

Российский государственный гуманитарный университет
Институт высших гуманитарных исследований
им. Е.М. Мелетинского
Центр типологии и семиотики фольклора

МИФ
В ФОЛЬКЛОРНЫХ ТРАДИЦИЯХ
И КУЛЬТУРЕ НОВЕЙШЕГО ВРЕМЕНИ

Москва 2009

УДК 82:396(08)
ББК 82.3(0)я43
М 68

Ответственный редактор С.Ю. Неклюдов

М 68 **Миф** в фольклорных традициях и культуре новейшего времени / Отв. ред. С.Ю. Неклюдов. М.: РГГУ, 2009. 136 с. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 57)
ISBN 978–5–7281–1079–8

Сборник содержит некоторые из докладов, прочитанных на XIV Лотмановских чтениях «Поэтика мифа сегодня» (РГГУ, декабрь 2006). Первый выпуск материалов конференции (Поэтика мифа. М., 2008. Чтения по истории и теории культуры. Вып. 56) был посвящен семиотике и философии мифа, во втором выпуске публикуются статьи о функциях мифа в фольклорных традициях и в народной культуре, о некоторых мифологических сюжетах и мотивах в книжной словесности.

УДК 82:396(08)
ББК 82.3(0)я43

ISBN 978–5–7281–1079–8

© Коллектив авторов, 2009
© Российский государственный
гуманитарный университет, 2009

Содержание

<i>Т.С. Ильина, А.Л. Топорков</i> Мифологическое в жизни современной севернорусской деревни	5
<i>О.Б. Христофорова</i> О магах, маглах и дозорах: новые старые социальные мифы	35
<i>С.И. Рыжакова.</i> «Эгле королева ужей»: о способах интерпретации одного сказочного сюжета в литовской культуре	49
<i>М.А. Гистер</i> Табу vs предписание в фольклорных и литературных сказках о красавице и звере	71
<i>Т.А. Михайлова</i> Граф Дракула: проблема прототипа	90
<i>В.Б. Колосова, С.Ю. Королева</i> Мифология растений в сказочных циклах А. Ремизова «Посолонь» и «К морю-океану» (об отношении мифопоэтического образа к фольклорному первоисточнику)	110

Т.С. Ильина, А.Л. Топорков

Мифологическое в жизни современной севернорусской деревни

Наша статья основана на материалах, собранных в 2003–2006 гг. в ходе четырех летних экспедиций Российско-французского центра исторической антропологии им. Марка Блока. В 2003–2005 гг. мы работали в Пудожском районе Республики Карелия, в 2006-м – в поселении Андомский Погост Вытегорского района Вологодской области¹. В задачи экспедиции входил сбор сведений о традиционной культуре Русского Севера, а также о современной социальной ситуации². В настоящей работе мы постараемся ответить на вопросы о том, в какой мере мифологические представления сохраняют свою актуальность для современных жителей севернорусских деревень, какие именно тексты традиционного фольклора сохраняются в их репертуаре и как они модифицируются в современных условиях. В более широком плане речь пойдет о том, насколько вообще актуальны мифологические представления для современного человека.

Нынешняя ситуация, конечно, очень сильно отличается от той, которую описывали собиратели фольклора второй половины XIX – первой трети XX в. Территория, на которой мы работали, в прошлом была известна как крупнейший очаг былинной традиции – «Исландия русского эпоса», однако былины уже давно стали достоянием прошлого.

Деревенское сообщество пережило около шестидесяти лет насильственно насажденного атеизма, коллективизацию, Великую Отечественную войну, послевоенную разруху, «укрупнения» и другие эксперименты эпохи хрущевской оттепели и, наконец, так называемую перестройку и последовавший за ней крах колхозно-совхозной системы. В деревнях, которые мы посещали, почти нет церквей,

высокий уровень безработицы и пьянства, общая социально-экономическая стагнация. Хотя многие жители считают себя православными, уровень знаний о христианской религии чрезвычайно низкий [Николаев 2006].

Реальная сфера, которая в XIX в. регулировалась магической медициной и поверьями, значительно сузилась. Люди обращаются при болезнях к врачам, хотя активно прибегают и к народной медицине, а при необходимости ищут бабу-знахарку. Женщины рожают в роддомах, а не дома, в результате сокатилась сфера родильной магии и отошла в прошлое профессия бабы-повитухи. Свадебные процедуры свелись к необходимому минимуму, а в последние годы многие девушки и вовсе предпочитают быть матерями-одиночками. В связи с общей хозяйственной разрухой резко упало поголовье скота; поэтому и профессия пастуха, а заодно и поверья, связанные с пастушеством, все больше уходят в область воспоминаний. Образ колдуна еще раньше стал достоянием легенд и быличек. Зато магические специалисты действуют вполне открыто и даже популяризируются средствами массовой информации. Возрождение народных традиций подпитывается масс-культурой. Знахарки объясняют свои навыки с помощью понятия «энергия»; деревенские женщины узнают о средствах народной медицины из газеты «Айболит». Этнографы, ведущие телевизионные передачи, делятся со зрительской аудиторией своим опытом магического лечения и общения с потусторонними силами. Образы народной демонологии постепенно модифицируются; например, домовый сближается с барабашкой и даже с Чебурашкой.

