта особенность структуры персонажа делает ее удобной для функционирования по законам сказочного повествования, так как она оказывается хорошо приспособленной для работы в условиях сюжета, построенного на ритмах потерь и приобретений.

Примечания

¹ Ср.: «1. Царь дает удальцу орла. Орел уносит удальца в иное царство (171). 2. Дед дает Сученке коня. Конь уносит Сученку в иное царство (132). 3. Колдун дает Ивану лодочку. Лодочка уносит Ивана в иное царство (138). 4. Царевна дает Ивану кольцо. Молодцы из кольца уносят Ивана в иное царство (156)» [Пропп 1969, с. 23].

² Ср.: «Сказочник совершенно свободен в выборе номенклатуры и атрибутов действующих лиц. Теоретически свобода здесь полнейшая... Надо, однако, сказать, что народ и здесь не слишком пользуется этой свободой. Подобно тому как повторяются функции, повторяются и персонажи» [Пропп 1969, с. 102]. Некоторые достаточно стабильные корреляции см. на с. 68 — 72 наст. изд.

³ Ср. замечание П. Г. Богатырева, отметившего отрыв сказочной фантастики от конкретных верований, который приводит к тому, что «сверхъестественные и фантастические существа, являющиеся героями русских сказок, такие, как *Кощей Бессмертный*, *Змей Горыныч*, *Баба-яга* и другие, не играют никакой роли в народной русской демонологии. Напротив, ее обычные персонажи — *леший*, *водяной*, *домовой* — лишь изредка вводятся в сказки... Эти персонажи появляются в сказках лишь для замены легендарных древних персонажей; такая замена к тому же ограничивается именем персонажа, основные черты которого обычно не модифицируются» [Богатырев 1971, с. 287].

⁴ «Так, конь переносит героя за тридевять земель, но то же достигается при помощи ковра-самолета или сапог-сорокоходов... Конечно, есть специфические помощники и специфические предметы, которые не могут быть взаимозаменяемы. Но отдельные случаи не нарушают принципа морфологического родства их» [Пропп 1946, с. 173].

⁵ Ср.: «...Значимость имени персонажа и, следовательно, его метафорической сущности развертывается в действие, составляющее мотив; герой делает только то, что семантически сам означает» [Фрейденоберг 1936, с. 249].

⁶ Об особенностях набора семантических оппозиций в волшебной сказке в отличие от основных смысловых противопоставлений в мифах см. выше, с. 33 — 41 наст. изд.

⁷ Ср.: «...природа персонажа в ее этически неоднозначных проявлениях определяет его имя, заменяющее внешнее описание, и это имя становится семантически чрезвычайно значимым. Узловые семантические характеристики, заложенные в названии, могут быть явными или существовать в виде его "внутренней формы", то есть либо в виде скрытых и не выраженных непосредственно смысловых свойств, либо в виде признаков, проявляющихся лишь в процессе разного сюжетного функционирования» [Неклюдов 1972, с. 200].

⁸ Например, превращенная в уточку героиня возвращает себе прежний облик после того, как ее дети-утята поют под окном обманутого мужа грустную песню, из которой тот узнает о подмене (Аф. 265). Белая *уточка* не обязательно называется *матерью*, тем не менее материнство — обязательный признак героини этих сказок.

⁹ Подробнее об особенностях внешнего облика персонажей фольклора, и в частности волшебной сказки, см.: [Неклюдов 1972, с. 194-204].

¹⁰ О Сказки о героине-малолетке, таким образом, легко выделяются в совершенно обособленную группу, для которой канонизированный конец «воцарения и свадьбы» не обязателен. Эти сказки содержат и другие моменты, отличающие их от прочих волшебных сказок: герой здесь часто прибегает к хитрости, вообще говоря, не характерной для волшебных сказок; место испытания ограничено относительно «близким» лесом, а не «далеким» тридесатым царством; испытания, которым подвергается героиня-малолетка, также носят достаточно специфический характер. Это в первую очередь задача вернуться в родительский дом, избежав угрозы быть съеденным лесным демоном (*Ягой, Медведем*). Каннибалистические намерения основных антагонистов героини-малолетки в сказках типа АТ 327 противостоят проглатыванию *мальчика с пальчик* спасителем (*волком*) в сказках типа АТ 700 как условию его возвращения домой.

¹¹ Ср., однако, «умные» и «глупые» звери в животной сказке.

¹² Отношения между *дедом (дедушкой), бабкой (бабушкой) и внуком, внучкой* не составляют коллизий. Эти термины спорадически употребляются для обозначения нечистой силы (*дедушка-сатана, черти* — его внуки — Аф. 153; *дедушка-водяной* и его *внуки-черти* — Аф. 151; *Морской царь* — дедушка заморской королевны, испытывающей героя — Аф. 136) или отмечают отношения между чудеснорожденным героем и родителями его матери (*Медведка* именуется *внуком* и называет *дедушкой* отца своей матери *Репки* — Аф. 141; *Наздеи попов* *внук* — чудесный герой, родившийся у поповой дочке от мертвой головы — Аф. 143). В последнем случае речь идет о чудесном герое и его приемных родителях.

¹³ Помимо прямых в сказке иногда фигурируют коллатеральные родственники (*тетка, дядя, племянник, племянница*), но эти отношения имеют столь же периферийное значение, как и отношения внуков с дедом и бабкой.

¹⁴ Удачливый солдат в роли героя более характерен для новеллистической сказки.

¹⁵ Как «хитрая наука» интерпретируется сказкой и способность принимать различные облики, превращаться в животных (Аф. 208, 249 и др.). Отданный учиться «ремеслу» к мастеру (под маской которого обычно скрывается колдун), герой овладевает именно умением маскироваться.

¹⁶ Этот «прямой» порядок выдерживается в подавляющем большинстве сюжетных типов, исключая, пожалуй, ряд сказок, в которых героями являются малолетние дети, движение которых замыкается возвращением из «леса» в «дом». Есть и другие варианты редуцированных форм, например сказка «Крошечка-Хаврошечка», где пространственные перемещения осуществляются в границах «изба → поле → богатый дом».

¹⁷ Показательно, что если «дом» находится в лесу или в ином царстве, т. е. выступает в вариантах *лесная избушка, лесной дом, дворец*, то живущие в нем персонажи последовательно наделяются признаками семейного статуса: у *Яги* оказывается дочь *Ягишна*, у *лешего* или *Морского царя* — дочери, у *орла* — сестры.

¹⁸ Ср.: «...уж молодец-удалец на свою землю пробрался и ее (ведьму. — Е. Н.) не опасался: сюда она скакать не смела...» (Аф. 171).

¹⁹ Ср. принадлежащее мужику засеянное *поле*, которое «закрыто», огорожено и составляет часть «своего» царства; вторжение в него *чудесной кобылицы, Жарптицы* и других «волшебных воров» расценивается как вредительство, разорение, расхищение.

²⁰ Ср.: обнаруженную царскими охотниками в дупле дерева героиню (*Свиной чехол*) называют «чудом чудным, дивом дивным» (Аф. 290).

Литература

- Афанасьев 1958 — Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: В 3 т. М., 1958.
- Богатырев 1971 — *Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971.
- Неклюдов 1972 — *Неклюдов С.Ю.* Особенности изобразительной системы в долитературном повествовательном искусстве // Ранние формы искусства. М., 1972.
- Пропп 1946 — *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946.
- Пропп 1969 — *Пропп В.Я.* Морфология сказки. 2-е изд. М., 1969.
- Фрейденоберг 1936 — *Фрейденоберг О.* Поэтика сюжета и жанра. Период античной литературы. Л., 1936 (переизд.: *Фрейденоберг О.* Поэтика сюжета и жанра / Подгот. текста и общ. ред. Н.В. Брагинской. М., 1997).

ИЗ ИСТОРИИ СТРУКТУРНО-ТИПОЛОГИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ СКАЗКИ

Е.М. Мелетинский
СТРУКТУРНО-ТИПОЛОГИЧЕСКОЕ ИЗУЧЕНИЕ СКАЗКИ

В.Я. Проппа «Морфология сказки» была издана в 1928 г. Это исследование в некоторых отношениях намного опередило свое время: абсолютный масштаб научного открытия В.Я. Проппа стал очевиден только после того, как в филологические и этнологические науки внедрились методы структурного анализа. В настоящее время «Морфология сказки» — одна из самых популярных книг в мировой фольклористике. Она переведена на английский [Propp 1958; 1968] и итальянский [Propp 1966] языки, с сокращениями — на польский язык [Propp 1968], готовятся немецкий и румынский переводы.

В 20-х годах был очень силен интерес к проблемам художественных форм, в том числе и фольклорных; но только В.Я. Пропп довел изучение формы сказки до открытия ее структуры. Заслуживает внимания, что для В.Я. Проппа морфология как раз не была самоцелью, что он стремился не к

описанию поэтических приемов самих по себе, а к выявлению жанровой специфики волшебной сказки, с тем чтобы впоследствии найти историческое объяснение единообразию волшебных сказок. Рукопись, представленная автором в редакцию неперIODической серии «Вопросы поэтики» (издававшейся Государственным институтом истории искусств), первоначально включала дополнительную главу с попыткой такого исторического объяснения. Впоследствии эта глава, не вошедшая в окончательный текст, была развернута в обширное фундаментальное исследование «Исторические корни волшебной сказки» [Пропп 1946].

Изучая специфику волшебной сказки, В.Я. Пропп исходил из того, что диахроническому (историко-генетическому) рассмотрению сказки должно предшествовать ее строгое синхроническое описание. Разрабатывая принципы такого описания, В.Я. Пропп поставил перед собой задачу выявления постоянных элементов (инвариантов), наличествующих в волшебной сказке и не исчезающих из поля зрения исследователя при переходе от сюжета к сюжету. Открытые В.Я. Проппом инварианты и их соотношение в рамках сказочной композиции и составляют структуру волшебной сказки.

До В.Я. Проппа господствовали атомистические концепции: неразложимой повествовательной монадой считался либо мотив, либо сюжет в целом.

Из мотивов исходил акад. А.Н. Веселовский [Веселовский 1940], о котором В.Я. Пропп упоминает в своей книге с величайшим уважением. Сюжеты А.Н. Веселовский рассматривал как комбинации мотивов, их соотношение он при этом представлял чисто количественно; большой процент повторяющихся мотивов он объяснял наличием заимствования, миграции.

Позднее о мотивах как носителях повторяемости в сказке писали К. Шпис, Фридрих фон дер Лайен [Spiess 1924; Leyen 1925] и др. Из сюжета как основной и естественной единицы фольклора исходил Антти Аарне, создатель международного каталога сказочных сюжетов, и финская («историко-географическая») школа в целом. Сюжет выступает постоянной единицей в изучении сказки в известной монографии одесского ученого Р.М. Волкова [Волков 1924].

На первых страницах «Морфологии сказки» В.Я. Пропп, энергично полемизируя со своими предшественниками, по-

казывает, с одной стороны, делимость и мотивов и сюжетов, а с другой — отсутствие четких граней и обоснованных критериев для установления границ сюжета, для уверенного различения самостоятельных сюжетов и сюжетных вариантов. И сюжеты и мотивы, несмотря на их повторяемость, по мнению В.Я. Проппа, не объясняют специфического единообразия волшебной сказки. Как это ни парадоксально на первый взгляд, они составляют переменные, вариативные элементы сказки. К этому следует добавить, что само соединение мотивов в сюжете (точнее говоря, их группировка, распределение в нем) зависит от специфической для сказки постоянной композиционной структуры¹.

Одновременно с В.Я. Проппом или даже немного раньше задачи структурно-морфологического изучения выдвигались А.И. Никифоровым в очень содержательной статье [Никифоров 1928] (написана в 1926 г.). Его интересные наблюдения были сформулированы в виде нескольких морфологических законов. Это — закон повторения динамических элементов сказки в целях замедления и усложнения его общего хода; закон композиционного стержня (сказка может быть одно- и двухгеройная, два героя либо равноправны, либо нет); наконец, «закон категорической или грамматической формовки действия». А.И. Никифоров предлагает рассматривать отдельные «сказочные действия» и их объединение по образцу словообразования в языке. По его наблюдениям, можно выделить «префиксальные сказочные действия» (с широкими возможностями замен), «корневые» (почти не варьируемые), «суффиксальные» и «флективные». А.И. Никифоров очень близко подходит к концепции В.Я. Проппа в своем тезисе о том, что постоянной является лишь функция персонажа, его динамическая роль в сказке. Главный персонаж, по мнению А.И. Никифорова, является носителем функции биографического порядка, а «вторичные персонажи» — авантюрно-осложняющего порядка (т. е. помощи герою, препятствий ему или функции объекта его домогательств). Любопытно, что предлагаемая А.И. Никифоровым схема буквально предвосхищает «структурную модель деятелей» в «Структурной семантике» А.Ж. Греймаса [Greimas 1966б].

Группировка частных функций главного персонажа и вторичных персонажей в некоторое количество комбинаций составляет, по А.И. Никифорову, основную пружину

сказочного сюжетосложения. Эти и другие его мысли очень плодотворны, но, к сожалению, не были развернуты в систематическое исследование сказочной повествовательной синтагматики, как это сделано В.Я. Проппом. Кроме того, у А.И. Никифорова не всегда достаточно четко разделяются уровни (сюжетный, стилистический и т. п.), И наконец, сами структурные принципы не были у него столь четко противопоставлены атомистическим концепциям, как это имело место в работе В.Я. Проппа, который убедительно показал, что специфика волшебной сказки оказалась заключенной не в мотивах (не все, но многие сходные мотивы волшебной сказки можно найти и в других жанрах), а в неких структурных единицах, вокруг которых мотивы группируются. В.Я. Пропп проанализировал последовательный ход событий в волшебных сказках из сборника Афанасьева и нашел, что этот ход во многом совпадает, хотя мотивы там самые разнообразные.

Исследователь обнаружил, что постоянными, повторяющимися элементами волшебной сказки являются функции действующих лиц (общим числом тридцать одна: *отлучка, запрет и нарушение запрета, разведка вредителя и выдача ему сведений о герое, подвох и пособничество, вредительство (или недостача), посредничество, начинающееся противодействие, отправка, первая функция дарителя и реакция героя, получение волшебного средства, пространственное перемещение, борьба, клеймение героя, победа, ликвидация недостачи, возвращение героя, преследование и спасение, неузнанное прибытие, притязания ложного героя, трудная задача и решение, узнавание и обличение, трансфигурация, наказание, свадьба*). Не все функции налицо всегда, но число их ограничено и порядок, в котором они выступают в ходе развертывания действия сказки, неизменен. Неизменным оказался и набор ролей (числом семь), между которыми определенным образом распределяются конкретные сказочные персонажи со своими атрибутами. Каждый из семи действующих лиц (т. е. ролей), а именно *антагонист (вредитель), даритель, помощник, царевна или ее отец, отправитель, герой, ложный герой*, имеет свой круг действий, т. е. одну или несколько функций. Таким образом, В.Я. Пропп разработал две структурные модели — одну (временная последовательность действий) — более обстоятельно, другую (действующие лица) — более бегло. Отсюда и два различных

определения В.Я. Проппа для волшебной сказки («рассказ, построенный на правильном чередовании приведенных функций в различных видах» и «сказки, подчиненные семиперсонажной схеме»). Круг действий (т. е. дистрибуция функций по ролям) ставит вторую модель в зависимость от первой — основной. Именно отказ от изучения по мотивам в пользу изучения по функциям дал возможность В.Я. Проппу перейти от атомизма к структурализму.

Первая и важнейшая операция, которую В.Я. Пропп проделывает с текстом, — это его разбиение, сегментация на ряд последовательных действий. Исходя из этого «содержание сказки может быть пересказано в коротких фразах, вроде следующих: родители уезжают в лес, запрещают детям выходить на улицу, змей похищает девушку и т. д. Все сказуемые дают композицию сказок, все подлежащие, дополнения и другие части фразы определяют сюжет» (с. 103). Здесь подразумевается конденсация содержания в ряде коротких фраз; далее эти фразы обобщаются в том смысле, что каждое конкретное действие подводится под определенную функцию, название которой представляет собой сокращенное и обобщенное обозначение действия в форме существительного (*отлучка, подвох, борьба* и т. п.). Выделенный фрагмент текста, содержащий то или иное действие (а тем самым и соответствующую функцию), можно, пользуясь современной терминологией, назвать повествовательной синтагмой. Все функции, следующие друг за другом во времени, составляют своего рода линейный синтагматический ряд. Некоторые отступления от постулированной В.Я. Проппом последовательности функций он считает не нарушением последовательности, а частичным введением обращенной последовательности. Не все функции обязательно присутствуют в одной сказке, но в принципе одна функция влечет за собой (имплицитно) другую. В некоторых случаях, когда функции, по выражению В.Я. Проппа, «выполняются совершенно одинаково» в силу «ассимиляции одной формы с другой», точное узнавание функции устанавливается только по ее последствиям. В качестве примера ассимиляции функций В.Я. Пропп приводит некоторые случаи уподобления первоначальной отсылки героя отправителем и трудной задачи, а также примеры испытания героя вредителем и дарителем. В.Я. Пропп всячески настаивает на том, чтоб первая функция дарителя

(например, выбор героем коня у Яги) и трудная задача вредителя (например, выбор невесты — дочери Водяного из двенадцати девиц) не смешивались. Это требование, как мы еще дальше увидим, имеет очень глубокий смысл, ибо оппозиция этих двух функций (предварительного испытания, дающего в руки герою волшебное средство, и основного испытания, приводящего к ликвидации недостачи) самым субстанциональным образом связана со спецификой волшебной сказки как жанра. В.Я. Пропп, правда, не выдвигает такого тезиса, но его анализ наводит на эту мысль.

С точки зрения перспектив структурного подхода исключительное значение имеет открытие В.Я. Проппом парности (бинарности) большинства функций (недостача — ликвидация недостачи, запрещение — нарушение запрета, борьба — победа и т. д.). Напомним, что В.Я. Пропп стремился к описанию структуры волшебной сказки в целом. Анализ велся на уровне сюжета (и отчасти системы персонажей) и привел к установлению некоей инвариантной сюжетной схемы, по отношению к которой конкретные сказки являются цепью вариантов. Однако «Морфология сказки» намечает и пути анализа отдельных типов, групп волшебных сказок (в рамках этого инварианта). В.Я. Пропп, например, обратил внимание на то, что две пары функций (*Б — П* и *З — Р*, т. е. борьба с вредителем и победа над ним, трудная задача и решение) почти никогда не встречаются в рамках одной сказки, но занимают в ряду функций примерно то же место. Мы бы теперь сказали, что *Б — П* и *З — Р* находятся в отношении дополнительного распределения. В.Я. Пропп считает, что действительно сказки с *З — Р* и с *Б — П* принадлежат к разным формациям. Далее, он предлагает выделять типы сказок по разновидностям обязательно присутствующих в любой сказке функций *А* (вредительство) или *а* (недостача). В связи с этим очень ценно и замечание (в другом месте книги) о двух формах начальной ситуации: с включением искателя и его семьи или жертвы и ее семьи. Для дифференциации сказочных типов полезным является и упоминание о параллелизме сказок с вредителем-змеихой и вредителем-мачехой. Эти замечания могут быть опорными пунктами для анализа типов волшебной сказки.

Выход «Морфологии сказки» в свет вызвал две положительные рецензии — Д.К. Зеленина в «Slavische Rundschau» (1929, № 4, р. 286-287) и В.Н. Перетца [Перетц 1930,

с. 187 — 195]. В.Н. Перетц считал работу В.Я. Проппа развитием идей Гёте, Бедье и особенно А.Н. Веселовского, но одновременно подчеркивал оригинальность функционального анализа, предложенного молодым ученым, писал о том, что книга будит мысль. Наиболее интересны его замечания о том, что грамматика — это не субстрат языка, но его абстракция и что сомнительно вывести из описания сказочных функций ее праформу. Более краткая рецензия Д. К. Зеленина в основном ограничена передачей главных положений В.Я. Проппа, но кончается выражением уверенности в том, что его методу предстоит большое будущее. Эти слова оказались пророческими. Однако до их осуществления прошло много времени. В 30 — 40-х годах интерес к вопросам формы по различным причинам пошел на убыль в советском литературоведении.

Книга В.Я. Проппа, открывающая большие перспективы в анализе сказки и вообще повествовательного искусства, намного опередила структурно-типологические исследования на Западе. В вышедшей через год после «Морфологии сказки» монографии А. Йоллеса «Простые формы» [Jolles 1929] сказка еще трактуется как неразложимая жанровая монада, как исходная «простая форма», а жанровая специфика простых форм выводится из представлений, непосредственно заключенных в самом языке. Сказка, по А. Йоллесу, отвечает идеальному уровню желательного наклонения (оптатива). Соответственно легенда связывается с императивом, миф — с вопросительной формой².