Среди наших информантов довольно много людей с высшим образованием: учителя, библиотекари, работники культуры, представители сельской администрации. Некоторые люди работают в городах, а свои деревенские дома используют как дачи. Таким образом, культура, которую мы наблюдаем, во всех отношениях далека и от замкнутости, и от архаики.

Очень часто дети и внуки наших информантов живут в районных центрах Пудоже и Вытегре или даже в таких крупных городах, как Петрозаводск и Вологда. Приезжая на лето к своим бабушкам в деревню, они способствуют смешению городского и деревенского фольклора. В результате дети вызывают бабу-матюгалку и Викто-

ра Цоя; страшные истории испытывают воздействие компьютерных игр [Соловьева 2006].

В качестве примера современного фольклора приведем два характерных описания своеобразного народного спиритизма³.

Во время войны подростки, посланные на лесоповал, вызывали Пушкина через печную трубу:

Вот мы под Новый год собрались там или в Рождество... Помню, что в Рождество с ребятами и с девчонками собрались гадать. Блюдце держали там... Ну и вот... А потом сидели, а духа Пушкина вызы... Вызывали в эту, в трубу [смеется]. Ой, да Пушкин-то ругался вот, как же так... Вот так держали блюдце и помню, шо гадали ([ЭА-2006], дер. Андома Андомского погоста, Р.Н. Трошкова, 1931 г. рожд., зап. А.А. Ефремова)⁴.

Недавно в Андомском погосте подростки вызывали Виктора Цоя, причем бабушка-рассказчица попросила их узнать у Цоя, сколько ей осталось жить:

Вот у нас тоже, дак вут-то Цоя возьмём. У меня свечек дома напокупано. Внук пришёл: «Бабушка, дай нам, мы с Цоем будем разговаривать». Ну оны возьмут... У меня внук алфавит, то есть напью... нари... напишут то блюдце дак потом... Потом пальцы кладут вот так и держат. И кровь, наверно, кровь напускается, я так понимаю, кровь напускается. И... блюдце ходит. Вот и спрашивает. Я говорю: «Узнайте го... до сколько я буду жить». Они спросили у Цоя. До восьмидесяти пяти. Два разá, по два разá гадали и спросили. До восьмидесяти пяти, ак вот. 82 мне, ещё 3 года я проживу, не дай Бог. Сама у смерти прошусь ([ЭА-2006], дер. Марино Андомского погоста, О.К. Никитина, 1924 г. рожд., зап. А.Г. Айдакова, А.Л. Топорков)⁵.

В обследованных нами деревнях зафиксирован большой корпус нарративов об общении человека с миром сверхъестественного. Рассмотрим последовательно рассказы о сновидениях и обмираниях, о порче на свадьбе и о встречах с лешим.

Общение с умершими в сновидениях и обмираниях

И в быличках о ходячих покойниках, и в рассказах о сновидениях граница между мертвыми и живыми чрезвычайно проницаема⁶.

Типичные сюжеты сновидений сводятся к тому, что умершие являются к живым, жалуясь на то, что им чего-то с собой недодали, не выполнили их предсмертных пожеланий. Например, когда у матери умер сын, она похоронила его со своим нательным крестиком, потому что не нашла крестик сына; позднее она все же обнаружила этот крестик и сама стала его носить; тогда сын явился к ней во сне и потребовал, чтобы она сняла его крестик, угрожая, что в противном случае он ее задушит (дер. Марино Андомского погоста).

По большей части рассказ о сновидении имеет характер нарратива, описывающего некое событие. Действие сновидения, как правило, разворачивается в повседневной обстановке: в доме или на улице рядом с домом. Умершие не отличаются внешне от живых, однако они действуют в рамках сценариев, специфических для общения между этим и иным светом.

Основной интерес исследователей, как правило, вызывает символика сновидений и система их толкований, основанная на вычленении из сновидения значимых символов. На этом принципе основан и традиционный сонник [Небжеговска 1994; Niebzebowska 1996; Якушкина 1999; Толстой 2003: 303–310]. И все же рассказ о сновидении не сводится к объединению отдельных символов; мы могли неоднократно убедиться в том, что человек, который пересказывает свой сон, не всегда опознает подобные символы; значимость рассказа о сновидении подчас определяется не ими, а общей ситуацией, действиями и отношениями персонажей.

Приведем несколько характерных описаний.

1. Или вот как, что на себе испытано, я то и рассказываю. Папа вот у нас, папа умер ведь рано, как... Из жизни ушёл, замёрз дак. А тоже похоронен на Ильинском погосте. Вот только заходишь что в ворота, и тут могила <нрзб.>. Да говорит этого: «Валя, пойдём, пойдём ко мне жить». Я говорю: «Нет, папа, я не пойду к тебе жить». «Я тебя не заставаю, это, чтобы ты, этого, работала. Ты только у меня будешь варить. Варить, что... Я с работы приду, дак у меня неварено ничо. Мне надо всё самому делать». Я говорю: «Нет, папа, я не пойду, не пойду». Ну вот, а потом... Ну не пошла я тут. Мама рассказываю, мама говорит: «Девки, давайте, этого, будемте чай пить. Будём отца поминать». Ну ладно. Это прошло. Ни через долго времени опять. Говорит: «Валя, знаешь что? Приди ко мне, напеки мне таких колобóв, каки

ты пекёшь, каки ко́лобы». Это, вот это колобы таки сдобные пекёшь. Как топишь масло, а от топки-то вот течёт масло так... Таки ко́лобы мы пекли, с житной муки. Ну вот. Я этих колобов напёкла. И сходила снёсла. Да и дома тут оставила. Но помянули, и больше шас сказать вот, как говорится, больше я его не помяну... Этого не слыхала, чтобы... Он мене вот так, это, снился, больше всё. То что уж... Я туда не пошла к ему, но он звал... ([ЭА-2004], дер. Теремовская Пудожского р-на, В.А. Куроптева, 1928 г. рожд., зап. Т.С. Ильина, А.Л. Топорков).

2. [Что такое, по-вашему, рай и ад, куда покойник попадает-то?] Так я говорила, что вот провинившиеся которые, это, плохо ведут сами себя дак вот до 40-ого дня они стоят, на кладбище их не пускают. Они стоят за кладбищем. И стоят около столба какого-то, говорят⁷. А кто в рай попадает, тот сразу в могилку и там, начинает работать, как и работал вот на самом деле. А этот стоит, пока 40 дней. Вот, например, привозят уже следующего покойника за ним. Если он исправляется, значит, его туда валят это вместе со всеми. А если не исправился, значит, его оставляют. А того, что сзади-то приехал, то разрешают ему лежать в могиле, на кладбище ([ЭА-2003], дер. Семеново Пудожского р-на, А.В. Алексеева, 1928 г. рожд., зап. Брайан Девис, А. Кудинов, А.Л. Топорков).

3. А племянница, вот ей снилось тоже... Она вот шас живет вот это в доме там, в квартире у бабушки... Такой, говорит, как бы вот шар голубой, снится голубой шар, и я-то иду за этим ша... шаром вот этим, а он как бы поднимается вот туда, на чердак. Так вот она рассказывала. И покойна бабушка её вот это... «Лена, тебе еще сюда рано, рано тебе сюда». Но я, говорит, и, вроде, уже... хочу... уже дверь открыла на чердак, по лестнице пройти в дом, и она меня не пустила. Говорит, я тогда заплакала, обиделась, говорит, проснулась вся в слезах, говорит. Тоже шар вот такой, говорит, голубой, говорит, шар. Значит, что-то есть, наверное, если туда не пускают ведь. ([ЭА-2005], дер. Каршево Пудожского р-на, Г.В. Семенюк, 1958 г. рожд., зап. И.А. Канева, Е.В. Публичук, А.Л. Топорков).

4. А мне недавно тоже сон снился, дак будто мать пришла и мне говорит: «Пусти-ко меня полежать». А я говорю... «А я бегала и место потеряла». А я говорю: «Место потеряла, иди ищи, где ты потеряла. И ко мне не ходи больше». Вот так. Место потеряла своё. Куды-то бегала. [Это что значит?] Не знаю, что такое. Ну, ушла, больше не пришла. [А если с собой зовет?] А с собой зовёт – плохо. А я сына вижу иногда во сне. Так он скажет: «Мама, у мне нету тебе места. Я ещё

не купил квартиру тебе». Во сне иногда вижу часто его, плачущи: «Я тебе не купил места ещё». А вот Витьку звал, брата, во сне показался, говорит: «Витя, приходи ко мне. Я как живу хорошо. Как мне хорошо. Приходи ко мне, приходи». Витька недолго на кладбище ездил. Вот так вот. Долго не был, дак, недолго ездил. [И что он потом сделал?] А ничо больше, так и не показался. Говорит, шо долго не ходишь, да всё, дак они тоже скучают. Всё равно шо-то есть ([ЭА-2005], пос. Красноборский Пудожского р-на, А.И. Стоянова, 1931 г. рожд., зап. И.В. Захарова, Н.А. Кузнецова, Д.Н. Шайкенова).

5. Вот так мне сынок наказался тогда. У нас много парней там нахоронено на кладбище молодых-та. Он мне наказался, дак, он принёс, я ещё жила в том... там, в доме, там трёхкомнатна у меня была квартира. У меня дочка щас живёт, только у их перестроен дом, а я в солдатском жила-то. Тут же всё солдатские дома всё стоят-то. У нас ведь военный городок тут был-то раньше. Ну, вот, дак, он будто забежал ко мне и с папкой тоже, вот так папка под пазухой, и говорит: «Мама, я тебе дёнэг принёс». Так, он мне будто на кухне на стол положил две пятидесятки, даже Ленин нарисован, зелёные такие пятидесятки-то. Крупные вот такие. А потом говорит: «А давай-ка я ещё тебе одну оставлю». Третью полóжил мне наверх. А я-то захотела, я говорю: «Пашенька, не уходи ты». Обрадоваласи, што он пришёл-то. А он говорит: «Мама, меня ребята ждут, мне надо идти», – и побежал. А я в окно-то посмотрела, там стоит на дороге пять парней: какой в куртке, какой в плаще. Это столько нахоронено-то, верно, оны там тоже вместе. Ой, вот такие сны. Увидишь, дак, прямо во сне-то и обрадуешься. Один подлец парня-то у меня уходил, пьяница. Он живой сейчас, в Каршево живёт. Учился, учился парень да вот так, и работать не пришлось ([ЭА-2005], пос. Красноборский Пудожского р-на, К.М. Устинова, 1928 г. рожд., зап. И.В. Захарова, Е.В. Публичук).