Новая жизнь книги В.Я. Проппа началась после выхода в 1958 г. в США английского перевода, потребность в котором была вызвана успехами структурной филологии и антропологии. В своем предисловии к американскому изданию С. Пиркова-Якобсон очень неточно аттестует В.Я. Проппа как ортодоксального и активного русского формалиста. Переход В.Я. Проппа в «Морфологии сказки» от диахронического исследования к синхроническому она сопоставляет с историко-географической школой, которую называет финско-американской (эта школа, особенно в лице патриарха американской фольклористики С. Томпсона, занимала до самого последнего времени господствующие позиции в США). По этому поводу напомним, что в «Морфологии сказки» позиция автора гораздо больше заострена против историко-географической школы, чем против диахроничес-

кого подхода (синхрония должна, по мнению В.Я. Проппа, предшествовать диахронии).

Английский перевод «Морфологии сказки» был встречен одобрительными рецензиями Мелвила Джекобса [Jacobs 1959a, p. 195-196] и Клода Леви-Строса [Levi-Strauss 1960a, p. 1 — 36]. Перевод книги В.Я. Проппа на английский язык имел огромный резонанс. Работа В.Я. Проппа, уже тогда тридцатилетней давности, воспринималась как свежее слово и сразу стала использоваться в качестве образца для целей структурного анализа фольклорных, а затем и других повествовательных текстов и оказала известное влияние на работы по структурной семантике.

Собственно структурно-типологические исследования в области фольклора появились на Западе — во Франции и США — только в 50-х годах в связи с успехами этнографической школы «моделей культуры» и в особенности — под влиянием бурного развития структурной лингвистики и семиотики. Характер научного манифеста имела оригинальная статья «Структурное изучение мифа» (1955), принадлежавшая перу ведущего французского этнографа-структуралиста Клода Леви-Строса [Lévi-Strauss 1955, p. 428-444]. В какой мере была известна ему тогда русская книга В.Я. Проппа, трудно сказать. Леви-Строс не только пытается применить к фольклору принципы структурной лингвистики, но считает миф феноменом языка, проявляющимся на более высоком уровне, чем фонемы, морфемы и семантемы. *Мифемы* — это большие конститутивные единицы, которые надо искать на уровне предложения. Если разбить миф на короткие предложения и разнести соответственно на карточки, то выделятся определенные функции и одновременно обнаружится, что мифемы имеют характер *отношений* (каждая функция приписана определенному субъекту). В этом пункте Леви-Строс, казалось бы, предельно приближается к В.Я. Проппу. Но далее обнаруживаются огромные различия, отчасти (но далеко не полностью) связанные с тем, что Леви-Строс имеет дело прежде всего с мифами, а В.Я. Пропп — со сказками. При этом, правда, не следует забывать, что оба исследователя признают принципиальную близость мифа и сказки: В.Я. Пропп называет волшебную сказку «мифической» (по крайней мере на основании ее генезиса из мифа), Леви-Строс видит в сказке лишь слегка «ослабленный» миф. Леви-Строс исходит из

того, что миф в отличие от других феноменов языка сразу принадлежит к обоим соссюррианским категориям — к *langue* и к *parole*: как историческое повествование о прошлом он диахроничен и необратим во времени, а как инструмент объяснения настоящего (и будущего) — синхроничен и обратим во времени³. В силу этой сложности, двойственности мифа его подлинные конститутивные единицы обнаруживают свою значимую природу не в качестве изолированных отношений, а только как связки, комбинации отношений, имеющие два измерения — диахроническое и синхроническое. Методически эти связки отношений обнаруживаются, когда различные варианты мифа пишутся один под другим, так что по вертикали получается последовательность мифических событий-эпизодов во времени, а по горизонтали группируются отношения в связки таким образом, что каждый столбец представляет собой связку, имеющую смысл, независимый от последовательности событий каждого варианта. Горизонтальное измерение нужно для чтения мифа, а вертикальное — для его понимания. Сопоставление вариантов одного мифа с вариантами других мифов приводит к многомерной системе.

Выписывая согласно указанной методике варианты мифа об Эдипе, Леви-Строс выделяет четыре столбца. Первый из них (Кадм ищет Европу, Эдип женится на Иокасте, Антигона хоронит Полиника) выражает переоценку, гипертрофию кровных отношений, а второй (спартанцы убивают друг друга, Эдип убивает Лайя, Этеокл — Полиника) — недооценку кровных отношений. Третий столбец (Кадм убивает дракона, Эдип уничтожает Сфинкса) олицетворяет отрицание автохтонности, поскольку дело идет о победе над хтоническими чудовищами, мешающими людям рождаться из земли и жить. Четвертый столбец (имена предков Эдипа указывают на физический недостаток, мешающий прямохождению) имеет положительное отношение к автохтонности, поскольку люди, вышедшие из земли, в мифологии иногда на первых порах не могут ходить. Общий смысл мифа об Эдипе Леви-Строс видит в невозможности для общества, верящего в автохтонность человека (рождение из земли, подобно растениям), признать факт рождения человека от мужчины и женщины, одного от двух. Корреляция четырех столбцов, согласно точке зрения Леви-Строса, есть своеобразный способ преодолеть указанное противоречие, не

разрешив его, а ускользнув за счет подмены проблемы. Леви-Строс пытался, как он выражается, прочесть миф об Эдипе «по-американски», ориентируясь на особенности более архаических мифов американских индейцев-пуэбло.

Анализируя мифы племени зуны, Леви-Строс пытается показать, как миф решает дилемму жизни и смерти и как это решение определяет его структуру. Но Леви-Строс трактует миф прежде всего как логический инструмент преодоления противоречий (с учетом особенностей первобытного мышления). Мифическая мысль, как он выражается, движется от фиксации противоположностей к прогрессирующему посредничеству. Проблема, собственно, не решается, а снимается тем, что пара крайних полюсов заменяется парой противоположностей менее далеких. Противоположность жизни и смерти подменяется противоположностью растительного и животного царства, противоположность растительного и животного царства подменяется противоположностью употребления растительной или животной пищи. А последняя снимается тем, что сам посредник — мифический культурный герой — мыслится в виде животного, питающегося падалью (Койот, у северо-западных индейцев — Ворон), и потому стоит посередине между хищными и травоядными. Иерархия основных элементов сказки зуны, по Леви-Стросу, соответствует движению по описанной структурной траектории от жизни к смерти и наоборот. С этим же логическим узлом связан и мифический процесс преодоления противоречия между представлением об автохтонной непрерывности человеческого рода наподобие роста растений и фактической сменой поколений как циклом смертей-рождений. Отсюда у Леви-Строса вырастает и толкование греческого мифа об Эдипе.

Не видя принципиальных различий между мифом и сказкой, Леви Строс склонен и в сказочных героях, например в образе сиротки у индейцев или Золушки в европейской сказке, видеть таких же мифических медиаторов. С медиацией, по его мнению, связана известная двойственность мифических (а также и сказочных — ср. его рецензию на книгу Ротт о сказочном цикле Золушки [Lévi-Strauss 1954, p. 634-638]) персонажей, особенно мифологических озорников-трикстеров.

Леви-Строс предлагает выразить структуру мифа через модель медиативного процесса следующей формулой:

$$f_x(a) : f_y(b) = f_x(b) : f_{a-1}(y),$$

где a и b — два члена (деятеля, персонажа), из которых первый (a) связан с чисто негативной функцией x , а второй (b) — с позитивной функцией y , но способен принимать и негативную функцию x , являясь, таким образом, посредником между x и y . Обе части формулы представляют две ситуации, между которыми имеется известная эквивалентность за счет того, что во второй части формулы (и соответственно — во второй половине мифического процесса, сюжета) один член заменен противоположным и произведена инверсия между ценностью функции и членами обоих элементов. То, что последний член — именно $f_{a-1}(y)$, показывает, что речь идет не только об аннулировании первоначального состояния, но о некотором дополнительном приобретении, некоем новом состоянии, возникшем в результате своего рода спирального развития.

В небольшой статье, посвященной фольклору виннебаго, Леви-Стросс дает сравнительный структурный анализ (по своему методу) четырех сюжетов с необычной судьбой героев [Lévi-Strauss 19606, p. 351-362]:

- I) история юношей, погибших от руки врагов во славу племени;
- II) история человека, вернувшего свою жену из мира духов после победы над ними;
- III) история победы над духами умерших членов шаманского ритуального союза, что дало им право на перевоплощение;
- IV) история сироты, который своей победой над духами воскресил влюбленную в него дочь вождя.

Различия этих четырех сюжетов анализируются по рубрикам: «принесение жертвы»: для другого (II), для группы (I), для себя (III); «смерть как»: нечеловеческий агрессор (IV), человеческий агрессор (II), соблазнитель (I), спутник (IV); «выполненное действие»: против группы (IV), вне группы (II), для группы (I), внутри группы (III). Далее трактуются противоположности: *природа — культура; жизнь — смерть; «сверхсмерть» духов — «недожизнь» героев* (подаривших остаток жизни своей группе); *обыкновенная — необыкновенная жизнь* (последняя оппозиция в мифе IV имеет негативный, перевернутый характер). Не менее оригинален разбор мифа цимшиан об Асдивале [Lévi-Strauss 1958 — 1959, p. 3-43].

Интересные разборы мифов имеются также в больших теоретических монографиях Леви-Строса, посвященных проблемам первобытного мышления [Lévi-Strauss 1962] и мифологии [Lévi-Strauss 1964 — 1971]. Концепции Леви-Строса в этой области очень глубоки и интересны. Он борется с традиционным представлением о слабости и чисто интуитивном, беспомощно-конкретном характере первобытного мышления, его неспособности к обобщениям. Отстаивая своеобразный интеллектуализм первобытной мысли, анализируя ее специфический характер, Леви-Строс, например, блестяще доказал, что тотемические наименования в первобытном обществе используются для построения сложных классификаций как своего рода материал для знаковой системы. Он дает интересный анализ некоторых семантических оппозиций (*сырое — вареное* и др.), являющихся ключевыми для мифологических представлений и ритуализованного поведения южноамериканских индейцев. Знакомство с основными трудами Леви-Строса помогает понять специфику его подхода к мифу, силу и слабость этого подхода. Он рассматривает миф как инструмент первобытной «логики», и поэтому, вопреки здравым и тонким соображениям о методах структурного анализа мифа, его конкретные разборы представляют собой анализ структуры не мифического повествования, а мифического мышления.

В принципе Леви-Строс предусматривает повествовательный аспект (по горизонтальной координате), но практически он сосредоточивает все внимание на «пучках отношений» и их символично-логическом значении. В.Я. Пропп, искавший жанровую специфику волшебной сказки, рассматривает прежде всего повествование, анализирует развертывание во времени и, следовательно, синтагматику с выяснением значения функции каждой синтагмы в рамках данного сюжета. Поэтому его структурная модель линейна. Лишь на следующем этапе исследования (отраженном в «Исторических корнях волшебной сказки») функции получают этнографическую интерпретацию (в плане генетическом).

Леви-Строса интересует в основном мифологическая «логика», поэтому он начинает с мифа, связывает функции только по вертикали, пытаясь из сопоставления вариантов мифа выявить его парадигматику. Структурная модель Леви-Строса нелинейна. Историческое различие мифа и сказки для Леви-Строса нерелевантно, не имеет принципиаль-

ного характера. К анализу сюжета некоторое отношение имеет его медиативная формула в той мере, в какой она пытается схватить «перевертывание» ситуации в финале и «спиральность» развития. Но эта особенность сюжета в более конкретной форме уловлена В.Я. Проппом: герой не только ликвидирует недостачу (для чего он сам или его чудесные помощники вынуждены «негативно» действовать по отношению к вредителю — двойственность леви-стросовского члена *b*), но создает некую новую ситуацию и приобретает дополнительные сказочные ценности⁴.

В рецензии Леви-Строса на «Морфологию сказки» заключаются и общая высокая оценка труда В.Я. Проппа, и ряд критических замечаний и творческих предложений. Критика эта не удивительна в свете того, что было выше выяснено относительно различия подходов этих двух крупнейших исследователей, ищущих решения проблемы с противоположных концов. Леви-Строс понимает свой спор с В.Я. Проппом как спор «структуралиста» с «формалистом». Ему кажется, что русский ученый отрывает форму от содержания и сказку от мифа, пренебрегает этнографическим контекстом, пытается создать грамматику без лексики, забывая о том, что фольклор как специфический феномен, отличный от других языковых явлений, — это слова слов, одновременно и словарь, и синтаксис, и т. п. Следствием этого он считает сведение В.Я. Проппом всех сказок к одной-единственной. Леви-Строс предлагает открыть за относительным разнообразием функций большее постоянство, представив одни функции как результат трансформации других (объединить инициальную и финальную серии функций, *битву с трудной задачей*, *вредителя с самозванцем* и т. д.), заменить последовательность функций схемой операций типа Булевой алгебры (группа трансформаций малого количества элементов). В сказочных персонажах он предлагает видеть медиаторов, связывающих противоположности типа *мужской — женский*, *высший — низший* и т. д.

Мысль Леви-Строса о возможности интерпретации отдельных функций как результата трансформации той же сущности очень интересна и плодотворна, однако такое рассмотрение лучше производить после суммарного морфологического анализа, а не вместо него.

Все многообразие связей между функциями трудно установить до выделения самих функций, а выделению функ-

ций должно предшествовать строгое разбиение повествования на синтагмы, следующие друг за другом во временном линейном ряду. В противном случае и установление связей между функциями, и группировка их в пучки, и угадывание символического значения таких пучков, и выделение парадигм неизбежно будет содержать в себе большую дозу произвольности, не выйдет за пределы догадок, пусть весьма остроумных и во многом верных.

В.Я. Пропп рассматривал свой синтагматический анализ как введение и к истории сказки, и к изучению «совершенно особой логической структуры сказки, что подготовляло изучение сказки как мифа» (см. с. 7 первого издания), т. е. как раз того, к чему призывает Леви-Строс. Анализ синтагматической структуры не только необходим в качестве первой ступени изучения общей структуры сказки, он непосредственно служит поставленной В.Я. Проппом цели — определить специфику сказки, описать и объяснить ее структурное единообразие. Поэтому сведение всех волшебных сказок к одной — не ошибка В.Я. Проппа, а условие достижения поставленной цели. Упрек в пренебрежении этнографическим контекстом несправедлив и может быть объяснен только незнакомством Леви-Строса с «Историческими корнями волшебной сказки». Замечание Леви-Строса о том, что не хватает контекста, «а не исторического прошлого», вызывает возражения потому, что он упускает из виду историчность самого контекста, т. е. принципиальное историческое различие мифа и сказки как двух ступеней в истории повествования, находящихся в отношениях «предок — потомок», имеющих свою специфику. Леви-Строс сам признает, что в сказке ослаблены противопоставления и транспозиция темы, большая возможность игры, свобода замены. Но это не просто легкое ослабление, а результат развития сказочного вымысла и известного отрыва сказочной фантастики (уже в значительной мере условно-поэтической) от конкретной этнографии, от верований и ритуальных предписаний, жестко ограниченных рамками определенной (как в этническом, так и в стадийном плане) культуры. Не только сказочные образы, но и правила поведения сказочных персонажей гораздо условней, в гораздо большей степени принимают характер правил игры, чем это имеет место в мифе. А новые моральные и эстетические критерии сказки уже качественно отличны от однозначных

этнографических моделей поведения и интерпретации окружающего мира. Таким образом, для упрека в формализме по адресу В.Я. Проппа вдвойне нет оснований. В.Я. Пропп сам ответил Леви-Стросу в послесловии к итальянскому переводу [Propp 1966, s. 201 — 229]. Он разъяснил, что «Морфология сказки» — первая, но неотъемлемая часть его сравнительно-исторических штудий волшебной сказки, что отсутствие единой терминологии, а также пропуски и ошибки в английском переводе невольно препятствовали правильному пониманию некоторых его положений. Кроме того, он совершенно справедливо указал, что его специально интересовал не миф, а сказка волшебная и анализ сюжета, композиции, жанра (в отличие от Леви-Строса), а такой анализ немислим в полном отвлечении от развертывания повествования во времени.

Все это, разумеется, отнюдь не лишает смысла те задачи, которые выдвигает Леви-Строс. И как раз исследование В.Я. Проппа дает необходимый твердый базис для дальнейшего углубления структурного анализа повествовательного фольклора. Не удивительно, что после знакомства ученых Запада с классическим трудом В.Я. Проппа буквально ни одно из исследований структурных моделей фольклора не могло обойтись без этого труда, не опираться на него.

Во французской науке, где структурализм особенно распространен, заслуживает внимания прежде всего цикл работ А.Ж. Греймаса. В статье «Описание значения и сравнительная мифология» [Greimas 1963] он пытается исключительно методами Леви-Строса осветить разыскания Ж. Дюмезиля по сравнительной мифологии. Он считает, что мифемы, вопреки видимости рассказа, связаны парадигматическими узлами и что примерная формула мифа такова:

$$\frac{A}{\text{non } A} \cong \frac{B}{\text{non } B}$$

(две оппозиции связаны глобальной корреляцией).

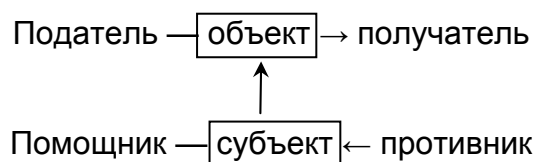
Рассматривая ряд мифических тем (общественный договор, добро и зло, безмерность и др.) в различных мифологиях, Греймас выявляет некоторые семантические оппозиции в роли дифференциальных признаков (*благодетельный — зловредный, дух — материя, мир — война, интеллектуальный — уни-*

версальный) и представляет одни мифологические концепции как трансформации других.

В статьях «Русская народная сказка. Функциональный анализ» [Greimas 1965], «Элементы теории интерпретации мифического рассказа» [Greimas 1966a], а также в соответствующих частях «Структурной семантики» [Greimas 1966b] Греймас использует английский перевод книги В.Я. Проппа даже для разработки некоторых аспектов лингвистической семантики. Он пытается синтезировать методику В.Я. Проппа и методику Леви-Строса, синтагматику и парадигматику за счет обработки схемы В.Я. Проппа средствами современной логики и семантики.

В своем анализе сказки Греймас берет за основу В.Я. Проппа, дополняя и «поправляет» его с помощью теории Леви-Строса, а в анализе мифа, наоборот, исходит из Леви-Строса, дополняя его В.Я. Проппом.

Структурная модель действующих лиц разработана Греймасом на основе сопоставления схем В.Я. Проппа и Э. Сурьо и выглядит следующим образом:



В подателе объединены пропповские *отправитель* и *отец царевны*, в помощнике — *чудесный помощник* и *даритель*; получатель в сказке якобы слит с *героем*, который одновременно является и *субъектом*. Объект — *царевна*. Помощника и противника Греймас при этом считает второстепенными действующими лицами, связанными с обстоятельствами. Это — лишь проекция воли к действию самого *субъекта*. Оппозиции *податель* — *получатель*, по мнению Греймаса, соответствует модальность *знать*, *помощнику* — *противнику* — модальность *мочь*, а *субъекту* — *объекту* — модальность *хотеть*. Желание героя достигнуть объекта реализуется на уровне функций в категории поисков (quest).

Что касается синтагматических функций, то Греймас их прежде всего сильно сокращает в числе (вместо тридцати одной остается двадцать) за счет их объединения по парам (пользуясь указанной В.Я. Проппом бинарностью функций). При этом каждая пара мыслится связанной не

только импликацией (одна функция влечет за собой появление другой в синтагматическом ряду $S \rightarrow non S$), но и дизъюнкцией ($S Vs non S$) как неким парадигматическим отношением, независимым от хода развертывания сюжета, от линейной синтагматической последовательности. Парные функции (обозначенные прописными буквами) Греймас в свою очередь пытается представить в виде семантической корреляции двух пар — негативной и позитивной:

$$\frac{s}{non s} \quad Vs \quad \frac{\bar{S}}{non s} \quad \text{или } S Vs \bar{S}.$$

Негативную серию двойных функций Греймас связывает синтагматически с начальной частью сказки (нагромождение бед — отчуждение), а позитивную серию — с концом сказки (их ликвидация и награждение героя). Завязка и развязка, обрамляющие обе эти серии, трактуются как своего рода нарушение договора (что ведет к бедам) и восстановление договора. В середине сказки оказывается ряд испытаний, каждое из которых в свою очередь начинается с заключения договора по поводу предстоящего испытания и включает также борьбу с противником и следствие успеха героя. Греймас устанавливает определенное соответствие между структурой испытания и структурной моделью действующих лиц: основной коммуникации (*податель* — *получатель*) соответствует договор, оси *помощник* — *противник* соответствует борьба, а достижению желанного объекта — следствие (результат) испытания. В первом испытании (квалификация героя для решающих испытаний) *податель* выступает в роли *противника*, а во втором (главном) испытании и третьем (приносящем славу) соблюдается точное соответствие функций и деятелей. По трем осям (передача сообщения, силы, желаемого объекта) группируются и остальные функции.

Наконец, уточняя схему перемещений героя, Греймас вместо *уходов* и *приходов* отмечает *присутствие* или *отсутствие* героя, исходя из того, что отсутствие имеет известный мифологический смысл.

В соответствии с указанными принципами Греймас следующим образом преобразует схему В.Я. Проппа:

$$\bar{p} \bar{A} \bar{C}_1 \bar{C}_2 \bar{C}_3 p A_1 \bar{p}_1 (A_2 + F_2 + \text{non } c_2) d \overline{\text{non } p_1} (F_1 + c_1 + \text{non } c_3) \text{non } p_1 d F_1 p_1 (A_3 + F_3 + \text{non } c_1) C_2 C_3 A (\text{non } c_3),$$

где: A — договор (*приказ — акцептация*), F — борьба (*нападение — победа*); C — сообщение (*отправление — получение*); p — присутствие; d — быстрое передвижение.