б. ...Вот мы примерно вот Сергея хоронили, Сергея вон моего мужа, а у него лежал отец, а зять копал могилу. «Папаша, мы сегодня сына к тебе привез... привезём, встречай». Так он зятю-то нашему показался во снах сразу же. Этот дедушка-то. «Ты привёз, – говорит, – а меня дома не было. Я был на работы в Устёновой, через реку». Вот кладбище, а там деревня через реку, Устёнова. «Я, – говорит, – был на работы в Устёновой». Вот. Вот так похоронили мы его хорошо всё. [А что это за работа?] А вот уж, они там знают, они. Господь Бог знает. Это уж не мы» ([ЭА-2006], дер. Марино Андомского погоста Вытегорского р-на, О.К. Никитина, 1924 г. рожд., зап. А.Г. Айдакова, А.Л. Топорков).

Приведенные тексты, рисующие ситуации встречи живых людей и их умерших родственников, несмотря на их краткость и кажущуюся простоту, полны внутреннего драматизма и весьма сложно устроены. Проанализируем первый из них. Содержание его таково: умерший отец является дочери во сне и рассказывает о том, что он продолжает работать на том свете; когда он возвращается вечером домой, то обнаруживает, что никто не приготовил ему поесть, и страдает от этого; он приглашает дочку перейти к нему жить, чтобы она ему готовила; дочь отказывается.

За бытовой коллизией стоят глубокие переживания. Оба персонажа сна страдают: отец – оттого, что некому приготовить ему ужин после работы, дочь – оттого, что она вынуждена отказать отцу в такой простой и законной просьбе. В реальности за этим стоит одиночество и чувство вины дочери, которая тоскует по своему умершему отцу.

Однако у этой ситуации есть и другой аспект. Просьба отца при всей ее кажущейся невинности имеет весьма злостный характер: он не просто приглашает дочь к себе в гости, но убеждает ее пораньше переселиться на тот свет, т. е. подталкивает ее к преждевременной смерти. Какую роль играет умерший? Кто он: одинокий отец, желающий свидания с дочерью, или зловредный мертвец, желающий ее погубить? Рассказ настолько лаконичен, что позволительно предполагать и то и другое⁸.

Стоит отметить, что в подавляющем большинстве случаев в качестве сновидцев выступают женщины, которые видят во сне своих умерших родителей, мужей или сыновей⁹. В этом наглядно проявляется неблагоприятная демографическая ситуация: мужчины умирают в целом намного раньше женщин (спиваются, кончают с собой, гибнут в авариях); сыновья часто уходят из жизни раньше, чем их матери.

Семейные проблемы, столь неразрешимые при жизни, часто находят свое продолжение и после смерти. В одном из сообщений покойник настойчиво и агрессивно является во сне к дочери, орет на нее, ругает за то, что в доме не прибрано и его похоронили «в рвань»:

[Бывает, что умершие люди приходят к своим родственникам и просят их что-нибудь сделать?] [В.А. Шеина]: Ну, дак он [отец] мне снится всё время... так, иногда... особенно перед сороковыми днями, это

вообще. Часто. Две недели, што ли, мне снится подряд. Просто там говорил, што вот... Вот мы не успели вещи евожные отдать, и он, как будто во сне на меня орёт, што типа у тебя никогда ничё не убрано, и ты... И мне холодно, и всё такое. [Н.Н. Шеина]: Ой, и што меня в... во рвань пох... похоронили, вот што... [В.А. Шеина]: В грязи меня... [Н.Н. Шеина]: На неё всё: «Што, мол, почему ты меня похоронила, мол в... во рваном и в грязном. Я в грязи лежу». Ну, это как, говорят, примета, што до суроко... Надо после сорокового дня, штоб, мол, раздать потём вещи евожные кому-то там, штоп... [Чтобы как бы они потом перешли ему?] [Н.Н. Шеина]: Да, ну, штоб он потом... Ну, не знаю. Говорят, што, если ты кому-то отдаёшь вещи, вот, умершево после сорокового дня, што он потём уже не жалуется на то, што вот ему там холодно, што он рваный там или ещё што-то. Так говорят, примета такая вот есть вот ([ЭА-2005], дер. Каршево Пудожского р-на, Н.Н. Шеина, 1962 г. рожд., В.А. Шеина, 1988 г. рожд., зап. Д.С. Николаев, К.А. Хомякова).

Особый интерес представляют рассказы об «обмираниях», т. е. о том, как человек в состоянии бреда, летаргического сна или клинической смерти оказывается на том свете¹⁰. Согласно одному из обмираний, в загробном мире жизнь такая же, как и на земле: люди работают, ходят на сенокос. Однако, в отличие от реальной деревни, жилищная проблема в раю уже решена:

Бабушка, мамина мама, рассказывала, тоже она очень тяжело болела, думали, что умрёт, она уже старенькая была, а потом, у ней пять дочерей, вот, и мама моя – одна из этих пяти, а потом она... Ей стало лучше, она очнулась, но тоже, видимо, дети еще были, дочери, небольшого возраста... И когда очнулась, она говорит: «Знаете, дочки, что? Если рай такой, если смерть и рай такой, то умирать не страшно – не бойтесь. Я не боюсь». А вот она говорит: «Я ведь в раю была. Я, говорит, туда пришла, там так хорошо, у каждого своя комнатка. Дом один общий, но у каждого своя комнатка. А на работу все в таком чистом, на сенокос все ходят в белых одеждах, вот, у всех своя комнатка, и все такие довольные, радостные, все такие добрые. А я сказала, что вот, а мне-то найдётся?» А подошёл ко мне седой, седой старик, у него была борода белая, и он мне сказал, что «Ксения, тебе ещё комнату не подготовили. Мы когда подготовим тебе комнату, ты придёшь к нам, а пока ещё вернись домой». Вот такое» ([ЭА-2005], пос. Красноборский Пудожского р-на, Л.И. Селезнева, 1948 г. рожд., зап. Е.В. Публичук, А.Л. Топорков, К.А. Хомякова).

Приведем два развернутых текста «обмираний» со многими реалиями современной жизни:

А у меня свёкровушка умерла. Я пятнадцать лет со свёкровушкой жила. Она умерла. И вот я во сне-то хожу разыскиваю ее, шо мне найти. У кого ни спрошу. Захожу. Как туды идёшь, на тот свет, дак, там, вы знаете как. Туда так не попадёшь. Там такие здания кажутся. А такие двери большие. Дак, Господи. И стоят вот, тут мне наказалось, дак, как показывается-то, раньше бывало, шапки-то были, как их, это, ну, коммунисты-то когды. Как их называли-то? Ушанки-то такие. Не знаю, теперь назвать-то как. Ну, стоят с винтовками: по ту сторону дверей, и по втору сторону дверей. [Буденовки такие?] Да, да, да, да. Тамоси, наверху это. Да, да буденовки. Ну, вот, не попадёшь. Вот, я спрашиваю, говорю: «Вы мне не скажете, где здесь похоронена Устинова Анна Ивановна, свёкровушка родсвенна». А они мне сказали, шо не знают, не знают. Я будто от одного помещения отошла, пошла к другому помещению. А дак там цветов стоит на окне, дак, Господи. И женщина стоит. Я спрашиваю, говорю: «Вы мне не скажете, где Устинова Анна Ивановна?» Не похоронена, а, мол, как в больнице разыскиваю. Не говорю, шо похоронена-то она. Так. А говорит: «А-ай! Вы, вот, подойдите сюда». А, вот, раньше тут часовенка: мне кажется-то это место. Не в той деревне, где я живу, а через полкилометра – там втора́ деревня-то. Наша Загорье называлась, а там Гольница, така деревенка. И там на́ поле стоит часовня. Ну, она наподобие церкви. Такой купол есть и всё, всё, всё. Потом грозой этот купол-то сняло. А вертолёт прилетел. Говорили, шо, с этих, с Кижэй. Все иконы увезли. Столько было икон, дак Господи! И все эти пелены-то выкиданы на пол были, а мы с женщинами там жали... Да все намыли в часовенке. Верёвочек привезли да навесили, нароскидывали – обратно все повесили. Ведь люди как больны, дак оны завет полагают, дак возят, все сваживают туды. А тут всё было выкидано: все иконы очищены увезены и колокола. И колокола увезли, всё увезли. Всё в Кижжи. И с церкви с Ильинской в Кижжи увезли всё. Вот. Ну вот и... А я раньше в этой деревне-то косила. Ну, работали. Колхоз один был дак. А тут оградки стоят, хоронили вокруг этой часовенки-то. Я подхожу будто, а тут стоит одна девушка, и я её спрашиваю. Опять спрашиваю, свёкрову всё разыскиваю. А она мне (а свёкрову-то у меня за часовней там похоронена), а она мне и говорит: «А вы зачем у нас берёзки срубили?» Это оградка, а тут, верно, косила, дак, верно... Я ей говорю, што: «Ой, говорю, простите вы меня. Может быть, я и срубила». Но, а говорит: «А вот там старичок, гот, идёт, спросите у не́го». А выходит этот фельдшер с одного поме-

щения. Идёт, я отдалі узнала, што Николай Ларионович, и с папкой вот так, вот так вот под рукой. Я и говорю: «Николай Ларионович, Николай Ларионович, постойте-ко. Николай Ларионович, ты не знаешь, говорю, где тут Устинова Анна Ивановна, говорю, свёкровушку розыскиваю». Он эдак обернулся и говорит: «А вон, говорит, у этой часовенки». Она за часовней как раз. Вот я будто в эту часовенку-то захожу. Через часовенку как вроде (она-то за часовенкой похоронена) так вроде там и дверь есь. Захожу туды, прошла, а она встала, говорит: «Ой, Клава», – руку мне тянет. А я хоть во сне, а думаю: руки мёртвым не дают. А эдак как-то три пальца ей подаваю. Здраваться, вообще не поздоровалась, а рядом стоит небольшая такая кро... как будто больные – койка. И тут тумбочка стоит, и там тоже тарелочка с чем-то. И закрыты все, наглухо закрыты все. А я ей говорю: «А там-то, говорю, кто ещё?» А сёстра-то у меня тридцатого году была, когда мы с ей-то садились, бывало, я вам рассказывала, похоронена у другой церкви совсем. «А твоя, говорит, сестра Тася». Ой. А она на другом совсем погосте-то похоронена. И тут, ты гляди, рядом с ей будто лежит. Вот. И я её разыскала. А Николай-то Ларионович дак как вроде уже такой же старик-то, только лицо как плісневое всё такоё. Ну, наверно, так оно и есь. Дак вот какие сны бывают. Я видала сколько снов, на том свете была.