Нарушение договора (в завязке) — A есть парная функция (*запрет — нарушение, а Vs (non a)*), коррелирующая с заключением договора — A (*приказ — акцептация, а Vs non a*). Окончательное восстановление договора в развязке есть свадьба (*податель передает получателю-субъекту желанный объект поисков*). A_1 есть *посредничество — начало противодействия*, A_2 — это *первая функция дарителя — реакция героя*, A_3 — *задание задачи герою в последнем испытании*. Инициальная негативная серия $\bar{C}_1 \bar{C}_2 \bar{C}_3$ соответствует проповским *выведыванию — выдаче, подвоху — пособничеству и вредительству — ликвидации недостачи* и распределяется по трем осям: сообщение, т. е. вопрос-ответ (1), сила (2 — речь якобы идет о лишении героической энергии) и объект желания (3 — *ликвидация недостачи есть добывание царевны*).

Позитивная серия — это $C_1 C_2 C_3$. *Метка — узнавание* коррелирует с *выведыванием — выдачей* как вид сообщения (C_1 Vs \bar{C}_1). *Обличение — трансфигурация* противостоит *подвоху — пособничеству* как обнаружение силы героя (C_1 Vs \bar{C}_2). Кроме того, и получение волшебного средства противостоит лишению героя героической энергии, выраженной функцией *пособничества (non C_2 Vs non c_2)*. *Вредительству* соответствует в позитиве *наказание вредителя*, но *недостача* преодолевается не только ее прямой *ликвидацией*, но также *свадьбой*, компенсирующей недостачу героя (C_3 Vs \bar{C}_3).

Греймас обращает внимание на то, что все следствия испытаний (получение волшебного средства *non c_2*, ликвидация недостачи *non c_3* и узнавание *non c_1*), а потому и сами испытания направлены на преодоление вредоносных результатов отчуждения. Главным результатом описанной редукции функций Греймас считает выделение парадигматических структур и выявление возможности двойного анализа — семического и семантического, что ведет к двум уровням значений. Не ограничиваясь этим, Греймас пытается (с помощью структурного анализа, одновременно синтагмати-

ческого и парадигматического, пользуясь леви-стросовским методом корреляций и его теорией медиации) проникнуть в самую суть волшебной сказки как целого, в ее общий смысл. Диахронически (синтагматически) инициальная серия $\bar{A} \bar{C}$ коррелирует с финальной $C A$: в мире без закона-договора (A) ценности (C) перевернуты; восстановление ценностей открывает путь для восстановления закона. Ахронически возможна корреляция $\bar{A} : A \approx \bar{C} : C$, означающая, что отсутствие и наличие общественного договора так же соотносятся между собой, как отсутствие и наличие ценностей. По мнению Греймаса, правая часть формулы выражает индивидуальную сферу обмена ценностями, альтернативу «отчужденного» человека и человека, пользующегося полнотой ценностей. Левая же часть не только выражает договорную организацию общества, но и постулирует наличие индивидуальной свободы, проявляющейся в нарушении запрета. Таким образом, как бы устанавливается двойная корреляция между свободой личности и отчуждением, отказом от свободы личности и установлением порядка. Восстановление порядка необходимо для реинтеграции ценностей. *Испытание — борьба* является, по Греймасу, не только синтагматически промежуточным членом между $\bar{A} \bar{C}$ и $C A$, но посредником, трансформирующим структуру

$$\frac{\bar{a}}{\text{non } a} \mid \frac{\bar{c}}{\text{non } c} \quad \text{в структуру} \quad \frac{a}{\text{non } a} = \frac{c}{\text{non } c}$$

Испытание осуществляет операцию отрицания негативных членов и замещения их позитивными. Испытание оказывается функциональным, динамическим и антропоморфическим выражением сложной значимой структуры, включающей и негатив и позитив. Медиативность F выражается и в отсутствии к нему функциональной пары. Действия героя в ходе испытания свободны, заключают в себе выбор и необратимость (черты, определяющие историческую деятельность человека); этому соответствует отсутствие имплицативной связи между A и F , их объединение только через следствие. Таким образом, обнаруживается медиативная роль сказки в целом. Она разрешает противоречия между структурой и поступками, непрерывностью и историей, обществом и личностью. В анализе мифа (на примерах индейцев-бороро, взятых из книги Леви-Строса «Сырое и вареное») Греймас стремится использовать свою интерпрета-

цию пропповского анализа сказки для того, чтобы выявить не только парадигматику, но и синтагматику мифа. Он исходит из обязательного негатива в первой половине сказки и позитива во второй (дихотомия временной протяженности рассказа *до — после*).

В первой половине основным темам предшествует вступительная часть, а во второй с основными темами коррелирует заключительная часть. Но вступительная и заключительная части остаются за пределами основного тематического корпуса. Греймас делит повествовательные функции на три категории: договорные, действенные (т. е. испытания) и отъединительные (т. е. уходы и возвращения). Кроме того, Греймас предлагает выделить две повествовательные манеры — «обманчивую» и «правдивую».

Идя по стопам В.Я. Проппа, Греймас сопоставляет более или менее самостоятельные фрагменты повествования с функциями и с дистрибуцией ролей между персонажами в рамках эпизода. Это дает ему возможность проследить механизм перемены ролей того же самого персонажа, что оказывается очень существенным для понимания общего смысла сюжета. Так, например, в анализируемом мифе бороро сын, совершивший кровосмешение и навлекший на себя гнев отца, в конце концов оказывается положительным героем и его месть отцу за преследования вызывает сочувствие. Греймас трактует этот переход как смену ряда «договорных» функций (задержка «договора», его разрыв, появление нового «договора», т. е. новой фазы «игры согласий и отказов») и обмен ролей между отцом и сыном в результате двойной трансформации: отец из *подателя* и *субъекта* становится *получателем* и *вредителем*, а сын — наоборот.

Главный теоретический пафос исследователя состоит в выяснении взаимоотношений и взаимопроникновений дискурсивной и структурной изотопии, т. е. сопоставление повествовательных диахронических множеств с определенными трансформациями глубинного содержания. Для раскрытия содержательных единств привлекаются мифологический словарь и ряд культурно-этнографических кодов (естественный, пищевой, сексуальный и т. д.). Между кодами в свою очередь устанавливаются сложные корреляции. При этом обнаруживается промежуточность в характеристике героев, соответствующая их посреднической роли между ми-

фологическими полюсами, в конечном счете — между жизнью и смертью (по Леви-Стросу). На этой стороне анализа Греймаса в рамках статьи о структуре сказки нет возможности останавливаться.

Исследования Греймаса заслуживают серьезного внимания. Особенно следует одобрить его стремление практически установить между синтагматическими функциями парадигматические отношения, наметить несколько групп и типов функций, жестко увязать анализ синтагматики с динамикой перераспределения ролей между конкретными персонажами сказки, движением сказочных ценностей. Ему удалось правильно определить ключевую роль сказочных испытаний как средства разрешения конфликтных отношений путем трансформации негативной ситуации в положительную. Однако логическое углубление теории В.Я. Проппа и сама логическая стройность достигаются ценою ряда явных натяжек и не свободны от схоластики. Это во многом объясняется отрывом разысканий Греймаса от конкретных фольклорных текстов; он оперирует функциями В.Я. Проппа как исходными данными, без какой-либо оглядки на интерпретируемый материал. Можно ли, например, видеть в *получении волшебного средства* пару к *пособничеству героя вредителю*? *Пособничество* — это естественная реакция на *подвох* и соответствует правилам поведения героя, а не актам получения сказочных ценностей. Если уж строить семантические «четверки» из двух парных функций, то *подвох* — *пособничество* есть негативный вариант *предписания* — *акцептации*, ибо в обоих случаях речь идет о невозможности героя отказаться от выполнения просьбы. Столь же натянуто сопоставление *подвоха* — *пособничества* с *обличением* — *трансфигурацией*. Верно, что *подвох* — *пособничество* находится к *выведыванию* — *выдаче* в отношении оппозиции *сила* — *сообщение* (точнее бы сказать, *действие* — *слово*). Поэтому семантическая четверка, естественно, может быть построена так:

$$\begin{array}{ccc}
 \begin{array}{c} \text{выведывание — выдана} \\ \text{(вредитель-герой)} \end{array} & \approx & \begin{array}{c} \text{вопрос — ответ} \\ \text{(даритель-герой)} \end{array} \\
 \text{подвох — пособничество} & & \text{предписание — исполнение}
 \end{array}$$

Вся четверка композиционно соотносится с первой частью сказки и отражает противоположность между действиями, ведущими к беде (недостаче) и действиями, в результате которых начинается противодействие беде.

Но при этом между отдельными функциями инициальной и финальной серий явно нет конкретных соответствий, есть только общий контраст между атмосферой несчастья в начале и благополучия в конце. Кроме того, обе эти серии практически могут отсутствовать почти полностью, поскольку сказка иногда начинается сразу с *вредительства* или *недостачи* (не случайно В.Я. Пропп выделил некоторые функции в предварительную часть) и кончается основным испытанием. Дополнительное испытание и соответствующие функции (вроде *обличения*, *трансфигурации*, *наказания антагониста*) составляют необязательный второй ход волшебной сказки. Таким образом, концепция Греймаса строится в значительной мере на необязательных элементах сказки и потому не может претендовать на фундаментальность. Для Греймаса очень важна оппозиция между *свадьбой* и *нарушением запрета*, которую он трактует как нарушение и восстановление договора. Но нарушение запрета — это опять-таки необязательная функция из предварительной части, а вторжение антагониста само по себе можно, конечно, трактовать как нарушение некоего гармонического миропорядка, но не общественного договора. В сказках о добывании невест и чудесных предметов нет и нарушения миропорядка. Исключительно в сказках богатырского типа, где герой спасает общину от демонического вторжения антагониста, можно рассматривать свадьбу, хотя бы очень отдаленно, как награду герою за восстановление миропорядка (но не договора). Но эти сказки богатырского типа как раз отчетливо сохраняют следы мифа с его интересом к космическим масштабам и коллективным судьбам. Другие же волшебные сказки в большей мере сосредоточены на индивидуальных судьбах, на компенсации невинно гонимых, социально обездоленных и т. п. Их коллективное значение обнаруживается только через сопереживание, сочувствие герою, на место которого легко поставить самого себя. Здесь сказывается недооценка Греймасом (так же как и Леви-Стросом) специфических качественных отличий мифа и сказки. Эта недооценка проявляется и в том, что Греймас считает возможным применять к мифам схему, в основе которой лежит анализ специфической морфологии волшебной сказки. Ни категория испытания в целом, ни специально первое «квалифицирующее» испытание не характерны для мифов, нерелевант-

ны в мифах. Поэтому исследования Греймаса при всей их методической ценности нуждаются в очень серьезных коррективах.

Если Греймас переносит на миф выводы В.Я. Проппа, касающиеся волшебной сказки, то Клод Бремон стремится извлечь из анализа В.Я. Проппа общие правила развертывания всякого повествовательного сюжета [Bremond 1964; 1966; 1967]. Кроме того, в отличие от Греймаса Бремон сосредоточен не на мифологическом контексте сказки, а на самой логике повествования, не на парадигматических оппозициях, а на синтаксисе человеческих поступков. Он придерживается мнения, что функция (которую он относит к тому же уровню, что и В.Я. Пропп) действительно является «повествовательным атомом», а из группировки таких атомов и складывается рассказ.

Элементарной последовательностью Бремон считает триаду из трех функций, соответствующих трем фазам, обязательным для всякого процесса. Первая из них открывает саму возможность процесса в форме соответствующего поведения или предвидимых событий, вторая реализует эту возможность, а третья завершает процесс, достигая каких-то результатов соответствующего события (поступка). Однако в отличие от В.Я. Проппа Бремон считает, что каждая фаза вовсе не влечет за собой в обязательном порядке наступления следующей фазы, всякий раз возможны как актуализация некой возможности, цели, так и отсутствие такой актуализации. На первый план выдвигаются определенные альтернативы и выбор, который делается героем и автором. Элементарные последовательности группируются в сложные. При этом возможны несколько конфигураций, условно обозначенных им как «из конца в конец», «чересполосица», «скобка». События дихотомически делятся на улучшения и деградации.

Бремон анализирует целый ряд таких последовательностей и дает им определенные наименования (*задача, договор, ошибка, ловушка* и т. п.). Он, например, показывает возможную цепь функций, реализующих *улучшение* (ср. *ликвидацию недостачи* у В.Я. Проппа); для улучшения необходимо преодоление некоторых препятствий, для чего нужны соответствующие средства. Возникает определенная задача, которая часто возлагается на некоего союзника (ср. *помощник, даритель*), противостоящего противнику (ср. *антагонист*). Отношения героя с союзником имеют

характер договора (их можно иногда уподобить отношениям кредитора с дебитором; ср. договорные функции Греймаса). Обезвреживание противника может быть или мирным (переговоры), или враждебным (агрессия); переговоры могут иметь характер соблазнения или устрашения; агрессия часто становится обманом и включает притворство, необходимое для того, чтобы противник попал в ловушку, и т. п.

Каждый персонаж может быть носителем определенной последовательности действий, для него специфических, но так как обычно в действии участвуют два персонажа, то действие имеет две стороны, противоположные для обоих деятелей (*обман* со стороны первого есть одновременно *одурачивание* второго; *решение задачи* одним предполагает одновременно *ошибку* другого и т. п.). Сами функции могут оборачиваться разными сторонами, например *воздаяние* может быть и *вознаграждением*, и *местью*. По этому принципу серии *улучшение* и *деградация* оказываются в отношениях дополнительного распределения:

	Улучшение	Деградация
Средства достижения	Услуга союзника-кредитора	Добровольная жертва в интересах союзника-должника
	Услуга союзника-должника	Долговой платеж союзнику-кредитору
	Навязанная агрессия	Испытанная агрессия
	Успех ловушки	Ошибка, заблуждение
	Месть	Наказание

Такое двустороннее рассмотрение каждого действия, такой внимательный анализ альтернатив для хода повествования представляется продуктивным. Но анализ Бремона слишком абстрактен (и потому обеднен) в силу отказа от жанрового подхода (как у В.Я. Проппа) ради общеродового. Еще дальше в этом отношении идут Р. Барт, Т. Тодоров, Г. Женет (статьи их помещены в сборнике «Communications», vol. 8, 1966; ср. [Géza de Rohan-Csermak 1965, p. 399-407]).

Американское издание «Морфологии сказки» было мощным толчком для структурно-типологического изучения сказки в Соединенных Штатах. Известная почва была подготовлена деятельностью таких лингвистов-структуралистов, как Р.О. Якобсон и Т. Себеок [Sebeok 1957; Sebeok, Ingemann

1956], которые занимались и вопросами фольклора, а также представителями школы культурных моделей в этнографии. К последним принадлежал и Мелвил Джекобе, автор интересной монографии о стилистических клише и драматической организации повествования в мифах и сказках, интерпретированных в контексте моделей культуры североамериканских индейцев [Jacobs 19596; 1960; 1966]. В своей рецензии на американское издание «Морфологии сказки» он расценил исследование В.Я. Проппа как самое серьезное достижение в исследовательской методике до 1940 г. и одновременно высказался за то, чтоб, используя разработанную теперь аналитическую технику структурализма, выявить дополнительные структурные единицы на других уровнях (стиль, социальные отношения, система ценностей) и описать сам формирующий процесс и его причинный механизм.

Попытки сочетать функционально-синтагматический анализ с исследованием типов социального поведения и системы ценностей имеются в статьях Р.П. Армстронга «Анализ содержания в фольклористике» [Armstrong 1959] и Дж.Л. Фишера «Последовательность и структура в сказках» [Fischer 1960], «Сказка об Эдипе из Понапе. Структурный и социопсихологический анализ» [Fischer 1966].

Армстронг, избравший в качестве примера сказки о трикстерах, предлагает разбить текст сказки на последовательные действия и определить их функции (т. е. сделать как раз то, что В.Я. Пропп), а затем выявить такие синтагматические единства, которые окажутся релевантными, поскольку они выявляют отношение этнической группы к общественным ценностям, определяют семантическую структуру и характер эстетических оценок и т. п. Для этой цели Армстронг предлагает некую программу для распределения действий по определенным семантическим направлениям: *награда — наказание, сопротивление — нападение, разрешение — запрещение, добро — услуги, получение — потеря имущества, собирание — рассеивание информации, деловое поведение, принятие обязательств — уклонение от них*. В этих рамках действия делятся на позитивные, нейтральные и негативные (например, *Ō — находить, O — хранить, Q — терять* и т. п.). Сравнительный анализ должен обнаружить различные отношения в различных культурах.

Фишер также сопоставляет племенные варианты, выявляя отклонения в их структурах. Так, оказывается, что в ми-

кронезийских сказках с острова Трук преобладает серия повторяющихся (с легкой вариацией) эпизодов, а в Понапе — смена эпизодов с противоположным исходом. Это объясняется спецификой социальной организации различных племен. Исследуя структуру микронезийской сказки об инцесте, Фишер сопоставляет четыре семантические решетки: 1) временную сегментацию; 2) пространственную (которая оказывается шире временной); 3) разделение персонажей на две партии — дружественную и враждебную герою; 4) последовательности с точки зрения разрешения основных конфликтов. В истолковании организованной системы эпизодов Фишером чувствуется влияние и Леви-Строса и психоанализа (в сильно смягченном виде), а также общей методологии школы культурных моделей.

С точки зрения разработки структурной методологии в области фольклора большой интерес представляют работы Э.К. Кёнгас и П. Маранда, в частности их критический разбор известной формулы Леви-Строса в работе «Структурные модели в фольклоре» [Köngäs, Maranda 1962]. Речь идет о границах применимости формулы медиативного процесса $f_x(a) : f_y(b) :: f_x(b) : f_{a-1}(y)$, которую указанные авторы при анализе заменяют другой, более простой параллельной формулой $QS : QR :: FS : FR$, где QS — квази-решение и QR — квазирезультат выражают исходную ситуацию и ее прямые последствия; FS — конечное решение (поворотный пункт, связанный с действиями медиатора); FR — конечный результат.

Кёнгас и Маранда пришли к выводу, что формула Леви-Строса применима не только к мифам, но и к другим, весьма разнообразным фольклорным текстам. Однако область ее распространения известным образом ограничена, поскольку медиатор может иногда вообще отсутствовать (модель I) или испытать неудачу (модель II), и даже в случае его успеха первоначальная коллизия бывает порой просто аннулирована (модель III), а не перевернута, как этого требует формула Леви-Строса (модель IV). Кёнгас и Маранда показывают, что модели III и IV кардинально отличаются от I и II тем, что здесь трехуровневая структура, требующая медиатора, включает не только корреляцию отношений, но и корреляцию корреляций. В качестве иллюстраций эти авторы приводят примеры мифов, анекдотов, легенд, а также лирических песен, заговоров, пословиц. К большому сожалению, нет только волшебных сказок. Основным методом нахождения структуры Кёнгас

и Маранда считают обследование первоначальных оппозиций и конечного исхода. В повествовательном жанре первоначальная коллизия, по их мнению, разрешается в ходе самого повествования, в лирических жанрах вообще не разрешается, а в ритуале разрешается благодаря участию *подавателя* и *получателя*. Медиация, полностью отсутствующая в лирических жанрах, в повествовательных осуществляется в самом сюжете, а в ритуале — вне сюжета, с помощью внешнего действия.

В других работах Кёнгас и Маранда [Maranda E. 1966; Maranda P. 1966] продемонстрировали преимущественное распространение модели IV в европейском фольклоре и моделей I — II — III в фольклоре архаических обществ — результат очень интересный, указывающий (может быть, помимо целей авторов) на исторические границы сложной структуры IV, отвечающей формуле Леви-Строса.

Наиболее значительная работа, непосредственно посвященная структурному анализу сказки, — это монография Аллана Дандиса «Морфология народных сказок североамериканских индейцев» [Dundes 1964]. Выходу книги предшествовала диссертация и серия статей [Dundes 1962a; 1962b]. Если супруги Маранда стремились выявить границы применения формулы Леви-Строса, внести в нее упрощения и уточнения, то Дандис занимает по его адресу резко критическую позицию. Дандис упрекает Леви-Строса в попытке включения в морфологическую структуру, с одной стороны, персонажей (например, трикстеров-посредников; в том же он упрекает и Маранда), а с другой — чисто лингвистические элементы. Дандис подчеркивает, что миф абсолютно переводим с одного естественного языка на другой (на это указывал и Фишер) и что миф может излагаться не только словесным, но и другими языками (живописным, мимическим и т. п.), что нет необходимости буквально переносить методы структурной лингвистики на фольклористику. Кроме того, Дандис высказывается против чрезмерного пристрастия к моделям родства и против манеры Леви-Строса анализировать структуру не конкретных мифов, а отношений между вариантами и мифами.