[Мать поручила сыну отвезти цветы на кладбище, тому некогда было днем, и он отвез вечером. Мать отругала его, так как было уже позднее время для походов на кладбище, а ночью ей снится кладбище.] Мне ночью кажется сон. Как вроде я у их, там сосны такие стоят, на кладбище-то. Только в калитку зайдёшь, как вроде у их стоит такое зданиё, дак, Господи, окошкá большие, и оно такоё, дверь тоже. А женщина ростиком небольшая, платок связан такой розовой, туды, колпачком, проводит собраниё. И как сколько их насадилоси: как будто так вот скамейки всё, и всё, как раньше бывало в деревнях, собрания-то когда были. Столько их насадилоси, дак, Господи. А я на первом сиденьи. А со мной ещё был один мужчина. И тот будто зашёл и вышел, и ходит по дороге, а я ему... Чувствую, что этот народ-то всё не мой, не наш такой. Вот я и говорю, што-от: «Валя, не уходи ты, говорю, не оставь ты меня здеси». И от мужик-то всё, это, окно-то большое, дак, мне видно – по дороге там ходит, меня ждёт, ходит. Я потом, этого, эта женщина, да и говорит: «Вот, говорит, товарищи, я што хочу сказать: к нам поздно сюда приходят». А я сразу: «Так это ко мне, поговаривают, што я». Парень-то только што, вчера говорила, ну, это ко мне. Я потом... И на меня, главное, женщина посмотрела. А я потом встала и говорю: «Простите вы меня, пожалуйста. Простите вы меня,

я больше никогда-никогда так поздно не приду на кл... к вам. Не приду к вам». Не говорю, што на кладбище там. А это всё кладбище так и снится, што кладбище. «Я к вам не приду, говорю, не приду больше. Только простите вы меня». А сама всё караулю этого мужчину, штобы не ушёл, меня тут не оставил. Это собрание там, говорила, говорила она кое-што. Потом будто собрание кончилось, и я вышла и перекрестиласи: «Слава тебе, Господи». Стою, это уже вышла от ихнего здания. И Валентин-то меня ждёт. Проснуласи да: «Господи, какой сон-то мне наказался» ([ЭА-2005], пос. Красноборский Пудожского района, К.М. Устинова, 1928 г. рожд., зап. И.В. Захарова, Е.В. Публичук).

Столь характерные для наших записей представления о том, что покойники работают на том свете, встречаются и в более ранних записях сновидений и обмираний, например: «Один умер. За бабкой пришел, за женой за своей. “У нас нету сторожа, пойдём со мной”. Она говорит: “Какой я сторож, у меня и руки худые, и ноги худые”. – “Ничто, в дверях посидишь, покараулишь”. Они на работу-то ходят, так в квартиру двери сторожить» ([Черепанова 1996: 30, № 43]; зап. в Новгородской обл. в 1988 г.)¹¹. В 1990 г. в дер. Рукаты Пестовского р-на Новгородской обл. женщина рассказала о том, как помирал ее муж: к нему пришли с кладбища покойники и пригласили его на лесозаготовки; он был готов сразу туда отправиться, но покойники сказали, что еще нет приказа; как только придет приказ, они за ним придут. Через несколько дней они пришли за ним; мужик оделся, взял с собой запасной пиджак, карты, даже духи и одеколон, заплакал от счастья и умер [Черепанова 1996: 29, № 42].

Семейные конфликты и наведение порчи на свадьбе

Большое число нарративов группируется вокруг семейно-брачных отношений. До сих пор семейные трагедии часто осмысляются как следствие порчи и колдовства. Едва ли не каждая пожилая женщина, у которой не сложилась личная жизнь, расскажет вам душевную историю о том, как ее испортила будущая свекровь или коварная подруга испортила ее мужа. Если девушка неожиданно оставила своих родителей и ушла к парню в соседнюю деревню, то это тоже скорее всего объяснят как следствие колдовских происков его родственников.

Впрочем, такая логика суждений характерна исключительно для представителей старшего поколения и для осмысления событий, которые имели место в прошлом. Например, когда мы беседовали с матерью и дочерью (67 и 47 лет соответственно), мать последовательно объясняла семейные неурядицы своих родителей и знакомых как следствие порчи, а дочка – как следствие возрастных особенностей мужской психологии.

В рассказах о порче на свадьбе, зафиксированных нами в 2003–2006 гг., можно выделить следующие сюжеты и мотивы:

– сильного колдуна (либо знакомую старушку, соседку) не пригласили на свадьбу; колдун (или соседка) портит молодых (Новая Деревня Андомского погоста): молодые вскоре разводятся; жених уходит из-под венца (дер. Семеново, Куганаволок); во время свадьбы переворачиваются сани (дер. Куганаволок). Колдуну делают подарки (или приглашают на свадьбу), и все налаживается (дер. Куганаволок; дер. Марино Андомского погоста)¹²;

– колдун по просьбе свекрови, невзлюбившей невестку, делает так, что во время свадьбы муж возненавидел жену, и после этого они жили очень плохо (дер. Каршево, Ярчево);

– друг жениха выгнал со свадьбы пьяного колдуна, а тот сказал «Ну ничо, узнаете вы Ивана Антоновича». Муж оказался импотентом, и от него вскоре ушла жена (дер. Авдеево);

– ученика колдуна, которого тот научил свадебной порче, не пригласили на свадьбу. Он взял репу, разрезал ее пополам; когда он разъединял половинки репы, у невесты за столом поднималось платье, а когда соединял – опускалось (вар.: колдун не пошел на свадьбу и для потехи проделал то же самое с репой; когда он разъединял половинки – у невесты, которая подносила всем еду, платье поднималось, а когда соединял – опускалось). Колдуна пригласили на свадьбу, сделали ему подарки, и все наладилось (дер. Куганаволок, Канзанаволок);

– колдун мог остановить свадебный поезд; его уговаривали, делали подарки, и он позволял ехать дальше (дер. Семеново, Каршево)¹³;

– на свадьбу приглашали сильного колдуна¹⁴ и платили ему за то, что он оберегал свадьбу от других колдунов, не давал им навести порчу на молодых (дер. Семеново, Каршево);

- колдун испортил молодых, в первую брачную ночь они дрались и кричали по-петушиному (дер. Куганаволок);
- девушка переправлялась через реку и отказалась взять с собой в лодку коновала. Тот сказал: «Ну ладно, не возмешь, дак вспомнишь». Через некоторое время девушка выходила замуж. В первую брачную ночь молодые сошли с ума, пели и кричали. В результате порчи невеста умерла, а парень вылечился и женился на другой (дер. Канзанаволок)¹⁵;
- в баню, куда пошли париться молодые, недоброжелатели подложили испорченную стельку. Вследствие порчи молодые превратились в медведей и ушли в лес (дер. Канзанаволок);
- девушку сватал парень, она вышла за другого. После свадьбы мать невесты нашла под столом стельку и узелок с солью и сразу выкинула их. Невеста считает, что ее свадьбу хотел испортить несостоявшийся жених (пос. Красноборский);
- чтобы никто не испортил невесту, она просидела всю свадьбу, скрестив ноги; испортили не ее, а мужа, так что он в первую ночь оказался недееспособным. Они обратились к знахарю, тот все наладил (дер. Куганаволок);
- жених взял у знающей женщины свадебный отпуск (оберег)¹⁶, но он ему не помог. Когда жених ехал за невестой, свадебный поезд заблудился в тумане. Невеста и ее мать считают, что на них навели порчу (пос. Красноборский);
- в первую брачную ночь жених оказывается импотентом, потом обращается к знахаркам и все налаживается (дер. Князево Андомского погоста; пос. Красноборский; дер. Каршево)¹⁷;
- в результате свадебной порчи жених кажется невесте змеей или медведем (дер. Каршево; дер. Марино Андомского погоста; дер. Трошигино Андомского погоста). Женщине помогает знахарка (или знахарь), и муж больше не кажется ей медведем, а принимает свой обычный облик (дер. Трошигино Андомского погоста; дер. Каршево);
- после свадьбы в подаренном чайнике находят мужской галстук (дер. Гонево Андомского погоста);
- в матрасе, который отдали новобрачным как приданое, нашли дохлую лягушку (дер. Гонево Андомского погоста);
- испорченного мужа накормили наговоренными продуктами (соль, вода, конфетка) и он выздоровел (дер. Авдеево).

Рассказ о порче приобретает особенно драматический и личный, даже интимный, характер, когда женщина рассказывает его как историю собственной жизни или жизни своей матери. В этих случаях он особенно эмоционален, включает сценки, диалоги, восклицания. Подлинность пережитого удостоверяют конкретные детали, имена, ссылки на реальные события и их свидетелей и участников.

Приведем для сравнения два нарратива с общим сюжетом: во время свадьбы на молодых наводят порчу; в результате невеста видит вместо своего жениха змею или медведя. В обоих случаях женщины рассказывают истории со слов своих матерей. В обоих случаях речь идет об индивидуальных переживаниях молодой женщины. Никто кроме нее, кажется, даже не замечает ни того, что жених походит на змею или медведя, ни того, что сама она находится в состоянии, близком к умопомешательству.

В первом случае порчу навел колдун, который обиделся на то, что его не пригласили на свадьбу. Текст сводится к перечислению основных звеньев сюжета; психологические мотивировки отсутствуют; ничего не сказано о поведении самого жениха и его отношении к происходящему. Действие отнесено в прошлое, которое кардинально отличается от современного положения вещей.

...У меня мама своя покойная рассказывала. Она вышла за папу, ей было 17 годов, замуж, ну, она вышла... Наша-то деревня, только за 15 километров. И делали свадьбу. А один у нас мужчина такой там в Князевой вот в деревне жил, здесь стары давно уж умерли, но он мálтал [знал, умел], как и свадьбу извести. А женился, свадьбу-то стали дома делать, а его не пригласили. Так мама говорит, она-то нам потом рассказала, говорит: вот, Веруха [обращение к информантке], говорит, вот сижу за столом, а он, говорит, сидит, вот как вы сидите рядом, а как я, говорит, сижу, а ён как будто змея около меня вертится, а не мужчина. Вот люди каки были. А потом снова-от его вот пригласили – наладили. А теперь нету таких людей» ([ЭА-2006], дер. Марино Андомского погоста Вытегорского р-на, В.К. Федоскова, 1921 г. рожд., зап. Т.С. Ильина, А.Л. Топорков).