Гиперкритическое отношение Дандиса к Леви-Стросу не совсем справедливо, но оно отражает известную нечеткость и неопределенность, которая до сих пор проявляется при попытках парадигматического анализа, несмотря на безусловную глубину и плодотворность основных идей Леви-Строса. Дандис, как нам кажется, правильно понимает качественный характер

различий между мифом и сказкой (оппозиция *коллективное — индивидуальное*, ср. аналогичный взгляд в работах автора настоящей статьи [Мелетинский 1963, с. 24; Мелетинский 1968, с. 160 — 168]). Именно в этом, а не в самой структуре — основное отличие мифа и сказки (в мифе — космические недостатки). Дандиса привлекает исключительная прозрачность и достоверность синтагматического анализа В.Я. Проппа, и он сознательно выступает как прямой его продолжатель. В.Я. Проппа он лишь в незначительной мере дополняет идеями КЛ. Пайка о языковом и неязыковом поведении. От Пайка практически идет его терминология: противопоставление *этического*, т. е. классификаторского, и *этического*, т. е. структурного, членения, употребление термина *мотивема* (в смысле эмической единицы) вместо *функции* В.Я. Проппа. Теодор Стерн в своей рецензии на монографию Дандиса⁵ называет его эпигоном В.Я. Проппа (и соответственно, в духе Леви-Строса или Мелвила Джекобса, сетует на недооценку Дандисом культурного контекста, абстрактность, невнимание к действующим лицам). Вслед за В.Я. Проппом Дандис считает ядерным (по его выражению) рядом мотивем (т. е. функций) пару *недостача (L) — ликвидация недостатка (LL)*. Имеются сказки американских индейцев, которые в отличие от европейских сводятся к этой простой структуре. Однако и здесь между недостатком и ее ликвидацией часто вставляются другие парные функции, в частности хорошо нам знакомые по книге В.Я. Проппа *запрещение — нарушение (Int/Viol)*, *обман — пособничество (Dec/Dcpt)* и *трудная задача — решение (T/TA)*. Кроме того, Дандис вводит еще две функции: *следствие нарушения запрета (Conseq)* и *ускользание от беды (AE)*. Заметим, что это нововведение не столь необходимо, так как обе эти функции в большинстве случаев можно рассматривать как недостаток и ее ликвидацию. Дандис выделяет и анализирует несколько типичных рядов функций, группируя соответствующим образом сказки. Далее он показывает, как сложные по составу сказки индейцев являются комбинацией более простых рядов. Он приводит такие серии, как:

L — LL
Viol — Conseq
L — T — TA — LL
L — Dec — Dcpt — LL
Int — Viol — L — LL

Int — Viol — Conseq — AE
L — LL — Int — Viol — Conseq
L — T — TA- LL — Int — Viol — Conseq — AE

и т. д.

Мотивемы *T/TA, Int/Viol, Dec/Dcpt* в принципе альтернативны в сказках и мифах американских индейцев. *Int/Viol* и *T/TA* Дандис считает формами предписания герою, отличными по своей дистрибутивной характеристике: трудные задачи всегда помещаются между недостатчей и ее ликвидацией, а нарушение запрета большей частью либо предшествует недостатке, либо следует за ее ликвидацией. Известный интерес представляет сопоставление Дандисом сказок и поверий, например последовательности *Int — Viol — Conseq — AE* с системой: условие — результат — противодействие.

Пользуясь совершенно той же методикой, что и В.Я. Пропп, Дандис приходит, однако, к иным, гораздо более простым схемам. Это, по-видимому, следствие архаичности самого фольклора североамериканских индейцев. Дандис не дифференцирует волшебную сказку от других ее разновидностей и от мифа, что отчасти опять-таки отражает особенности самого материала — его жанровый синкретизм. Сопоставление схем В.Я. Проппа и Дандиса поэтому очень полезно для решения задач, выдвигаемых исторической поэтикой.

Интересные работы по структурному изучению мифов и сказок имеются и в австралийской науке, тесно связанной с американской. Оставляя в стороне некоторые попытки пара-дигматизации сюжетов в свете культурных моделей [Berndt 1966], необходимо упомянуть о серии статей Э. Станнера в журнале «Океания» под общим названием «О религии аборигенов» [Stanner 1960-1963]⁶. В этом обстоятельном исследовании семиотики культуры австралийского племени муринбата содержится тонкий сравнительный анализ сюжетной синтагматики мифов и ритуалов, словесных, пантомимных и живописных «текстов». Убедительное доказательство принципиального тождества структур мифов и обрядов (включая мифы, не имеющие обрядового эквивалента, и обряды, не сопряженные с мифами) дает возможность Станнеру выявить и некоторые важные парадигматические отношения в символическом языке мифов муринбата. Некоторые наблюдения Станнера поразительно близки к выводам явно оставшейся ему неизвестной книги В.Я. Проппа «Исторические корни вол-

шебной сказки» (тематическое и структурное сближение мифов с обычаями инициации). К сожалению, в рамках данной статьи нет возможности подробнее касаться этой темы.

Продуктивные исследования повествовательного фольклора были предприняты рядом румынских ученых, в первую очередь М. Попом, а также Г. Вrabье, Г. Эретеску, Н. Рошияну. В очень содержательной статье «Актуальные аспекты исследования структуры сказок» Поп на примере одной румынской сказки демонстрирует соотношение синтагматической последовательности функций и общей логики сюжета [Pop 1967; 1968a]. Для данной сказки она представлена схемой:

I недостача

II обман

III испытание

IV насилие

IV ликвидация насилия

III ликвидация испытания

II ликвидация обмана

I ликвидация недостачи

Поп убедительно показывает роль сюжетного параллелизма и антитез. Он также проникает в структуру элементарной последовательности (лишь отчасти опираясь на Бремона), исследует ее троичность. В другой статье (о формулах сказки) [Pop 1968b] он анализирует структуру на стилистическом уровне. Исследованию сказочных формул посвящена и диссертация Н. Рошияну [Рошияну 1967]. Интересный анализ композиционных вариантов предлагает Г. Вrabье [Vrabie 1965, p. 606-615].

Работы по структурной типологии появляются в других странах. Чешский ученый Б. Бенеш применяет морфологическую схему В.Я. Проппа при анализе былички [Benes 1966-1967, s. 41 — 71]. Оригинальная попытка вскрыть структуру анекдотической сказки содержится в статье немецкого фольклориста Г. Баузингера [Bausinger 1967, s. 118-136]. (Любопытно, однако, что в его теоретической монографии «Формы народной поэзии» [Bausinger 1968] морфология фольклора исследуется скорее в русле Йоллеса.)

В последние годы ожил интерес к «Морфологии сказки» В. Я. Проппа и поднятым в ней проблемам у нас в стране.

В 1965 г. на научной сессии в честь семидесятилетия В.Я. Проппа высоко оценили эту книгу в своих докладах акад. В.М. Жирмунский и член-корр. АН СССР П.Н. Берков; состоялся и специальный доклад о «Морфологии сказки» автора настоящей статьи. Но возрождение широкого интереса к этой книге у нас, как и за рубежом, было обусловлено прежде всего развитием структурной лингвистики и семиотики. Имя В.Я. Проппа как автора «Морфологии сказки» (а также «Исторических корней волшебной сказки») постоянно упоминалось (часто рядом с именем Леви-Строса) на семиотических симпозиумах, в работах по вторичным моделирующим системам. Однако если оставить в стороне многочисленные общесемиотические работы по мифологии (Вяч.Вс. Иванова, В.Н. Топорова, Д.М. Сегала, А. М. Пятигорского, Ю.М. Лотмана, Б.Л. Огибенина и др.) и сюжетике литературных произведений (Б.Ф. Егорова, Ю.К. Щеглова), а также структурные исследования несказочных жанров фольклора (народного театра — П.Г. Богатырева, баллады — В.Н. Топорова, эпических песен — С.Ю. Неклюдова и Ю.И. Смирнова, заговоров — И.А. Чернова и М.В. Арапова, пословиц — Г.Л. Пермякова), то число статей и выступлений, непосредственно затрагивающих проблематику морфологии сказки, пока еще очень невелико.

Работа Д.М. Сегала «Опыт структурного описания мифа» [Сегал 1965] представляет собой попытку анализа структуры мифа на материале трех близких версий одного и того же сюжета об отверженном, но впоследствии торжествующем герое у северо-западных индейцев. Пользуясь в принципе методикой Леви-Строса и сопоставляя фрагменты мифа синтаксически и парадигматически (исходя из категории ценности), Д.М. Сегал вскрывает различные уровни мифологического смысла и приходит к выводу о совмещении в исследуемых текстах сказки об отверженном герое с этиологическим мифом.

Вяч.Вс. Иванов и В.Н. Топоров [Иванов, Топоров 1963; 1965] прямо обращаются к схеме В.Я. Проппа с тем, чтоб ее использовать для записи и анализа различных повествовательных текстов. Они предлагают рациональное упорядочение символов средствами современной логики. При этом функция всякий раз интерпретируется как отношение различных сказочных персонажей или предметов.

Эти авторы увязывают функциональный анализ в духе В. Я. Проппа с исследованием элементарных семантичес-

ких оппозиций, играющих большую роль в мифах. Для их записи ими также предложены определенные символы.

С.Д. Серебряный в своем докладе [Серебряный 1966; 1975] пытается внести некоторые коррективы в формулу В.Я. Проппа, исходя, как ему кажется, из более строгой формализованной интерпретации материала. Он предлагает функцию *B* считать связкой, функцию *K* — мотивировкой, функцию *T* — лишь сопутствующим моментом при различных функциях и т. д. Всю сказку, считает С. Д. Серебряный, можно разделить на три основных момента: 1) начальное вредительство, создающее завязку (*A Д Б — З Пр X Ф*), 2) ответные действия героев (*Г Р — П*) и 3) благополучный исход, восстановление разрушенного порядка вещей (*Л Сп У О Н С**); между ними — перемещения. Сказка, по его мнению, создается разворачиванием этой троичной схемы.

<...>

Таким образом, «Морфология сказки» В.Я. Проппа открывает целое направление в изучении повествовательного фольклора. Но и в пределах этого направления, несмотря на сорок лет, прошедших с момента выхода первого издания, эта книга остается наиболее фундаментальным трудом, ни в чем не потускневшим от времени.

Примечания

¹ Еще Ж. Бедье в своей знаменитой работе о фаблю [Bédier 1893] задумался над различием переменных и постоянных элементов в сказке, но, как отмечает В.Я. Пропп, не сумел их четко выделить и описать.

² Функционально-структурный подход к фольклору и этнографии выдвигается в статье П.Г. Богатырева и Р.О. Якобсона [Bogatyrev, Jakobson 1929]. В комментариях к американскому изданию русских сказок Р.О. Якобсон отмечает ценность морфологических исследований А.И. Никифорова и особенно В.Я. Проппа, их теоретическую близость работам по структурной лингвистике [Jakobson 1945, p. 90 — 91]. Значительно позже (в 1948 г.) А. Стендер-Петерсен, находившийся под сильным влиянием русской науки, при анализе одного сказания (о смерти героя от своего коня) предложил отличать неизменные динамические элементы сюжета от переменных лабильных, но его анализ имеет характер частичного возвращения от В.Я. Проппа к Ж. Бедье. Динамические элементы им ошибочно сводятся к сумме лабильных [Stender-Petersen 1953, p. 181-184]. Заслуживает упоминания попытка структурного анализа драмы в книге Э. Сурью [Souriau 1950], где выделяются функции (в количестве шести),

соответствующие неким силам, обозначенным астрологическими терминами и выраженным через персонажей. Функциям он противопоставляет многочисленные ситуации (в количестве 210 441). Методика Э. Сурью напоминает методику В.Я. Проппа, но менее четко разработана.

³ По ходу дела можно отметить, что в этих интересных рассуждениях Ле-ви-Строс удачную аналогию мифа с естественными языками напрасно доводит до чрезмерного их уподобления и даже отождествления; впрочем, самая суть дела от этого существенно не меняется.

⁴ Работы К. Леви-Строса имели большое влияние в области фольклора и этнографии и вызвали ряд подражаний, а также многочисленные дискуссии; см., в частности, сборник статей «The Structural Study of Myth and Totemism» / Ed. by E. Leach. London, 1967; ср. [Leach 1961].

⁵ Рецензия Стерна на книгу Дандиса [Dundee 1964] опубликована в журнале «American Anthropologist». Vol. 68, № 3, 1966. P. 781-782.

⁶ Ср. также разбор концепции Дандиса в статье [Nathhorst 1968]. См. о Станнере в статье [Огибенин 1965, с.49].

Литература

Веселовский 1940 — *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика / Под ред. В.М. Жирмунского (Институт литературы АН СССР). Л., 1940. Первое издание см.: *Веселовский А.Н.* Собр. соч. Сер. 1. Т. 2. Вып. 1. СПб., 1913 (переизд. в 1989 г.).

Волков 1924 — *Волков Р.М.* Сказка. Разыскания по сюжетосложению народной сказки. Т. 1. Сказка великорусская, украинская, белорусская. Госиздат Украины. [Одесса], 1924.

Иванов, Топоров 1963 — *Иванов Вяч.Вс., Топоров В.Н.* К реконструкции праславянского текста // Славянское языкознание (V Международный съезд славистов. Доклады советской делегации). М., 1963. С. 88-158.

Иванов, Топоров 1965 — *Иванов Вяч.Вс., Топоров В.Н.* Славянские языковые моделирующие семиотические системы. М., 1965.

Мелетинский 1963 — *Мелетинский Е.М.* Происхождение героического эпоса. М., 1963.

Мелетинский 1968 — *Мелетинский Е.М.* «Эдда» и ранние формы эпоса. М., 1968.

Никифоров 1928 — *Никифоров А.М.* К вопросу о морфологическом изучении народной сказки // Сборник статей в честь академика А.И. Соболевского. Л., 1928, С. 172-178.

Огибенин 1965 — *Огибенин Б.Л.* К вопросу о значении в языке и некоторых других моделирующих системах // Труды по знаковым системам. [Вып.] 2. Тарту, 1965.

Перетц 1930 — *Перети, В.Н.* Нова метода вивчати казки // Етнографічний вісник. № 9. Киев, 1930. С. 187-195.

Пропп 1928 — *Пропп В.Я.* Морфология сказки (Вопросы поэтики. Государственный институт истории искусств. Вып. XII). Л., 1928.

Пропп 1946 — *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946.

Рошияну 1967 — *Рошияну Н.* Традиционные формулы сказки. М., 1967 (авто-реф. дис.... канд. филол. наук). Расширенный вариант см.: *Рошияну Н.* Традиционные формулы сказки. М., 1974.

Сегал 1965 — *Сегал Д.М.* Опыт структурного описания мифа // Труды по знаковым системам. [Вып. 2.] С. 150-158. Расширенный вариант см.: «Поэтика». [Вып. 2.] Варшава, 1966. С. 15-44 («О связи семантики текста с его формальной структурой»).

Серебряный 1966 — *Серебряный С.Д.* Интерпретация формулы В.Я. Проппа // Тезисы докладов во Второй летней школе по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1966. С. 92. Расширенный вариант см.: *Серебряный С.Д.* Интерпретация формулы В.Я. Проппа (в связи с приложением к индийским сказкам) // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти В.Я. Проппа. М., 1975.

Armstrong 1959 — *Armstrong R.P.* Content Analysis in Folkloristics // Trends in Content Analysis. Urbana, 1959. P. 151-170.

Bausinger 1967 — *Bausinger H.* Bemerkungen zum Schwank und seinen Formtypen // *Fabula*. Bd. 9. H. 1-3. Berlin, 1967. S. 118-136.

Bausinger 1968 — *Bausinger H.* Formen der Volkspoesie. Berlin, 1968.

Bédier 1893 — *Bédier J.* Les fabliaux. Paris, 1893.

Beneš 1966-1967 — *Beneš B.* Lidové Vyprávění na moravských kopaicích (Pokuso morfologickou analýzu povéřečných povídek podle systému V. Proppa) // *Slovácko Narodopisně sborník pro moravskoslovenské pomezí*. Praha, 1966-1967. S. 41-71.

Berndt 1966 — *Berndt C.H.* The Ghost Husband and the Individual in New Guinea Myth // *The Anthropologist Looks at Myth / Compiled by M. Jacobs*. Austin; London, 1966. P. 244-277.

Bogatyrev, Jakobson 1929 — *Bogatyrev P. Jakobson R.* Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens // *Verzaameling van Opstellen door Outleerlingen, en Bevriende Vakgenooten. Donum natalicium Schrijnen*. 3. Nijmegen; Utrecht, 1929. S. 900-913. Русск. пер. см. в кн.: *Богатырев П.Г.* Вопросы теории народного искусства. М., 1971. С. 369-386.

Bremond 1964 — *Bremond C.* Le message narratif // *Communications*. № 4. 1964. P. 4-32.

Bremond 1966 — *Bremond C.* La logique des possibles narratifs // *Communications*. 1966. № 8. P. 60-71.

Bremond 1967 — *Bremond C.* Kombinacje syntaktyczne między funkcjami a sekwencjami narracyjnymi // *Pamiętnik literacki. Rocznik 59. Zeszyt 4*. S. 285-291 [переведено на польский язык с машинописной рукописи доклада «Combinaisons syntaxiques entre fonctions et sequences narratives», прочитанного на Международной семиотической конференции в Казимеже-над-Вислой (1966)].

Dundes 1962a — *Dundes A.* The Binary Structure of «Unsuccessful Repetition» in Lithuanian Folktales // *Western Folklore*. Vol. 21. 1962. P. 165-174.

Dundes 1962b — *Dundes A.* From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales // *Journal of American Folklore*. Vol. 75. 1962. P. 95-105.

Dundes 1964 — *Dundes A.* The Morphology of North American Indian Folktales // *FF Communications*. Vol. 81. № 195. Helsinki, 1964.

Fischer 1960 — *Fischer J. L.* Sequence and Structure in Folktales // *Men and Cultures*. Philadelphia, 1960. P. 442-446.

Fischer 1966 — *Fischer J.L.* A Ponapean Oedipus Tale // *The Anthropologist Looks at Myth / Compiled by M. Jacobs*. Austin; London, 1966. P. 109-124.

Géza de Rohan-Csermak 1965 — *Géza de Rohan-Csermak*. Structuralism et folklore // *IV International Congress for Folk-Narrative Research in Athens*. Athens, 1965. P. 399-407.

Greimas 1963 — *Greimas A.J.* La description de la signification et la mythologie comparée // *L'homme*. T. 3. № 3. Paris, 1963. P. 51-66.

Greimas 1965 — *Greimas A.J.* La conte populaire russe. Analyse fonctionnelle // *L'homme*. T. 3. № 3. Paris, 1965. Перепечатано в [Greimas, 1966. P. 192-213].

Greimas 1966a — *Greimas A.J.* Eléments pour une théorie de l'interprétation du récit mythique // *Communications*. 8 («L'analyse structural du récit»). Paris, 1966. P. 28-59. Перепечатано в: *Greimas A.J.* Pour une théorie de l'interprétation du récit mythique // *Greimas A.J.* Du sens. Essais sémiotiques. Paris, 1970. P. 185-230. Русск. пер. см.: *Греймас А.* К теории интерпретации мифологического нарратива // *Зарубежные исследования по семиотике фольклора*. М., 1985. С. 109-144.

Greimas 1966b — *Greimas A.J.* Sémantique structural. Recherche de méthode. Paris, 1966.

Jacobs 1959a — *Jacobs M.* Рец. на кн.: *Propp V.* Morphology of the Folktale // *Journal of American Folklore*. Vol. 72. № 284. April-June. 1959.

Jacobs 1959b — *Jacobs M.* The Content and Style of an Oral Literature. Clackamas Chinook Myths and Tales // University of Chicago Press, 1959.

Jacobs 1960 — *Jacobs M.* Thoughts on Mythology for Comprehension of an Oral Literature // *Men and Cultures*. Philadelphia, 1960. P. 123-129.

Jacobs 1966 — *Jacobs M.* Introduction // *The Anthropologist Looks at Myth* / Compiled by Melville Jacobs. Austin; London, 1966.

Jakobson 1945 — *Jakobson R.* On Russian Folktale // *Russian Fairy Tales*. New York, 1945 (см.: *Jakobson R.* Selected Writing. IV. Hague, 1966. P. 90-91).

Jolles 1929 — *Mies A.* Einfache Formen. Halle (Saale), 1929 (Ausg. 2-1956).

Köngäs, Maranda 1962 — *Köngäs E.-K., Maranda P.* Structural Models in Folklore // *Midwest Folklore*. Vol. 12. 1962. P. 133-192. Русск. пер.: *Маранда П., Кёнгас-Маранда Э.* Структурные модели в фольклоре // *Зарубежные исследования по семиотике фольклора*. М., 1985. С. 194-260.

Leach 1961 — *Leach E.* Levi-Strauss in the Garden of Eden // *Transactions of the New York Academy of Science*. Serie II. Vol. 23, № 4. 1961.

Lévi-Strauss 1954 — *Lévi-Strauss C.* Die Kunst symbole zu deuten // *Diogenes*. V. Bd. 2. 1954. P. 684-688.

Lévi-Strauss 1955 — *Lévi-Strauss C.* The structural study of myth // *Journal of American Folklore*. Vol. 68. № 270. 1955. P. 428-444. Перепечатано в сб.: *Myth. A Symposium*. Bloomington, 1958. P. 50-66. См. французский вариант с незначительными дополнениями в кн.: *Lévi-Strauss C.* *Anthropologie structural*. Paris, 1958, P. 227-255 («La structure des mythes»). Русск. пер.: *Леву-Строс К.* Структура мифа // *Леву-Строс К.* Структурная антропология. М., 1985. С. 183-207.

Lévi-Strauss 1958-1959 — *Lévi-Strauss C.* La geste d'Asdiwal // *Annuaire de l'Ecole pratique des Hautes Etudes (Section des sciences religieuses)*. Paris, 1958-1959. P. 3-43. Русск. пер.: *Леву-Строс К.* Деяния Асдиваля // *Зарубежные исследования по семиотике фольклора*. М., 1985. С. 35-76.

Lévi-Strauss 1960a — *Lévi-Strauss C.* La structure et la forme. Reflexions sur un ouvrage de Vladimir Propp // *Cahiers de l'Institut de Science économique appliquée*. Serie M. № 7. Mars. 1960. P. 1-36. Перепечатано: *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. III. Gravenhage, 1960. P. 122-149 («L'analyse morphologique des contes russes»). Итальянский перевод опубликован в приложении к итальянскому изданию «Морфологии сказки» В.Я. Проппа (см.: *Propp V.J.* *Morfologia della fiaba*. P. 165-199). Русск. пер. см.: *Леву-Стросс К.* Структура и форма. Размышления об одной работе Владимира Проппа // *Семиотика*. М., 1983. С. 400-428.

Lévi-Strauss 19606 — *Lévi-Strauss C.* Four winnebago myths. A structural sketch // Culture in History. Essays in Honor of P. Radin / Ed. by S. Diamond. New York, 1960. P. 351-362.

Lévi-Strauss 1962 — *Lévi-Strauss C.* La pensée sauvage. Paris, 1962. Русск. пер.: *Леву-Строс К.* Неприрученная мысль // Леви-Стросс К. Первобытное мышление. М., 1994. С. 112-336.

Lévi-Strauss 1964-1971 — *Lévi-Strauss C.* Les mythologiques, 1-4. Paris, 1964-1971.

Leyen 1925 — *Leyen F. von der.* Das Märchen. Ausg. 3. Leipzig, 1925. Maranda E. 1966 — *Maranda E.* What does a Myth tell about Society // Radcliffe Institute Seminars. Cambridge, 1966.

Maranda P. 1966 — *Maranda P.* Computers in the Bush: Tools for the Automatic Analysis of Myth // Proceedings of the Annual Meetings of the American Ethnological Society. Philadelphia, 1966.

Nathhorst 1968 — *Nathhorst B.* Genre, Forme and Structure in Oral Tradition // Temenos. Vol. 3. Helsinki, 1968. P. 128-135.

Pop 1967 — *Pop M.* Aspects actuels des recherches sur la structure des contes // Fabula. Bd. 9. H. 1-3. Berlin, 1967. P. 70-77.

Pop 1968a — *Pop M.* Der formelhafte Charakter der Volksdichtung // Deutsches Jahrbuch für Volkskunde. 14 [1968]. S. 1-15.

Pop 1968b — *Pop M.* Die Funktion der Anfangs- und Schlußformeln in rumanischen Märchen // Volksüberlieferung. Göttingen, 1968. S. 321-326.

Propp 1958 — *Propp V.* Morphology of the Folktale / Edited with an Introduction by S. Pirkova-Jacobson; Transl. by L. Scott // Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore and Linguistics, Publication Ten. Bloomington. 1958. Перепечатано в след. изд.: International Journal of American Linguistics. Vol. 24. № 4. Pt 3; Bibliographical and Special Series of the American Folklore Society. Vol. 9. См. новый англ. пер.: *Propp V.* Morphology of the Folktale. 2nd Ed., Revised and Edited with a Preface by L.A. Wagner; New Introduction by Alan Dundes. Austin; London. [1968].

Propp 1966 — *Propp V.J.* Morfologia della fiada, con un intervento di Claude Lévi-Strauss e in replica dell' autore, a cura di Gian Luigi Bravo // Nuova biblioteca scientifica Einaudi. 13. Torino, 1966.

Propp 1968 — *Propp W.* Morfologia bajki // Pamiętnik literacki. Rocznik 59, Zeszyt 4, Wrocław; Warszawa; Kraków, 1968. S. 203-243 (сокр. пер. Ст. Бальбуса).

Sebeok 1957 — *Sebeok Th. A.* Toward a Statistical Contingency Method in Folklore Research // Studies in Folklore. Indiana University Publications. Folklore Series, № 9. Bloomington, 1957. P. 130-140.

Sebeok, Ingemann 1956 — *Sebeok Th.A., Ingemann F.J.* Structural and Content Analysis in Folklore Research (Studies in Chermis: the Supernatural) // Viking Fund Publications in Anthropology. № 22. New York, 1956. P. 261-268.

Souriau 1950 — *Souriau E.* Les deux cent mille situations dramatiques. Paris, 1950.

Spiess 1924 — *Spiess K.* Das deutsche Volksmärchen. Leipzig; Berlin, 1924.

Stanner 1960-1963 — *Stanner W.E.H.* On Aboriginal Religion // Oceania. Vol. 30-33, 1960-1963 (отд. изд. в серии: The Oceania Monographs. № 11. 1966).

Stender-Petersen 1953 — *Stender-Petersen A.* The Byzantine Prototype to the Varangian Story of the Hero's Death through his Horse // Varangica. Aarhus, 1953.

Vrabie 1965 — *Vrabie Ch.* Sur la technique de la narration dans le conte roumain // IV International Congress for Folk-Narrative Research in Athens. Athens, 1965. P. 606-615.

Введение

Плодотворные научные идеи имеют свою судьбу, времена своего расцвета и снижения интереса к ним, вплоть до почти полного забвения, после которого может наступить новый расцвет. Время такого расцвета для структурной фольклористики (заметим, что и для структурализма вообще) наступило в 60-х — первой половине 70-х гг. XX века, когда под влиянием как успехов структурной лингвистики, так и фактически нового открытия «Морфологии сказки» В.Я. Проппа появились работы таких исследователей, как К. Леви-Строс, А. Греймас, А. Дандес, К. Бремон, Е.М. Мелетинский и др.

Нельзя сказать, чтобы в дальнейшем эта область не привлекала внимания ученых; напротив, число работ, так или иначе использующих структурные методы, довольно велико. Однако (что отмечают разные авторы, к примеру, Б. Холбек в обзорной части своей монографии «Интерпре-

тация волшебной сказки» [Holbek 1987]) среди этих работ преобладают труды, посвященные исследованию каких-либо частных проблем.

Цель настоящего обзора — дать представление прежде всего о тех исследованиях в структурной фольклористике, которые имеют общетеоретическое значение, а также на некоторых примерах показать, какое влияние оказала «Морфология сказки» на последующее развитие структурно-семиотического метода и гуманитарного знания в целом.

1. От структуры к сказке

Клод Бремон, работы которого рассмотрены в статье Е. М. Мелетинского (см. с. 185 — 186 наст. изд.), продолжая развивать свою модель, сводит число обобщенных сказочных функций к шести. В его статье 1977 г. [Bremond 1977] рассматривается формальная модель анализа и классификации эпизодов волшебной сказки, включающая как синтагматическое, так и парадигматическое рассмотрение последней. В качестве исходного материала взяты 120 французских сказок, относящихся к различным типам по классификации Аарне и Томпсона¹. Автор предлагает считать функцией не только акцию персонажа, но и вообще любое событие, происходящее с одним или несколькими персонажами, в котором они участвуют как субъекты либо как объекты. Кроме того, модель принимает во внимание, какую роль играет персонаж в определенной таким образом функции. Бремоном выделены в волшебной сказке шесть функций, которые, по его мнению, обобщают более конкретные функции Проппа:

ухудшение (вредительство с точки зрения жертвы) — *улучшение* (ликвидация вредительства);

недостойное поведение (вредительство с точки зрения антагониста, козни ложного героя) — *наказание*;

заслуга (прохождение предварительного или основного испытания) — *награда*.

Отмечая многочисленные случаи двойного и тройного значения функций, что соответствует двойному морфологическому значению функций в модели Проппа, Бремон отказывается от строго последовательной записи, соответствующей появлению функций в повествовании, и

строит структурную схему, где функции связаны между собой причинно-следственными и временными отношениями.

Выделяются следующие базовые схемы:

1. Ухудшение → улучшение (состояния *A*)
2. Ухудшение → улучшение (состояния *A*)
из-за недостойного поведения *B* → наказание *B*
3. Ухудшение → улучшение (состояния *A*)
благодаря достойному поведению *C* → награда *C*,

где *A* — герой сказки,

B — вредитель или ложный герой, а,

C — помощник или даритель.

Наконец, существует четвертая структура, которая является объединением второй и третьей схем, т. е. включает в себя как награждение дарителя, так и наказание вредителя. Каждая из указанных структур иллюстрируется на примерах сказок.

Примером простейшей цепочки *ухудшение* → *улучшение* может служить один из вариантов сказки «Три брата» (АТ 654), где положение отца и трех его сыновей улучшается благодаря тому, что каждый из сыновей за три года учебы в совершенстве овладел каким-либо ремеслом (как отмечает автор, сказки, соответствующие данной простейшей структуре, довольно редки).

Большинство рассматриваемых сказок имеет достаточно сложное строение. По мнению автора, его модель позволяет классифицировать сказки в зависимости от вида и сложности построенных таким образом структурных схем; эта модель пригодна для анализа не только французских сказок, но и всех, где силен этический компонент².

Разработка структур Греймаса и Бремона по этому пути была продолжена в статьях **В. Роже** [Roger 1972] и **Ж. Курте** [Courtes 1972].

Х. Ясон в цикле работ, посвященных структуре фольклорных текстов [Jason 1977a; Jason 1977b], отталкиваясь от выделения субъекта и объекта в каждом действии или последовательности действий, развивает модель, основанную на анализе повествования по ходам. Для построения этой модели автор выделяет два вида базовых единиц: *акция* (т.е.

действие) и сказочная *роль*, с помощью которых задается понятие *функции*. *Функция* — это единица, состоящая из одной акции и двух абстрактных ролей, *героя* и *дарителя*. Каждая из указанных ролей может быть либо субъектом, либо объектом данной акции. Таким образом, функции имеют следующий вид:

Функция: Субъект ————— Действие ————— Объект,

например, Даритель подвергает испытанию Героя.

Три функции формируют *ход*, где каждая из функций получает одно из следующих значений: *A* — стимул, *B* — ответ, *C* — результат. Тем самым сказочный ход предстает в виде следующей таблицы:

Субъект	Действие	Объект	Значение функции
Даритель	Подвергает испытанию	Героя	<i>A</i>
Герой	Проходит/не проходит испытание	Дарителя	<i>B</i>
Даритель	Награждает/наказывает	Героя	<i>C</i>

Автор отмечает, что функции принимают указанные значения только в пределах ходов; вне ходов функции не имеют значений. Сказка может состоять из одного или нескольких ходов.

Описанные выше абстрактные роли выполняются конкретными персонажами данной сказки. В пределах одного хода роль персонажа постоянна, но от хода к ходу она может меняться, так что один персонаж выступает то в роли героя, то в роли дарителя.

Элементы повествования, которые не попадают под описание хода, считаются *связками*. Связки бывают двух видов: информационные и преобразовательные. К информационным относятся связки, в которых один персонаж сообщает что-либо другому или же рассказчик — слушателям; например, *жил некогда богатый король* — рассказчик информирует слушателей; *слуга сказал королю, что убил близнецов* (выполняя задание короля. — *A. P.*) — один персонаж сказки информирует другого. К преобразовательным относятся связки, в которых происходит преобразова-

ние состояния, времени или пространства. Приведем несколько примеров: *прошло три года* — преобразование времени; все перемещения героев — преобразование пространства; *отступник снова стал мужчиной* — преобразование состояния, тогда как элемент *отступник превратился в женщину*, перед этим появившийся в повествовании, — функция *C*, или результат в одном из ходов анализируемой сказки, и т. п. Реальная сказка предстает в виде сложной комбинации ходов, где ход может быть представлен полностью или частично, и связок. При этом различным типам сказок, выделяемых автором (героическая сказка, женская сказка и т. п.), соответствуют различные виды комбинаций ходов. Нетрудно заметить, что в модели Хеды Ясон большая часть выделенных Проппом функций попадает в разряд связок. Это касается прежде всего преобразовательных связок.

Параллельно в работе чешского структуралиста **Долежеля** [Doležel 1972] показаны закономерности смены ролей персонажей внутри двух последовательных ходов одной сказки, где, например, даритель (колдун) становится преследователем.

Финский фольклорист **Сату Ало** приобрела международную известность как исследовательница сюжетно-персонажной структуры волшебных сказок. Материалом ее докторской диссертации «*Ihmesadun rakenne*» («Структура волшебной сказки», 1986) были сказки из Архива Общества Финской Литературы SKS, записанные в юго-западной Финляндии (в губернии Сатакунта). Отправным пунктом в основе этой фундаментальной монографии становится своеобразное преломление формалистического метода В.Я. Проппа с учетом разработок израильской исследовательницы Хеды Ясон о «женских» волшебных сказках и Е.М. Мелетинского о структурно-типологическом изучении народной сказки. Материал подразделен на сюжетные типы по каталогу Аарне — Томпсона, для вариантов составлено синоптическое изложение сюжетов, которое позволяет выделить устойчивые в репертуаре данного ареала сюжетно-персонажные структуры. В результате анализа повторяемости сюжетных функций персонажи абстрагированы как актаны. Сюжетные типы описаны на более высоком уровне обобщения, чем в указателе сюжетов, и приведены в систему:

А 1. Герой добывает невесту	В. Герой (героиня) спасается из беды
А 1.1. Герой выполняет трудные задачи при сватовстве	В1. Герой (героиня) одолевает угрожающее ему (ей) чудовище
А 1.2. Герой спасает невесту от угрожающего ей чудовища (злодеев)	В2. Героиня спасается от преступления, совершенного отрицательным (и) женским(и) персонажем(-ами)
А 1.3. Герой (героиня) выручает будущего супруга(-у), который был заколдован, превращен в животное	
А 1.4. Герой (героиня) получает супруга(-у) «эротическим способом» ³ .	
А 2. Герой получает богатство	

Необходимо отметить, что сюжетный тип В2 (по классификации Ало), соответствующий описанному Х. Ясон типу волшебной сказки о невинно преследуемой героине, как самостоятельная сказочная структура изучался отдельно в некоторых работах [Jason 1984; Jones 1993; Romaniyan 1983; Shenhar 1983; Stone 1986].

С. Ало также анализирует предметный мир сказок и стремится показать значение, которое соответствует замыслу носителей традиции, и развитие этого замысла в диахронии. В результате она показывает культурную обусловленность сюжетно-персонажных структур той картиной мира, которая существовала в сознании сказочников — представителей аграрной культуры конца XIX века — рубежа веков. Например, своеобразие задач при сватовстве для невесты или проверка хозяйственных и трудовых навыков молодой снохи (в сказке «Niigi morsiamena» [Невеста-мышь] из репертуара сказочницы Аннастууны) отражает разделение труда в финской аграрной культуре — в семьях хуторян и батраков. Поведение фиктивных персонажей и их судьбы отражают ценностная система данного типа культуры, прежде всего идеал семейных отношений, и связанные с этим надежды и страхи женщины в аграрном обществе.

Исследовательница учитывает результаты психоаналитических исследований волшебных сказок, не без иронии показывая, что семиотическое толкование или поиск определенных архетипов в народной волшебной сказке зачастую избыточны, поскольку соответствующая проблематика если и выражается, то эксплицитно. Исходя из юнгианских концепций, исследователи истолковывали сказку о териоморфном заколдованном супруге как символическую сублимацию страхов неопытной девушки. А сказочник из губернии Сатакунта в рассматриваемой архивной записи прямо сказал: «Змея лизала бедра девушки, и мало-помалу она приобвыклась, а потом ее ну просто потянуло на эту ласку...». Сапо останавливается на проблеме, поставленной так называемым феминистским подходом в изучении сказки, — на отражении положения женщины (до замужества и после) аграрной культуры в предметном мире и в сюжетно-персонажных структурах волшебных сказок.

Б. Кербелите на основе анализа большого количества волшебных сказок (более 11 тыс. текстов, прежде всего литовских), а также других жанров фольклорной прозы, выделяет собственные нарративные единицы и производит их классификацию. В серии статей и монографии «Историческое развитие структур и семантики сказок» [Кербелите 1991; Кербелите 1994] автор предлагает в качестве единицы нарративного анализа использовать *элементарные сюжеты* (в дальнейшем ЭС), выделение которых в достаточной степени формализовано, и классифицирует их в зависимости от намерений героя.

ЭС, по мнению автора, состоят из *начальной ситуации*, одной или нескольких *акций* персонажей повествования, среди которых выделяется *главная акция* героя, определяющая все ЭС, и *конечной ситуации*. В каждом элементарном сюжете участвуют, как правило, два или более действующих лица (*герой* и *антипод*); возможно участие второстепенных персонажей, которые, однако, не учитываются на более абстрактном уровне анализа. *Герой* — персонаж, судьбой которого сказка озабочена в данный момент; *антипод* — персонаж, который противостоит герою, причем противостояние может быть враждебным или мирным (в последнем случае в качестве антипода может выступать, например, жених героини); второстепенные персонажи могут быть близкими героя или антипода, действующими совместно с ним (сест-

ра, жена и т.п.) или нейтральными. Существует также круг ЭС, в которых антипода нет, а герой сталкивается с какой-либо закономерностью, например превращается в животное при нарушении некоторых правил поведения (герой пьет из козлиного копытца, герой лижет в бане козлиное сало и т.п. — герой превращается в козленка).

Распределение по ролям зависит от конкретной ситуации в повествовании. К примеру, сказочному испытанию в разное время подвергаются, выступая в качестве героини соответствующего ЭС, как падчерица, так и родная дочь (хотя с точки зрения повествования как целого последняя является ложной героиней). Иными словами, существуют семантически парные ЭС, которые отличаются друг от друга акцией и результатом при тождестве начальной ситуации и целей героя.

По мнению Кербелите, выделение и систематизация стремлений, или целей, главных героев может служить основой для классификации ЭС. По целям главных героев все типы ЭС можно отнести к следующим пяти большим классам:

- стремление к свободе от чужих или господству над ними;
- добывание средств существования или объектов, создающих удобство;
- стремление к равноправному или высокому положению в семье, роду или обществе;
- поиски невесты или жениха;
- стремление к целостности и полноценности рода или семьи.

Исходя из того, что соответствующие устремления носят общечеловеческий характер, автор предполагает, что они должны быть представлены в различных фольклорных жанрах у различных народов. Таким образом, классификация типов элементарных сюжетов, разработанная на материале литовских волшебных сказок, может, по мнению автора, служить основой для словаря структурно-семантических элементов повествования разных народов.

К. Брето и **Н. Заньоли** в статье 1976 г. «Множественность смысла и иерархия подходов в анализе магрибской сказки» предлагают в качестве единицы членения текста выделять *диаду*, т. е. «проявляющуюся в данном тексте связь между двумя персонажами» [Брето, Заньоли 1985, с. 169].
Посту-

лируются следующие два положения: в каждой сказке имеется по меньшей мере одна диада, каждый персонаж входит в одну или более диад. Персонажем, как и у В.Я. Проппа, считается существо (или даже предмет), которое способно к проявлению собственной инициативы. Каждая диада проходит по крайней мере через некоторые из следующих *диадных моментов*:

1) *конституирование* диады, т.е. установление связи между персонажами (например, сын султана заявляет о своем намерении жениться на дочери нищенки);

2) *функционирование* диады (например, эпизоды, описывающие действия супружеской пары: вместе есть, веселиться и т.п.);

3) ряд кризисов: *кризис конституирования, кризис функционирования и общий кризис* диады, которые различаются по тому, в какой момент возникает напряженность в отношениях между персонажами;

4) *разрушение* диады, когда связь между персонажами прерывается как в результате кризиса, так и при отсутствии кризиса (например, в случае смерти одного из персонажей).

Авторы рассматривают текст сказки как последовательность *ситуаций*, которые определяются разрушением старой диады или конституированием новой. Для выявления смысла сказки необходимо, по мнению авторов, выявить взаимодействие диад в тексте, а также сравнить, как проявляются моменты одной и той же диады в разных ситуациях. С помощью эмпирически выделенных категорий (*кто, где, с какой целью, когда, как* и т.п.), значимых лишь в рамках диад, а также операции сокращения синонимов (например, *обеспечивать едой* может раскрываться как *оставить немного чечевицы* и как *приказать слугам накрыть на стол*) авторы делают попытку, с одной стороны, выявлять динамику текста без обращения к его значению и, с другой стороны, выявлять смысл сказки как иерархию различных семантических кодов.

С. Фотино и **С. Маркус** в статье «Грамматика сказки» исследуют повествовательную структуру румынских сказок. Для исследования авторы используют не собственно нарративные элементы, а механизм построенных на их основе порождающих грамматик в смысле Хомского и бесконечного продолжения сказочных текстов. В статье приводится анализ сказок различных типов: волшебной сказки, быто-

вой сказки, анекдота. Конечная цель работы — «наметить возможность для примирения принципа полисемии художественного текста с требованиями научного анализа этого текста» [Фотино, Маркус 1985, с. 275]. Предлагается порождающий механизм для некоторых румынских сказок, а также построение бесконечного продолжения этих сказок, которое могло бы прояснить их структуру. «Порождающая грамматика <...> реализует бесконечное продление текста, которое подтверждает данное прочтение сказки. <...> Каждой сказке приписывается множество грамматик — факт, который мы попытаемся иллюстрировать анализом соответствующих примеров» [Фотино, Маркус 1985, с. 276].

Первым этапом анализа является описание сказки в виде последовательности *сегментов-событий* (для каждого текста своих). С помощью операций семантического приравнивания, сокращения и объединения сегменты-события преобразуются в *нарративные сегменты*. Последние описывают повествование в достаточно общем виде, что позволяет выяснить строение сказки и обнаружить явления повторяемости, симметрии и т.п. Выделенные единицы представляют собой достаточно высокую степень абстракции и во многом зависят от типа прочтения, принятого читателем. В качестве примера рассмотрим анализ одного из вариантов сказки «Золушка», в котором после свадьбы падчерицы и царского сына наличествует продолжение, состоящее из попытки ложной героини выдать себя за жену принца, последующего узнавания и восстановления брака. В этой сказке авторы выделяют следующие нарративные сегменты: состояние неблагополучия, приготовление к узнаванию, узнавание и состояние благополучия. Отметим еще раз, что принятое авторами деление сказок на нарративные единицы — не самоцель, а всего лишь средство; при сравнении различных сказок сравниваются не они, а механизмы, порождающие сказку.

Как уже говорилось выше, для каждой сказки можно построить несколько грамматик, порождающих ее, причем гипотетические продолжения сказки будут отличаться для каждой грамматики в зависимости от того, какое видение структуры сказки лежит в ее основе.

Рассмотрим порождение сказки «Золушка» и соответственно различные варианты прочтения ее смысла. На описанном выше уровне абстракции рассматриваемый вариант

сказки предстает, по мнению авторов, в виде двойного повторения следующей последовательности: состояние неблагополучия — приготовление к узнаванию — узнавание — состояние благополучия. Для этого варианта авторы предлагают две порождающие грамматики, первая из которых допускает любое количество повторений данной последовательности, а вторая предполагает, что первое (и каждое нечетное) вхождение последовательности обозначает временный характер достигнутого благополучия, а второе (и каждое четное) — установление окончательного благополучия. Очевидно, что подобное прочтение предполагает более сложное строение сказки. Этот факт естественным образом отражается и на сложности порождающей грамматики. Вообще, «ограничения по симметрии <...> определяют возрастание сложности порождающего механизма данного текста» [Фотино, Маркус 1985, с. 310].

По мнению авторов статьи, «порождающая типология обеспечивает не только единый и, по существу, глобальный способ сравнительной оценки структуры народных повествований», но помогает в то же время понять глубокую связь между тенденциями к симметрии и к повторениям — «этим двум основам любого народного нарратива <...> По контрасту с очевидностью, по контрасту с общепринятой интуицией, которая стремится уравнивать эти два типа тенденций, данная работа доказывает, что тенденции к симметрии приводят к усложнению структуры порождающих механизмов, отражающих тенденции к повторению. Значительную роль играют здесь числа с символическим значением, как, например, число 3; такие числа увеличивают синтаксическую симметрию семантических признаков, что приводит иногда к усложнению порождающих механизмов» [Фотино, Маркус 1985, с. 313].

Недостаток этой интересной попытки создать чисто формальный критерий для анализа сказок, как указывают и сами авторы, состоит в том, что на начальном этапе такого анализа, а именно при выделении сегментов-событий и дальнейшем их отождествлении, уровень субъективности достаточно высок, и это не позволяет с уверенностью пользоваться данным критерием или создать надежную классификацию по указанному признаку.

В рассмотренных выше работах авторы идут от синтагматического анализа к парадигматическому и семантическому,

сначала тем или иным способом выделяя единицы для анализа текста, а затем изучая законы, по которым эти единицы группируются, а также прочитываемый при помощи этих законов смысл сказки. **Б. Холбек** в своей монографии «Интерпретация волшебной сказки» пытается, напротив, изучить влияние парадигматических законов строения русской волшебной сказки на последовательность сказочных действий [Holbek 1987]. Он применяет в своем исследовании, вслед за Мелетинским и его коллегами [Мелетинский, Неклюдов, Новик, Сегал 1969; Мелетинский, Неклюдов, Новик, Сегал 1971; Новик 1975; Мелетинский 1969; см. также наст, изд.], принцип семантических оппозиций, основанный на использовании трех базовых оппозиций: *низкий* — *высокий* (по социальному положению), *мужской* — *женский* и *молодой* — *взрослый*⁴.

Начальная и конечная ситуации волшебной сказки по всем трем оппозициям противопоставлены друг другу. В начале сказки герой занимает низкое социальное положение: в семье его положение подчиненное по отношению к старшим, или у него нет семьи, т. е. он не является взрослым; наконец, он не имеет брачного партнера. Иными словами, начальная ситуация характеризуется тем, что положение героя определяется как соответствующее точке: *низкий*, *мужской* (для женской сказки соответственно *женский*) и *молодой* в терминах указанных оппозиций.

Конечная ситуация представляет собой противоположную картину: герой добился высокого положения, он является взрослым, т.е. прошел обряд инициации, имеет собственную семью. Иными словами, его положение описывается как: *высокий*, *женский* (для женской сказки — *мужской*; значение такого перехода см. ниже), *взрослый*.

В дальнейшем сказка разбивается на ряд эпизодов, каждому из которых соответствует собственная оппозиция или система оппозиций. Так, «предварительному испытанию» в терминах Мелетинского и его коллег соответствует переход героя из положения *молодой* в положение *взрослый*, а похищение принцессы антагонистом описывается как противопоставление *взрослого* и *мужского молодому* и *женскому*. Узнавание героя (дополнительное испытание) соответствует переходу героини-невесты из положения *молодой* в положение *взрослой*, поскольку в этом эпизоде она отвергает жениха, предложенного ей родителями, т. е. ложного героя, и делает собственный выбор, и т.п. Различным типам волшебных сказок соответствует

различный порядок передвижения героев по координатам, обозначенным данными оппозициями. В этой модели передвижение по оси *женский* — *мужской* обозначает, конечно, не смену пола, а встречу, любовь и свадьбу героя и героини.

С помощью тех же оппозиций автор предлагает описывать и действующих лиц: к примеру, невеста — это *молодая женщина*, занимающая *высокое* положение. По мнению Холбека, синтагматическое строение сказки подчинено парадигматическому, т. е. различные эпизоды, описывающие перемещение по тем или иным осям координат, могут в некоторых пределах меняться местами (ср. отмеченные В.Я. Проппом случаи немотивированной отправки из дома и получение волшебного помощника до того, как происходит начальное вредительство), в то время как порядок функций, описывающих то или иное конкретное перемещение, остается неизменным.

Интересным опытом использования механизма порождающих грамматик для построения парадигматической модели мифа является монография **Иры Бюхлер** и **Генри Селби** «Формальное изучение мифа» [Buchler, Selby 1968]. Под мифом в данной работе, как и в трудах К. Леви-Строса, понимается не столько отдельное повествование, сколько множество всех реальных и потенциальных вариантов. Целью работы является изучение системы семантических оппозиций получившегося «метамифа» с помощью модели, имитирующей «обучающегося ребенка».

Вслед за Леви-Стросом авторы рассматривают мифологическую систему как язык, который обладает следующими чертами:

- 1) Базовые элементы этого языка являются составными единицами.
- 2) Каждая такая единица (мифема), являясь частью языка, в то же время входит в систему более высокого порядка.
- 3) Мифема состоит из отношений. Каждая мифема является не отдельным отношением, но комбинацией или узлом отношений.
- 4) Миф — это некоторое предложение, составленное из мифем. Комбинация мифем задает значение мифа.
- 5) Предметом рассмотрения являются не изолированные отношения, но их узлы или пучки.

Если миф — это язык, или если миф имеет строение, сходное со строением языка, то можно установить соответ-

стве между теорией Леви-Строса и теорией порождающих грамматик Хомского. Авторы уверены, что здесь есть нечто большее, чем простая аналогия, хотя и не доказывают это положение. Синтаксическая теория мифологической системы должна:

(1) содержать способ различения входных сигналов (предложений), т. е. система должна отличать, является ли рассматриваемый текст мифом;

(2) содержать способ представления структурной информации, т. е. некий семантический язык описания мифов;

(3) содержать начальную область ограничения класса возможных правил преобразования;

(4) давать представление о том, как каждое такое правило соотносится с каждым предложением;

(5) предлагать критерий выбора одной гипотезы, или последовательности преобразований, заданных правилом (3), из нескольких.

Полученная модель сопоставима с моделью, построенной Н. Хомским для естественного языка [Хомский 1962].

В качестве иллюстрации применимости подобной теории авторы строят модели парадигматического строения различных мифов, в том числе вариантов мифа «Деяния Асдиваля», проанализированного К. Леви-Стросом в статье «Деяния Асдиваля» [Леви-Строс 1985], а также других достаточно известных мифов. Результатом анализа являются грамматики, порождающие систему семантических оппозиции, выделенных для данного мифа. Сложность или простота указанной грамматики (равно как и некоторые другие формальные признаки) служат критерием, с помощью которого можно предпочесть один вариант прочтения мифа другому.

В работе привлекается достаточно сложный математический аппарат, на описании которого мы не будем подробно останавливаться, тем более, что математические положения и доказательства авторов не вызывают сомнений. К сожалению, в самом главном пункте, а именно при утверждении применимости использованного аппарата, авторы не приводят доказательств или сколько-нибудь убедительных доводов, но ограничиваются лишь указанием на возможность подобного применения, что сильно снижает ценность последующих строгих доказательств. Кроме того, некоторые сомнения вызывает и исходное предположение о тождестве строения мифа и естественного языка.

А. Кретов в статье «Сказки рекурсивной структуры» рассматривает так называемые кумулятивные сказки, для которых он предлагает родовое название *рекурсивных сказок*. Как указывает автор, структура таких сказок была рассмотрена еще В.Я. Проппом. Пропп называл подобные сказки кумулятивными, определяя их по особенностям их внутреннего строения как сказки, в которых основной композиционный прием «состоит в каком-то многократном, все нарастающем повторении одних и тех же действий, пока созданная таким образом цепь не обрывается или же не расплетается в обратном, убывающем порядке»⁵. Однако «выделив массив сказок по структурному основанию, внутреннюю его классификацию В.Я. Пропп провел скорее по языковому, чем по структурному» [Кретов 1994, с. 204]. Кретов же, развивая подход, намеченный В.Я. Проппом и И.И. Толстым, предлагает классификацию сказок, называемых им рекурсивными⁶, т. е. такими, «структуры которых основаны на повторении сюжетных морфем» [Кретов 1994, с. 206].

В соответствии со структурным принципом автор выделяет несколько типов рекурсивных сказок. Во-первых, это сказки, имеющие *сингулярную структуру*, которая может быть выражена формулой

$$a + a + a + \dots$$

Самый известный пример такой сказки — «Сказка про белого бычка», где ответ слушающего на вопрос «Рассказать ли тебе сказку про белого бычка?» не влияет на поведение структуры. Сказка «У попа была собака» также имеет, по мнению автора, сингулярную структуру, однако выражается формулой

$$a = (a+(a+(a + \dots))).$$

По способу соединения сюжетных морфем исследователь предлагает различать *соположенные* («Сказка про белого бычка») и *включенные* («У попа была собака») сингулярные структуры.

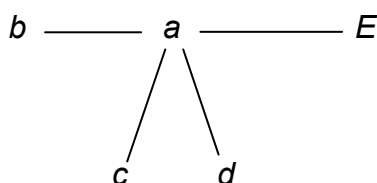
Во-вторых, выделяются сказки, имеющие *радиальную* структуру, например «Грибы». Данная сказка описывается следующей формулой:

$$ab + ac + ad\dots$$

Ее сюжетная морфема, по мнению автора, —
« — Приходите вы <X> ко мне на войну.

Отказались <X>:

— Мы <У>, не идем на войну» — содержит постоянную и переменную части; графически эта структура может быть представлена «в виде веера или ромашки» [Кретов 1994, с. 208]:



В данной структуре слова «не идем (на войну)» разрешают дальнейший рост структуры, а «идем» — запрещают, т.е. служат *индикатором роста структуры* (запрещение — разрешение добавить еще одну сюжетную морфему).

В-третьих, выделяются собственно *кумулятивные* структуры (сказки «Репка», «Колобок» и др.). Как указывает В. Я. Пропп, этим сказкам соответствует формула:

$$a + (a + b) + (a + b + c)...$$

В зависимости от того, следует ли в дальнейшем развертывание структуры в обратном направлении (сказка «Смерть петушка») или развитие структуры обрывается (как в сказках «Теремок», «Колобок»), выделяются *кумулятивно-цепочечная* и собственно *кумулятивная* структуры.

Наконец, анализируются *цепочечная* и *ступенчатая* структуры сказок. Цепочечную структуру имеет, например, сказка «За лапоток — курочку, за курочку — гусочку»; ее формула $ab + bc + cd...$, т.е. в сказке имеются одинаковые звенья, последовательно связанные друг с другом. Сказка «Жадная старуха» (или вариант А.С. Пушкина «Сказка о рыбаке и рыбке») имеет *ступенчатую* структуру $a + b + c...$; по мнению Кретова, оппозиция *цепочечная/ступенчатая* структура соответствует оппозиции мотивированного/немотивированного нарастания в понимании И.И. Толстого; в ступенчатой структуре ослаблена, по сравнению с цепочечной, связь между звеньями. Кроме того, «цепочечная структура может стать кольцевой, если конечный член цепи окажется тождественным начальному:

$$ab — bc — cd — de — ef — fa — AB$$

<...> И хотя русский сказочный материал не дает этой структуры, нет оснований сомневаться в ее наличии в мировом сказочном материале» [Кретов 1994, с. 212 — 213].

Таким образом, по мнению автора, сказки, для которых он предлагает название рекурсивных, могут быть классифицированы в соответствии с их внутренним строением и тем, каким именно образом в них происходит наращивание структуры.

2. От сказки к структуре

Инвариант сказки или инварианты разных типов сказки?

После упомянутых в первой части статьи работ 60 — 70-х годов не было больше существенных попыток создания моделей, объясняющих алгоритм порождения сказочной структуры вообще (за исключением машинных алгоритмов). Зато с 60-х гг. с большой скоростью стала развиваться область фольклористики, посвященная применению структурно-семиотического метода анализа к отдельным типам текстов (в нашем случае, к отдельным типам сказок). Цель этих работ — решение одной из основных проблем, ставших актуальными после «Морфологии сказки»: описывается ли весь известный корпус волшебных сказок функциями Проппа; другими словами, создал ли Пропп инвариант волшебной сказки или последовательность комбинаций его функций описывает только волшебную русскую (или славянскую, или европейскую) сказку? Соответственно, идея «инварианта волшебной сказки» ставилась Проппу либо в упрек как самая недоказанная [Аро 1992; Garden 1980; Nathhorst 1970; Wosien 1969], либо заслуживала одобрения как самая продуктивная [Neethling 1982; Sherman 1997; Shishkoff 1976]. Видимо, вопрос по-прежнему остается открытым.

В связи с этим изучение структуры сказки превратилось в исследование различных типов сказочных повествований и развивалось по следующим направлениям:

1) Прослеживание структурной трансформации отдельных известных сюжетов, присутствующих и в «классической» европейской сказке, и архаической сказке [Bar-Itzhak 1993; Drory 1977; Dundes 1980; Elms 1977; Girardot 1977; Greimas, Courtes 1978; Jones 1983; Jones 1986a; Jones 1986b; Jones 1987; Jones 1990; Little Red Riding Hood 1989; Tangherlini 1994]. Этой задаче целиком посвящен сборник статей «Золушка» под редакцией Дандиса [Cinderella 1982].

2) Выделение по признаку бытования в сфере этнической общности *этнических* особенностей мотивов — *ойкотипов* — и сюжетов [Dundes 1979a; Dundes 1971; Foresti 1985; Neethling 1982; Paulme 1972a; Paulme 19726; Retel-Laurentin 1984; Roig 1984; Romaniyan 1983]. Можно упомянуть, к примеру, статью **А. Дандиса** [Dundes 1971], в которой он отмечает, что основой африканских трикстерных сказок служит движение от дружбы между двумя персонажами к отсутствию дружбы или вражде. По мнению исследователя, при сходстве подобных сказок с трикстерными сказками других народов только в африканских сказках заключение/разрушение дружбы играет сюжетобразующую роль.

3) Выделение в отдельный структурный тип трикстерных сказок, сказок о тотемных животных, сказок, основанных на идее трюка и обмана (в пропповских терминах это сказки, основанные скорее на дихотомии *задача — решение*) [Edwards 1978, Georges 1970; Haring 1984; Noy 1971; Shenhar 1883]. Например, гипотеза о важности учета действий и качеств второго из участвующих в сказочном трюке персонажей при анализе трикстерных сказок выдвигается в статье **Е.С. Новик** «Структура сказочного трюка»: «Во всех трюках успех трикстера полностью зависит от действий антагониста, и поэтому его собственные действия направлены на то, чтобы моделировать его [антагониста. — А. Р.] ответные реакции» [Новик 1993, с. 150]. Таким образом, трюк, по мнению автора, принципиально диалогичен, а «его глубинной семантической темой оказывается не добывание или творение, как в мифах, и не повышение или утверждение статуса, как в волшебных сказках, а само соперничество» [Новик 1993, с. 151].

4) Выделение в отдельный структурный тип так называемой женской волшебной сказки (о чем уже упоминалось в первой части настоящего обзора в связи с исследованием Сату Ало). Здесь необходимо отметить работу **Х. Ясон** [Jason 1984], в которой она выделяет функции, специфичные, по ее мнению, для *женской волшебной сказки*, а также статьи **И. Дан** [Dan 1977] и **Р. Дрори** [Drogy 1977], в которых на основе теории Ясон предпринимается исследование структуры соответственно сказок о преследуемой девушке и так называемых сказок о награде и наказании (на примере сказки «Али-Баба и сорок разбойников»). Из более поздних работ отметим монографию **Б. Кэрей** [Carey 1983], посвященную

анализу русских волшебных сказок, соответствующих типу 400А по классификации Аарне — Томпсона (герой в поисках утраченной жены/невесты). Автор утверждает, что этому типу соответствуют по меньшей мере три различные структурные модели, которые можно условно назвать сказками о пассивной красавице, о деве-богатырке и о деве-лебеди. В каждом из этих трех подтипов поведение героини совершенно одинаково; основным признаком, на котором строится классификация, служит принадлежность героини повествования к одному из трех принципиально различных типов⁷. Иными словами, по мнению автора, именно поведение и тип второго персонажа — сказочной героини-невесты — определяет, в пределах указанного типа, синтагматическое, а возможно и парадигматическое, строение сказки.

К этим же исследованиям примыкают статьи **С. Джонса** о типе *женской волшебной сказки* (о структуре «Белоснежки», «Красной Шапочки», сказках «о добрых и злых девушках») [Jones 1986a; Jones 1986b; Jones 1987; Jones 1990; Jones 1993]. При этом сказки о невинно преследуемой героине по признаку поведения героини и системы персонажей он вообще стремится выделить в отдельный жанр (!) [Jones 1993].

3. Системы порождения сказок

Методы Проппа, изложенные в «Морфологии сказки», применялись не только в структурном анализе фольклорных текстов, но и в исследованиях по искусственному интеллекту для непосредственного синтеза волшебных сказок. Одним из первых опытов такого рода явилась в 1977 г. система Шелдона Клейна [Klein etc. 1977], использующая последовательность функций Проппа и механизм случайного выбора для порождения сказочных текстов.

Все тексты, полученные системой, построены по следующей схеме: начальная ситуация («Поповичи жили в некотором государстве»; описание семьи с перечислением имен всех персонажей, большая часть которых в развитии действия не участвует); начальная недостача или вредительство; ликвидация недостачи/вредительства; отправка домой; возвращение. Вот перевод одного из таких текстов:

Парановы живут в некотором государстве. Отец — Владимир. Мать — Елена. Старший сын — Алеша. Средний сын —

Николай. Старшая дочь — Мария. Средняя дочь — Марта. Елене нужен муж. Елена просит разрешения на отправку. Елена отправляется на поиски.

По пути Елена встречает корову. Корова ссорится с Еленой в лесной хижине. Елена побеждает корову. Елена получает волшебные меч, ковер и курицу. Елена перемещается в другое царство, где находится муж. Елена перемещается с помощью волшебного ковра. Елена соблазняет мужа. Елена отправляется домой. Елена прибывает домой [Klein etc 1977: 216].

Строго говоря, ни один из предлагаемых текстов не отражает структуру реальной сказки: почти в каждом из них нарушаются те или иные парадигматические законы; кроме того, последовательность действий, или функций, в некоторых текстах (по-видимому, вследствие недоработанности системы, на которую указывают ее разработчики) не соответствует и синтагматическим законам, открытым В.Я. Проппом.

В отличие от системы Ш. Клейна система **М. Г. Гаазе-Рапопорта, Д. А. Поспелова и Б. Т. Семеновы** [Гаазе-Рапопорт 1983; Гаазе-Рапопорт и др. 1992] способна порождать тексты, гораздо лучше имитирующие реальные волшебные сказки, причем не только последовательность действий, но и язык, что достигается применением готовых сказочных формул, например *в некотором царстве, в некотором государстве* и т. п. Тем не менее недооценка парадигматического аспекта строения волшебной сказки приводит к появлению текстов, в которых сказочные законы нарушаются. Приведем несколько примеров: прохождение предварительного испытания (просьба животных о пощаде и ответная пощада, повторенные трижды) не влечет за собой никаких последствий, кроме слов «я тебе пригожусь», зато задачи, требующие волшебных умений или помощников (посев зерно, на следующее утро испечь хлеб из нового урожая и т. п.), герой выполняет самостоятельно. В другой сказке герой получает волшебного коня дважды, в первый раз после ночного дежурства на могиле отца, т. е. как результат прохождения предварительного испытания, а во второй раз — от Бабы-яги, причем конь Бабы-яги не отличается какими-либо волшебными свойствами. В этой же сказке герой спасает царскую дочь, похищенную змеем, однако само похищение в тексте отсутствует, а отправку героя мотивируется тем, что он «надумал жениться».

Говоря об указанной системе, следует отметить, что авторы не ставят перед собой задачу изучения строения реальных сказок, но стремятся лишь получить тексты, близкие к фольклорным. По-видимому, именно по этой причине формальный аппарат, используемый для порождения начальной ситуации, отличается гораздо большей сложностью, чем аппарат для порождения непосредственно тела сказки; кроме того, как следует из описания методики, разработчики стараются как можно шире использовать возможности современного компьютера и баз данных, т. е. вместо построения структурных схем перечисляют варианты, допустимые после каждого данного шага порождения.

4. От структуры сказки к структуре не-сказки

Методология, разработанная В.Я. Проппом для изучения строения волшебных сказок, может быть достаточно широко использована в работах, посвященных проблемам семиотики текста. В статье И.И. Ревзина «К общесемиотическому истолкованию трех постулатов Проппа» предлагается теоретическое обоснование подобного использования для повествовательных текстов, которые имеют более сложное строение, чем волшебная сказка, а также формальные критерии простоты и упорядоченности повествовательного текста.

Ревзин предлагает расширенное истолкование и понимание основных положений «Морфологии сказки», которое позволяло бы применить выводы Проппа к решению задач современной семантики. «Из символической логики в семиотику переключалось разграничение *термов* и *предикатов* в качестве основных конститuent всякого высказывания. Разграничение персонажей сказки и их функций может трактоваться как частный случай разграничения термов и предикатов» [Ревзин 1975, с. 77]. Однако для достаточно сложных систем, к которым, очевидно, относятся как сказки, так и другие повествовательные тексты, выделения только термов и предикатов явно недостаточно. Поэтому внутри класса предикатов выделяются:

1) предикаты, выражающие некоторые постоянные ингерентные свойства (в дальнейшем предикаты состояния)⁸, например «быть молодым», «быть носителем злого начала»

и т.п. Эти предикаты, по мнению исследователя, не играют сюжетобразующей роли, но являются весьма существенными для противопоставлений в парадигматическом плане;

2) предикаты, которые выражают изменения субъекта или окружающей обстановки (в дальнейшем предикаты действия)⁹. Очевидно, что функции Проппа относятся именно к последнему виду предикатов.

И.И. Ревзин предлагает следующее общесемиотическое обобщение положений Проппа:

I. Постоянными элементами текста являются предикаты.

II. Число термов незамкнуто, а число предикатов ограничено.

III. Множество предикатов действия частично упорядочено в том смысле, что всегда существуют такие два предиката, что при появлении обоих в тексте их порядок предопределен. Иными словами, между предикатами существуют системные, дотекстовые отношения логического вывода.

Эти положения верны не только для сказок, но и для связных повествовательных текстов вообще; при этом постулат III представляет собой существенное ослабление положения о порядке появления функций в тексте, сформулированное для волшебных сказок. Таким образом, по мнению автора, разница между волшебной сказкой и другими видами связных текстов может быть отражена как градация свойства упорядоченности, в то время как простота или непростота текста задается числом действующих лиц, т. е. термов. Таким образом, с точки зрения описанных критериев, сказка представляет собой текст простой и упорядоченный, т. е. обладает высокой степенью связности.

При применении собственно инструментария Проппа на несказочном или даже нефольклорном материале встает вопрос о границах применимости такого метода: любой ли текст можно описать с помощью последовательностей функций и всегда ли это имеет значение?

Отметим, что большинство работ, прямо опирающихся на «Морфологию сказки», имеет дело с текстами более сложными, чем волшебная сказка, но все же отличающимися высокой степенью связности, т. е. число действующих лиц в этих текстах невелико, а система предикатов в достаточной степени упорядочена. Так, **Э. Бозоки** в своей статье «Использование структурного анализа сказки в исследовании средневекового романа "Прекрасный незнакомец"»

[Vozoky 1984] предлагает применить эту методологию к анализу текстов средневековых романов. Автор отмечает сходство композиционной структуры средневекового романа со структурой волшебной сказки. Как и в волшебной сказке, в средневековом романе герой, бедный юноша, должен пройти серию испытаний и завоевать любовь принцессы; как и в волшебной сказке, свадьба одновременно дает герою и материальное благополучие. Изучение синтагматического строения средневекового романа позволяет и здесь выделять те поступки персонажей, которые важны для дальнейшего развития действия, и обнаруживать их повторяемость, т. е. описывать функции действующих лиц. Некоторые из выделенных таким образом функций совпадают с функциями Проппа или же очень похожи на них, например *помощь в виде совета (мудрый совет)*; в то же время другие функции, к примеру *плач*, специфичны именно для этого жанра. Наконец, в средневековом романе существует и отмеченная Е. М. Мелетинским и его коллегами оппозиция между основным и предварительным испытаниями: предварительное испытание, как и в сказке, требует от героя правильного поведения и вознаграждается предоставлением какой-либо помощи в решении основной задачи. Основное же испытание, как и в некоторых видах волшебной сказки, — это битва с антагонистом. Разница состоит только в том, что в средневековом романе помощь, предложенная герою, практически лишена каких-либо чудесных черт. Таким же образом методология морфологического анализа сказок была применена к другим несказочным фольклорным или даже нефольклорным текстам (но к текстам, обладающим высокой связностью и тенденцией к клишированности):

- греческому роману [Ruis-Montero 1981],
- эпической поэме «Беовульф» [Barnes 1970], — балладе [Buchan 1982, Turner 1978],
- библейским сказаниям [Milne 1988],
- плачам и причитаниям [Nenola-Kallio 1982],
- некоторым литературным текстам [Hendricks 1970].

Н.М. Зоркая представляет другой пример использования методологии «Морфологии сказки». В ее монографии произведен анализ более двух тысяч фильмов российского производства, созданных между 1900 и 1910-м годами. «Мы попытаемся, — пишет исследовательница, — прямо применить методологию "Морфологии сказки", воспользовавшись и

терминологией, и конкретными приемами анализа и систематизации — выявлением функций, способами построения сюжетных схем и т. д.» [Зоркая 1976, с. 193].

Разумеется, подобная систематизация возможна лишь на том материале, в котором существует достаточно очевидная повторяемость сюжетных ходов, пусть даже понятия *растраты*, *шантажа*, *вознаграждения* и другие используемые функции зыбки и неочевидны. Тем не менее в кинематографической драме начала века существует наиболее частая, центральная функция — это *обольщение* и, соответственно, фигура *обольстителя*. Именно появление этой фигуры и определяет дальнейшее развитие сюжета, именно она является тем инвариантом, который позволяет выделить и другие повторяющиеся функции.

Исследовательница выделяет двадцать четыре такие постоянные функции. Перечислим их в порядке появления в фильме: *начальное состояние* (благополучие с некоторой неполнотой счастья), *соблазн*, *обольщение*, *сопротивление* героя, *победа обольстителя*, *поймка с поличным*, *новая жизнь* после раскрытия тайны, *самоустранение* покинутого, *разочарование* героя и *крах* (обольститель оскорбляет, выгоняет жертву и т. п.). Эти девять функций определяют одноходовый сюжет (по аналогии с одноходовой сказкой). За ними могут следовать *раскаяние* (которое является либо формой расплаты, либо, что чаще, вводит новый поворот сюжета), *месть покинутого*, *поддержка*, которую получает герой (или покинутый), *шантаж*, *подлог*, *самопожертвование*, *трагическое недоразумение*, *ложное обвинение*, *приход с повинной*, *принятие чужой вины на себя*, парные функции *похищение* — *вызvolение*, *тайное благодеяние* и, наконец, *вознаграждение* или, что чаще, *расплата*.

Кроме того, автор обнаруживает известную повторяемость не только в кинематографе начала века, но и в бульварном романе того же времени, хотя и выраженную менее четко; эта повторяемость, по мнению исследовательницы, — «свидетельство некоторого канона, складывавшегося ли в раннем кинематографе, перешедшего ли из старших видов, — возможно, и то и другое одновременно» [Зоркая 1976, с. 210].

Подобное же исследование произведено на жанре вестерна [Wright 1977], который является одним из наиболее устойчивых по структуре кинематографических жанров.

Интересно, что методология Проппа применяется не только к вербальным, но и к невербальным жанрам фольклора. В статье **Алана Дандиса** «О морфологии игры: изучение структуры невербального фольклора» [Dundes 1979] сопоставляются структура сказки и структура детской фольклорной игры. Автор указывает на единство некоторых структурных элементов, которое возникает, с одной стороны, благодаря драматическому сюжету, лежащему в основе игры и близкому к сказочному повествованию, а с другой — благодаря последовательности ходов игры, соответствующих во многом элементам повествования.

И наконец, инструментарий Проппа применяется не только к фольклору, но и к текстам совершенно другого типа — относящимся к области массовой культуры, например видеоиграм. **Ш. Шерман** анализирует сюжет видеоигры, в которой игроку надо освободить принцессу. Подчеркивая, что сценарий представляет собой упрощенную сказку, исследователь отмечает, что в основе такого рода видеоигр часто лежит один тип сюжета — где один герой, с которым отождествляет себя играющий, — динамичный, агрессивный и характеризующийся тенденциями к нетривиальным самостоятельным действиям, а второй (обычно принцесса — женский персонаж) — предельно пассивен и является объектом стремлений основного героя. Предпочтение сюжета такого типа связано, по мнению автора, с социопсихологическими тенденциями в развитии современного общества [Sherman 1997].

Отметим также некоторые положения в области представления знаний, выдвинутые в начале 70-х годов, которые концептуально во многом сходны с идеями «Морфологии сказки». В 1974 г. американский ученый **М. Минский** [Минский 1979] выдвинул понятие *фрейма* — иерархически упорядоченной структуры, необходимой для представления и понимания текста, которое с той поры используется не только в исследованиях по искусственному интеллекту, но и при описании структуры текста, в том числе фольклорного. Близкие к этому понятию представления выдвигались и ранее, например в работах **Ю.С. Мартемьянова** 60-х годов, где он обращается непосредственно к анализу сказки [Мартемьянов 1964]. Американский исследователь **У. Чейф** при рассмотрении сказки «Волк и ягненок» разрабатывает теорию о фрагментах, на которые разделяется знание; по его

наблюдениям, эти фрагменты (или «ломти») будут различными для английской сказки и ее японского перевода, что связано с различием культурного языкового контекста¹⁰. На интересный случай синтеза методов Проппа, порождающих грамматик Холмского и фреймовой теории Минского, успешно применяющихся при анализе повествовательных структур, указывает Х.Р. Олкер в главе «От морфологии волшебной сказки до "простых" повествовательных грамматик и эмоционально значимых сюжетных сверток» [Олкер 1987, с. 413 — 427]. Он сравнивает методологию Проппа и повествовательную грамматику **Мандлера** и **Джонсона**, применяемую для анализа воспринимаемости текста (эти авторы разрабатывают формальную запись повествования в виде дерева «грамматической структуры»). Олкер подчеркивает сходство результатов Мандлера и Проппа, при этом нетривиальность подхода выражается в факте вывода «глубинных структур» из естественных нефольклорных тестов [Mandler, Johnson 1977].

Переходя от грамматики текста к нарратологии, многие ученые, естественно, обратились к несказочной прозе. Методологию анализа структурных моделей фольклорного повествования разработали **Анна-Леена Сникала** [Siikala 1984] и **Анникки Кайвола-Брегенхой** [Kaivola-Bregenhöj; 1988]. Их теоретико-методологические обобщения основаны на широкомасштабном полевом эксперименте (1968 — 1970 гг.) по изучению рассказчиков несказочной прозы как носителей локальной повествовательной традиции. Исследователи обратили внимание на индивидуальные психологические особенности исполнителей. В центре внимания А.-Л. Сникала были соотношение изменчивости и устойчивости в локальном репертуаре несказочной прозы, а также структурная организация повествования и способы выражения оценки исполнителем. В первую очередь анализировались стереотипные, «фиктивные» повествования, входящие в локальный репертуар. А.-Л. Сникала применила понятие плана, скрипта, взятое из сферы когнитивной психологии, к усвоению, хранению в памяти и воспроизведению стереотипных устных повествований. Она обрисовала схему иерархической структуры устного повествования. Сникала выделила три типа выражения исполнителем оценки происходящего внутри предметного мира устных рассказов: 1) прямая оценка, непосредственно выражаемая в форме рамочного

комментария («Вот так-то и был богохульник наказан» в варианте бывальщины об убитом громом); 2) косвенная оценка — через выделение тех или иных деталей («и он топор схватил, я не помню, сын или отец сам, и ...»); 3) оценка, выраженная в сюжетной развязке, например гибель богохульника.

Критикуя Проппа за невнимание к процессу рассказывания текстов, к подобной же проблеме обратился и американский фольклорист **Р. Джоржес** [Georges 1970; 1989].

Как показывает осуществленный выше обзор, функции Проппа стали привычным инструментом для исследования любого нарратива. У любого научного метода наступает своего рода «вырождение», когда границы применения становятся слишком широкими, а смысл действия заключается, например, уже не в выявлении инвариантной структуры, а в демонстрации разложимости некоторого текста на последовательность элементов. В результате широту его применения, высокий уровень популярности этого метода, но одновременно и некоторое обесмысливание методологии доказывают часто встречающиеся студенческие работы, разбирающие по функциям Проппа фильмы и детективные истории¹¹, а также, например, статья **Бендикса**, в которой по функциям Проппа раскладывается либретто к балету «Жар-птица», после чего схема сопоставляется со схемой соответствующей сказки [Bendix 1983].

Заключение

Сам В.Я. Пропп рассматривал «Морфологию сказки» всего лишь как этап изучения данного типа фольклорного текста, однако его исследование фактически стало одной из основ структурно-семиотического метода в гуманитарных науках. Можно соглашаться или спорить с конкретными результатами, полученными Проппом, и это будет лучшим подтверждением его собственным словам: «Всякая разрешенная проблема немедленно выдвигает новые проблемы»¹².

Примечания

¹ Ссылки на нумерацию по классификации Аарне-Томпсона даются по изданию: *Thompson S. The Types of the Folktale // Folklore Fellow Communications. Helsinki, 1973. № 184.*

² См. комментарий К. Бремона к статье Х. Ясон [Jason 1977a, с. 133-136], где он предлагает, основываясь на своей теории, схему строения одной из израильских сказок.

³ Например, Золушка покоряет принца или находчивый «дурак» соблазняет принцессу.

⁴ Выделение близких к указанным семантическим оппозиций (*низкий — высокий, мужской — женский и молодой — старый*) как существенных для волшебной сказки предложено в работе супругов Маранда [Maranda, Köngäs Maranda 1971].

⁵ *Пропп В.Я.* Фольклор и действительность. Избранные статьи. М., 1984. С. 293.

⁶ Термин *кумулятивные* сохраняется для одного из видов таких сказок, о чем см. ниже.

⁷ Ср. различные виды царевен, анализируемые В.Я. Проппом в девятой главе книги «Исторические корни волшебной сказки».

⁸ У Ревзина К-предикаты.

⁹ У Ревзина, соответственно, Т-предикаты.

¹⁰ Несколько неожиданным подтверждением этого положения могут служить затруднения при переводе «Морфологии сказки» на японский язык, о которых пишет К. Сайто в своей статье [Сайто 1995]. Так, привлечение европейских волшебных сказок в качестве сопоставительных материалов оказалось достаточно трудным, так как в японском фольклоре очень мало сюжетов, которые были бы близки к сюжету европейской волшебной сказки.

¹¹ Например,

www.his.se/ikm/filmvet/johanisraelsson/propponbob/propponbob.html,

<http://www.mit.edu/people/nickm/Propp/>,

<http://www.vennesla.vgs.no/Norsk/eventdoc.htm>.

¹² *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 361.

Литература

Бремон 1985 — *Бремон К.* Бык-тайник (трансформация одной африканской сказки) // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1985. С. 145-166.

Брето, Заньоли 1985 — *Брето К., Заньоли Н.* Множественность смысла и иерархия подходов в анализе магрибской сказки // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1985. С. 167 — 183.

Гаазе-Рапопорт 1983 — *Гаазе-Рапопорт М.Г.* Поиск вариантов в сочинении сказок // *Зарипов Р.Х.* Машинный поиск вариантов при моделировании творческих процессов. М.: Наука, 1983.

Гаазе-Рапопорт и др. 1992 — *Гаазе-Рапопорт М.Г., Поспелов Д.А., Семенова Е. Т.* Новые сказки // Новости искусственного интеллекта. 1992. № 4.

- Греймас 1985 — *Греймас А.* К теории интерпретации мифологического нарратива // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1985. С. 109-144.
- Еремина 1986 — *Еремина В.И.* Книга В.Я. Проппа «Исторические корни волшебной сказки» и ее значение для современного исследования сказки // *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 5-15.
- Зоркая 1976 — *Зоркая Н.М.* На рубеже столетий: У истоков массового искусства в России 1900 — 1910 годов. М.: Наука, 1976.
- Кербелите 1991 — *Кербелите Б.* Историческое развитие структур и семантики сказок. Вильнюс: Вага, 1991.
- Кербелите 1994 — *Кербелите Б.П.* Сравнение структурно-семантических элементов повествования разных народов // Фольклор: Проблемы тезауруса. Российская академия наук, Институт мировой литературы им. А.М. Горького. М., 1994. С. 7-18.
- Кретов 1994 — *Кретов А.* Сказки рекурсивной структуры // Труды по русской и славянской филологии. [Вып.] I. Тарту, 1994. Литературоведение. С. 194-261.
- Леви-Строс 1985 — *Леви-Строс К.* Деяния Асдиваля // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1985. С. 35 — 76.
- Маранда, Кёнгас-Маранда 1985 — *Маранда П., Кёнгас-Миранда Э.* Структурные модели в фольклоре // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1985. С. 194-260.
- Мартемьянов 1964 — *Мартемьянов Ю.С.* Заметки о строении ситуации и форме ее описания // Машинный перевод и прикладная лингвистика. М., 1964. Вып. 8.
- Мелетинский 1969 — *Мелетинский Е.М.* Структурно-типологическое изучение сказки // *Пропп В.Я.* Морфология сказки. 2-е изд. М., 1969. С. 134-166.
- Мелетинский 1979 — *Мелетинский Е.М.* Палеоазиатский мифологический эпос: Цикл Ворона. М., 1979.
- Мелетинский, Неуподов, Новик, Сегал 1969 — *Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М.* Проблемы структурного описания волшебной сказки // Труды по знаковым системам. [Вып.] 4. Тарту, 1969. С. 86-135.
- Мелетинский, Неклюдов, Новик, Сегал 1971 — *Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М.* Еще раз о проблеме структурного описания волшебной сказки // Труды по знаковым системам. [Вып.] 5. Тарту, 1971. С. 63-91.
- Минский 1979 — *Минский М.* Фреймы для представления знаний. М., 1979.
- Неклюдов 1975 — *Неклюдов С.Ю.* Статические и динамические начала в пространственно-временной организации повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору. Сб. ст. памяти В.Я. Проппа. М., 1975. С. 182-190.
- Неклюдов 1995 — *Неклюдов С.Ю.* В.Я. Пропп и «Морфология сказки» // Живая старина. № 3(7). М., 1995. С. 30.
- Новик 1975 — *Новик Е.С.* Система персонажей русской волшебной сказки // Типологические исследования по фольклору. Сб. ст. памяти В.Я. Проппа. М., 1975. С. 214-246.
- Новик 1993 — *Новик Е.С.* Структура сказочного трюка // От мифа к литературе: Сб. ст. в честь 75-летия Е.М. Мелетинского. М., 1993. С. 139-153.

Олкер 1987 — *Олкер Х.Р.* Волшебные сказки, трагедии и способы изложения мировой истории // *Язык и моделирование социального взаимодействия* / Общ. ред. В.В. Петрова. М., 1987. С. 408-441.

Ревзин 1975 — *Ревзин И.И.* К общесемиотическому истолкованию трех постулатов Проппа: Анализ сказки и теория связности текста // *Типологические исследования по фольклору*. Сб. статей памяти В.Я. Проппа. М., 1975. С. 77-91.

Сайто 1995 — *Сайта К.* В.Я. Пропп в Японии // «Живая старина». № 3(7). М., 1995.

Фотино, Маркус 1985 — *Фотино С., Маркус С.* Грамматика сказки // *Зарубежные исследования по семиотике фольклора*. М., 1985. С. 275 — 315.

Хомский 1962 — *Хомский Н.* Синтаксические структуры // *Новое в лингвистике* / Сост. В. Звягинцев. 1962. Вып. 2.

Цивьян 1975 — *Цивьян Т.В.* К семантике пространственных элементов в волшебной сказке (на материале албанской сказки) // *Типологические исследования по фольклору*. Сб. ст. памяти В.Я. Проппа. М., 1975. С. 191 — 213.

Апо 1983 — *Апо S.* The variability and narrative structure of magic tales // *D'un conte... a l'autre. La variabilite dans la litterature orale*. Paris, 1990.

Апо 1986 — *Апо S.* Ihmesadun rakenne. Helsinki, 1986.

Апо 1992 — *Апо S.* Analyzing the contents of narratives: Methodical and technical observations // *Folklore processed: In honor of L. Honko on his 60th birthday*. 6th March. Helsinki, 1992. P. 62-73.

Ballard 1983 — *Bollard L.-M.* The formulation of the oikotype: a case study // *Fabula*. 1983. Vol. 24. № 3/4, P. 233-245.

Bar-Itzhak 1993 — *Bar-Itzhak H.* «Smeda Rmeda: Who destroys her luck with her own hands»: a Jewish Moroccan Cinderella tale in an Israeli context // *Journal of Folklore Research*. 1993. Vol. 30. № 2-3. P. 93-127.

Barnes 1970 — *Barnes D.R.* Folktales morphology and the structure of Beowulf // *Speculum*. 1970. Vol. 45. P. 416-434.

Bendix 1983 — *Bendix R.* The Firebird. From the folktales to the ballet // *Fabula*. 1983. Vol. 24. № 1/2. P. 72-85.

Bozoky 1984 — *Bozoky E.* L'utilisation de l'analyse structural du conte dans l'étude du roman médiéval «Le bel inconnu» // *Le conte, pourquoi? comment? Folktales, why and how? Colloques Internationaux du C.N.R.S.* Paris, 1984. P. 99-112.

Bremond 1977 — *Bremond C.* The morphology of the French Fairy Tale: Ethical model // *Patterns in oral literature* / Ed. by H. Jason, D. Segal. The Hague; Paris; Mouton, 1977. P. 49-76.

Buchan 1982 — *Buchan D.* Propp's tale role and a ballad repertoire // *Journal of American Folklore*. Vol. 95. P. 159-212.

Buchler, Selby 1968 — *Buckler I.R., Selby H.A.* The formal study of myth. Dept. of anthropology, Univ. of Texas. Center for intercultural studies in folklore and oral history. Monograph Series. 1968. № 1.

Calame-Griaule etc. 1984 — *Calame-Griaule G. Görös-Karady V., Platiel S., Rey-Helman D., Seydon C.* De la variabilité des sens et du sens de la variabilité // *Le conte, pourquoi? comment? Folktales, why and how? Colloques Internationaux du C.N.R.S.* Paris, 1984. P. 201-231.

Camara 1984 — *Camara S.* Pour une methode d'analyse des contes africains: le scheme narratif // *Le conte, pourquoi? comment? Folktales, why and how? Colloques Internationaux du C.N.R.S.* Paris, 1984. P. 459-485.

- Garden 1980 — *Garden P.* Fairy tale, myth, and literature: russian approaches // Yearbook of Comparative Criticism: Literary Criticism and Myth / Ed. J. P. Strelka. Pennsylvania State University Press, 1980. Vol. 9. P. 179-197.
- Carey 1983 — *Carey B.M.* Typological models of the heroine in the Russian fairy tale. The University of North Carolina, 1983.
- Cinderella 1982 — *Cinderella.* A Folklore Casebook / Ed. by A. Dundes. 1982. (Reprinted by University of Wisconsin Press, 1988) (Garland Publishing)
- Courtés 1972 — *Courtés J.* De la description a la specificite du conte populaire merveilleux français // Etnologie française. 1972. № 2. P. 9-42.
- Courtés 1986 — *Courtés J.* Le conte populaire: poétique et mythologie. Paris, 1986.
- Dan 1977 — *Dan I.* The innocent persecuted heroine: An attempt at a model for the surface level of the narrative structure of the female fairy tale // Patterns in oral literature / Ed. by H. Jason, D. Segal. The Hague; Paris; Mouton, 1977. P. 13-31.
- Dollerup, etc. 1984 — *Dollerup C., Holbek B., Reventlow I., Hansen C.R.* The ontological status, the formative elements, the filter and existence of folktales // Fabula. 1984. Vol.25. № 3/4. P. 241-265.
- Doležel 1972 — *Doležel L.* From motifemes to motifs // Poetics. 1972. Vol. 4. P. 55-90.
- Drory 1977 — *Drory R.* Ali Baba and the forty thieves: an attempt at a model for the narrative structure of the reward-and-punishment fairy tale // Patterns in oral literature / Ed. by H. Jason, D. Segal. The Hague; Paris; Mouton, 1977. P. 31-49.
- Dundes 1968 — *Dundes A.* Introduction to the second edition // *Propp V.J.* Morphology of folktale. Austin, 1968.
- Dundes 1971 — *Dundes A.* The making and breaking of friendship as a structural frame in African folk tales // Structural analysis of oral tradition / Ed. by P. Maranda, E.K. Maranda. Univ. of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1971.
- Dundes 1978 — *Dundes A.* The hero pattern and the life of Jesus // Essays in Folkloristics. Meerut, 1978.
- Dundes 1979a — *Dundes A.* A structural typology in North American Indian Folktales // Analytic Essays in Folklore. The Hague, 1979. P. 73-80.
- Dundes 1979b — *Dundes A.* On game morphology: A study of the structure of non verbal folklore // Analytic essays in folklore. The Hague. 1979. P. 80-89.
- Dundes 1980 — *Dundes A.* The symbolic equivalence of allomotifs in the Rabbit Herd (AT 570) // ARV: Scandinavian Yearbook of Folklore. 1980. Vol. 36. P. 91-98.
- Dundes 1984 — *Dundes A.* The symbolic equivalence of allomotifs: towards a method of analysing folktales // Le conte, pourquoi? comment? Folktales, why and how? Colloques Internationaux du C.N.R.S. Paris, 1984.
- Edwards 1978 — *Edwards J.D.* The Afro-American trickster tale: A structural analysis // Folklore Publication Group. Indiana University. Folklore institute. Folklore Monograph, 1978. № 4.
- Elms 1977 — *Elms A.C.* 'The Three Bears': Four Interpretations // Journal of American Folklore. 1977. Vol. 90. №. 357. P. 257-273.
- Foresti 1985 — *Foresti S.C.* Analisis morfologico de veinte cuentos de magia de la tradicion oral chilena: aplicacion y discusion del metodo de Vladimir Propp. Goteborg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 1985.
- Georges 1970 — *Georges R.* Structure in Folktales: A Generative-Transformational Approach // Conch: a sociological journal of African Cultures and Literatures. 1970. Vol. 2. P. 4-17.

Georges 1976 — *Georges R.* From folktales research to the study of narrating // Folk Narrative Research: Paper, presented at the VI congress of the international Society for Folk-Narrative Research / Ed. by J. Pentikainen, T. Juuriika. Helsinki, 1976. P. 159-168.

Georges 1983 — *Georges R.* The universality of tale-type as construct and concept // *Western Folklore*. 1983. Vol. 42. P. 21-28.

Georges 1989 — *Georges R.* Some overlooked aspects of Propp's morphology of the folktale: a characterisation and critique // *The old traditional way of life: Essays in Honor of Warren E. Roberts* / Ed. by R.E. Walls, C.H. Schoemaker. Bloomington, 1989, P. 311-321.

Georges 1997 — *Georges R.* The centrality in folkloristics of motif and tale type // *Journal of folklore research*. 1997. Vol. 34. P. 203-208.

Gilet 1998 — *Gilet P.* Vladimir Propp and the universal folktale: recommissioning an old paradigm — story as initiation. New York, 1998.

Girardot 1977 — *Girardot N.J.* Initiation and Meaning in the Tale of Snow White and the Seven Dwarfs // *Journal of American Folklore*, 1977. Vol. 90. № 357. P. 274-300.

Greimas, Courtes 1978 — *Greimas A.J., Courtes J.* Cendrillon va au bal ... les roles et les figures dans la litterature orale français // *Systèmes de signes: textes réunis en hommage à G. Dieterlen*. Paris, 1978. P. 243-257.

Grzybek 1989 — *Grzybek P.* Invariant meaning structures in texts. Proverb and fable // *Issues in Slavic Literary and Cultural Theory* / ed. K. Eimermacher, P. Grzybek, G. Witte. Bochum, 1989. P. 349-389.

Haring 1984 — *Haring L.* The grateful in Morondava analysis of a Malagassy tales // *Le conte, pourquoi? comment? Folktales, why and how? Colloques Internationaux du C.N.R.S.* Paris, 1984. P. 151-169.

Hendricks 1970 — *Hendricks W.* Folklore and the structural analysis of literary texts // *Language and style*. Paris, 1970. № 3. P. 83-121.

Hiiemae, Krikmann 1992 — *Hiiemae M., Krikmann A.* On stability and variation on type and genre level // *Folklore processed: In honor of L. Honko on his 60th birthday 6th March*. Helsinki, 1992. P. 127-141.

Holbek 1964 — *Holbek B.* On the classification of Folktales // *IV international congress for Folk Narrative Research in Athens*. 1964. P. 158 — 161.

Holbek 1977 — *Holbek B.* Formal and structural studies of oral narrative. A bibliography. 1977. P. 149-194.

Holbek 1987 — *Holbek B.* Interpretation of Fairy Tales // *Folklore fellows communications*. 239. Helsinki, 1987.

Honko 1989 — *Honko L.* The real Propp // *Studies in oral narrative* / Ed. by A.L. Siikala. Studia Fennika, 1989. Helsinki. № 33.

Jason 1970 — *Jason H.* The russian criticism of the «Finnish School» in folktales scholarship // *Norveg*. 1970. Vol. 14. P. 285-294.

Jason 1972 — *Jason H.* Structural Analysis and the Concept of the Tale type // *ARV: Scandinavian Yearbook of Folklore*. Vol. 28. 1972. P. 36-54.

Jason 1977a — *Jason H.* A model for narrative structure in oral literature // *Patterns in oral literature* / Ed. by H. Jason, D. Segal. The Hague; Paris; Mouton, 1977. P. 99-40, 285-294.

Jason 1977b — *Jason H.* Ethnopoetry: Form, content, function. Bonn, 1977.

Jason 1984 — *Jason H.* The fairy tale of the active heroine: An outline for discussion // *Le conte, pourquoi? comment? Folktales, why and how? Colloques Internationaux du C.N.R.S.* Paris, 1984.

Jason 1988 — *Jason H.* Whom does God Favor: the Wicked or the Righteous? The Reward-and-Punishment Fairy Tale. Helsinki, 1988.

Jones 1983 — *Jones S.S.* The structure of «Snow White» // *Fabula*. 1983. Vol. 24. P. 51-71.

Jones 1986a — *Jones S.S.* Joking transformation of popular fairy tales: A comparative analysis of five jokes and their fairy tales sources // *Western Folklore*. 1986. Vol. 44. P. 97-114.

Jones 1986b — *Jones S.S.* Structural and Thematic Applications of the Comparative Method: A case study of «the kind and unkind girls» // *Journal of folklore research*. 1986. Vol. 23. № 2-3. P. 147-161.

Jones 1987 — *Jones S.S.* On analysing fairy tales: «Little Red Riding Hood» revisited // *Western Folklore*. 1987. Vol. 46. № 2. P. 97-106.

Jones 1990 — *Jones S.S.* The new comparative Method: Structural and Symbolic Analysis of the allomotifs of «Snow White» // *Folklore fellows communications*. Helsinki, 1990. Vol. 56 (2). № 247.

Jones 1993 — *Jones S.S.* The innocent Persecuted Heroine Genre: An analysis of its structure // *Western Folklore*. 1993. Vol. 52. № 1. P. 13-43.

Kaivola-Bregenhöi 1988 — *Kaivola-Bregenhöi A.* *Kertomusja Kerronta*. Helsinki, 1988.

Klein etc. 1977 — *Klein Sh., Aechlimann J. F., Appelbaum M.A., Balsiger D. E., Curtis E.J., Kalish L., Kamin S. J., Lee Yung-Da, Price L. A., Salsieder D.F.* Modeling Propp and Lévi-Strauss in a metasymbolic Simulation System // *Patterns in oral literature* / Ed. by H. Jason, D. Segal. The Hague; Paris; Mouton, 1977. P. 141-223.

Little Red Riding Hood 1989 — *Little Red Riding Hood: A Casebook* / Ed. By A. Dundes. University of Wisconsin Press, 1989.

Longo 1984 — *Longo S.* L'analyse des versions trouvées en Argentine de contotype 313 // *Le conte, pourquoi? comment? Folktales, why and how? Colloques Internationaux du C.N.R.S.* Paris, 1984. P. 121-151.

Mandler, Johnson 1977 — *Mandler J., Johnson N.* Remembrance of things parsed: story structure and recall // *Cognitive Psychology*, 1977. Vol. 9. P. 111-151.

Maranda, Köngäs Maranda 1971 — *Maranda K. E., Maranda P.* Structural models in folklore and transformational essays. The Hague; Paris, 1971. Maranda 1971 — *Maranda P.* Cendrillon et la théorie des ensembles. Essai de définition structural // *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris, 1973. P. 122-136.

Meehan 1976 — *Meehan J.* The metanovel: Writing Stories by computer. Yale University Department of Computer Science Research. Report 74. New Haven, 1976.

Milne 1988 — *Milne P.J.* Vladimir Propp and the study of structure in Hebrew biblical narrative. Almond Press, 1988.

Murray 1976 — *Murray T.C.* A marvellous guide to anamorphosis: Cendrillon, ou la Petite Pantoufle de Verre // *Modern Language Notes*. 1976. Vol. 91. P. 1276-1299.

Nady 1984 — *Nady O.* Some types of comparative Tale Analysis // *Le conte, pourquoi? comment? Folktales, why and how? Colloques Internationaux du C.N.R.S.* Paris, 1984. P. 231-253.

Nathhorst 1970 — *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, 1970.

Neethling 1982 — *Neethling S. J.* Folklore, Vladimir Propp en Xhosa iintsomi: in-treerede. U.W.K. Bellville, 1982.

Nenola-Kallio 1982 — *Nenola-Kallio A.* Studies in Ingrian Laments // Folklore fellows communications, Vol. 100 (1). № 234. Helsinki, 1982.

Nicolaisen 1984 — *Nicolaisen W.* The structure of narrated time in the folktale // Le conte, pourquoi? comment? Folktales, why and how? Colloques Internationaux du C.N.R.S. Paris, 1984. P. 417-439.

Noy 1971 — *Noy D.* The Jewish version of the «animal language» folktale (AT 670) — a typological structural study // Scripta Hierosolymitana. 1971. № 22. P. 171-209.

Pace 1982 — *Pace D.* Beyond morphology: Lévi-Strauss and the analysis of Folktales // Cinderella: A casebook / Ed. by A. Dundes. New York, 1982.

Paulme 1972a — *Paulme D.* La statue enduite de glu. Un motif du conte et ses avatars africaines // Le conte, pourquoi? comment? Folktales, why and how? Colloques Internationaux du C.N.R.S. Paris, 1984. P. 55-79.

Paulme 1972b — *Paulme D.* Morphologie du conte africain // Cahiers d'études Africaines, 1972. Vol. 15. № 4/60. P. 569-600.

Porter 1980 — *Porter J.* Principles of ballad classification: a suggestion for regional Catalogues of ballad style // Jahrbuch für Volksliedforschung. 1980. Vol. 25. P. 11-26.

Retel-Laurentin 1984 — *Retel-Laurentin A.* «Le mâle, qui accouche». Essay d'analyse structurelle ou relationnelle d'un conte africain // Le conte, pourquoi? comment? Folktales, why and how? Colloques Internationaux du C.N.R.S. Paris, 1984. P. 295-325.

Roger 1972 — *Roger V.* Semiotique de conte // Poetics. 1972. Vol. 6. P. 50-72.

Roig 1984 — *Roig A.A.* Narrative y cotidianidad: la obra de Vladimir Propp a la luz de un cuento ecuatoriano. Quito. Ecuador, 1984.

Romaniyan 1983 — *Romaniyan A.K.* Hanchi: a Kannada Cinderella // Cinderella: A casebook / Ed. by A. Dundes. New York, 1983. P. 259-276.

Ruis-Montero 1981 — *Ruis-Montero C.* The structural pattern of ancient Greek romances and the morphology of the folktale of V. Propp // Fabula. 1981. Vol. 22. № 3/4. P. 228-239.

Shenhar 1983 — *Shenhar A.* The Jewish oicotype and the predestined marriage in folktales: AaTh 930*E (1FA) // Fabula. 1983. Vol. 24. № 1/2. P. 43-55.

Sherman 1997 — *Sherman Sh.* Perils of the Princess: Gender and Genre in video games // Western Folklore. 1997. Vol. 56. № 3-4. P. 243-259.

Shishkoff 1976 — *Shishkoff S.* The structure of fairytales: Propp vs. Levi-Strauss // Dispositio. 1976. 1. P. 271-276.

Siikala 1984 — *Siikala A.* Tarina ja tulkinta. Helsinki, SKS, 1984.

Stone 1986 — *Stone K.F.* Feminist approaches to the interpretations of the fairy tales // Fairy tales and society: Illusion, allusion, and paradigm // Ed. by R.B. Bottingheimer. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1986.

Taylor 1964 — *Taylor A.* The biographical pattern in traditional narrative // Journal of Folklore Institute. 1964. Vol. 1. P. 114-129.

Tangherlini 1994 — *Tangherlini T.R.* Cinderella in Korea: Korea oikotypes of AaTh 510 // Fabula. Vol.35. 1994. № 3-4. P. 282-304.

Thompson 1973 — *Thompson S.* The types of the folktale. Folklore fellows communications. Helsinki. 1973. № 184.

Turner 1978 — *Turner U. W.* A morphology of the «true love» ballad // Journal of American Folklore. 1978. Vol. 85. P. 21-31.

Webber R. Prolegomena to the study of narrative structure of the Hispania ballad // Ballads and ballad research / Ed. by P. Conroy. Seattle, 1978. P. 220 — 230.

Wosien 1969 — *Wosien M.* The Russian folktale. Some structural and thematic aspects. München, 1969.

Wright 1977 — *Wright W.* Sixguns and society: A structural study of the Western. Berkeley. California, 1977.

Zan 1989 — *Zan Y.* The scientific motivation for the structural analysis of folktales // *Fabula*. Vol. 30. № 1/2. 1989. P. 205-221.

Zipes 1999 — *Zipes J.* When dreams came true: Classical fairy tales and their traditions. New York; London, 1999.

Содержание

От авторов 5

Опыт структурного описания волшебной сказки

Е.М. Мелетинский, С.Ю. Неклюдов, Е.С. Новик, Д.М. Сегал
Проблемы структурного описания волшебной сказки 11

Е.С. Новик
Система персонажей русской волшебной сказки.....122

Из истории структурно-типологического изучения сказки

Е.М. Мелетинский
Структурно-типологическое изучение сказки.....163

А. В. Рафаева, Э.Г. Рахимова, А. С. Архипова
Еще раз о структурно-семиотическом изучении сказки.....199

С 87

Структура волшебной сказки. М.: Российск. гос. С 87 гуманит. ун-т, 2001. 234 с.

ISBN 5-7281-0373-1

Монография написана в русле фольклористических идей замечательного отечественного исследователя В.Я. Проппа, 100-летие со дня рождения которого научная общественность отметила в 1995 г. Она посвящена сюжетно-семантическому анализу сказочного повествования (прежде всего, в русской традиции) с применением структурно-семиотических методов, вошедших в арсенал нашей науки более тридцати лет назад. Тогда же была начата работа над настоящей монографией, но завершить ее в то время не удалось (из-за эмиграции одного из соавторов). Однако первые опубликованные части (в тартуских «Трудах по знаковым системам» 1969 и 1971 гг.) имели довольно большой резонанс (Международная премия Питре 1971 г. за лучшую работу по фольклористике; переводы на все основные европейские языки: английский — 1974, итальянский — 1976/1977, немецкий — 1986, французский — 1992) и вошли в основной фонд сказковедческой литературы, хотя давно стали в России библиографической редкостью.

Для историков культуры и широкого круга читателей.

ББК 82.3 (2Рос-Рус)