Во втором случае акцент перенесен с описания событий на описание эмоционального состояния молодой женщины, которой ее муж кажется медведем:

[Не рассказывали, что кого-нибудь на свадьбе испортили?] Мама ещё тоже, вот, мне тоже рассказывала: тоже замуж вышла за отца – тоже так же ей сотворили, тоже – говорит – тоже... «Отец как медведем мне казался», – вот. Как заходит домой – медв... самый настоящий медведь, говорит. Я не могла глядеть на него. Он ко мне со всей душой, а я, grit, не могу на него даже глядеть. «Медведь, настоящий медведь был», – говорит. Также вот, делали там женщины, видно, какая-то сотворяла. А потом ей сказали, что... Ну вот».

Далее подробно говорится о том, как матери рассказчицы удалось избавиться от порчи. Для этого она обратилась к знающей женщине. Та пригласила их с мужем в гости и стала потчевать чаем. По мере того как женщина пила чай, муж, который поначалу казался ей черным, все больше светлел и все меньше напоминал медведя:

...там еще была женщина, в общем, тоже... и мама там, в общем... «Сидели, – grit, – чай пили и обедали, там, да всё». И вот, чё она там ей поставила? «Чаю ли дала, ли что такое, – говорит, – я, – говорит, – раз попила, – говорит, – поглядела, – grit, – раз... чё-то вроде как белее, – говорит, – стал». Второй раз опять... а... Я... Яковом звали отца... Он говорит: «Надя, чё ты на меня смотришь так?» Надей звали маму. Она grit: «Не верится даже: белый, совершенно белый стал». Был как медведь, сидел, – grit, – черный-пречерный такой. Я говорю: «Яша, ты, – говорю, – чё-то как это... так-то был такой-то темный», – говорит. – А шас, дак стал как... белый стал, – говорит. – Белое, – говорит, – лицо, – grit, – белое такое стало и всё». Вот. «И всё», – grit» ([ЭА-2006], дер. Трошигино Андомского погоста Вытегорского р-на, А.Я. Ковалева, 1936 г. рожд., зап. А.Л. Топорков, Д.Н. Шайкенова).

И в этом случае эмоциональное состояние мужчины никак не отрефлексировано. Женщина видит мужа по-новому и говорит ему об этом, но понял ли он, что произошло, и как на это отреагировал, остается за гранью повествования.

Подобные ситуации близки поверьям об оборотнях и все же кардинально от них отличаются: жених не превращается в зверя, а только кажется им невесте, и рассказчица ясно это осознает: «...а ён как будто змея около меня вертится, а не мужчина»; «Отец как медведем мне казался...».

Определенную параллель к этой ситуации находим в быличке, записанной в Новгородской области в 1990 г.: молодые люди, оказавшись под венцом, взглянули друг на друга и в ужасе разбежались:

Они посмотрели друг на друга и вдруг побежали в разные стороны... Они друг на друга поглядели, как будто волки. Ей кажется, будто он волк, а ему кажется, будто она волчица. А потом отошло. Вот как свадьбы-то портят [Черепанова 1996: 88, № 333]; см. также: [Иванова 1996: 75–76, № 253–255].

Уместно напомнить популярный мотив свадебных песен и причитаний: родственники жениха представляются невесте в звериных образах: «На крутой горе высоко лежит / Не зверь да со звериною, / А лихой свекорь со свекровкою; / Под крутой горой высокою / Лежат не змеи со змеятами – / То деверья со золовками...» ([Причитания 1960: 371]; Белозерский у. Новгородской губ.); или: «У порога там на лавочке / Не орел там со орлятама, / А свекор со деверьяма; / А во печном углу на лавочке / Не волчица со волчатама, / А там свекрова со золовкама...» ([Там же: 377–378]; Пудожский р-н Карелии); или: «И зла-спесива богоданна буде матушка... / И по избы да как медведича похаживат...» [Барсов 1997: 287]¹⁸.

Впрочем, в наших текстах звериными чертами наделяются жених или муж, а не его родственники; речь идет не о метафорическом уподоблении зверю, а о вполне реальном психологическом состоянии женщины, когда мужчина кажется ей змеей или медведем. Во всяком случае именно так изображается ситуация в процитированных выше текстах.

Летом 2006 г. в Андомском погосте мы записали обширный нарратив, рисующий историю семейных взаимоотношений как своеобразный психологический триллер. Рассказчица прожила много лет со своим мужем, но при этом ненавидела его:

А я уже с ним стала как кошка с собакой, я уже... не могу. Вот ево нет – я с ума схожу, хожу. Как он дом... дома появляется – мне ево не надо, мне вот, ночь подходит – я, хоть с дома уходи, хоть на ножик ложись... вот мне не надо ево никак. Ну вот. [Говорит мать рассказчицы:] «У тя, – грит, – тут чё-то творится, – грит. Я гврю: «Чё творится-то?» – «Вот иду, грит, вот уже третий раз у тебя, грит, на одном и том же месте двадцать копеек у тебя лежит». – «Да кому там нужда-то, я говорю, мне?» – «А не знаю, кому нужда».

Любопытно, что мать рассказчицы как будто не замечает, в каком тяжелом психопатическом состоянии находится ее дочь, зато

придает особое значение какой-то завалящей монетке. Между тем с точки зрения самой рассказчицы ее мать проявляет подлинную проницательность, обнаруживая, каким образом ее испортили и тем самым устанавливая причину ее состояния.

И вот мы с этим жи... всю жись я прóжила, и всю жись я ево не любила. Так. Дети были уж потом, уж так... И спали мы по... по отдельно спали, всё. Я спалá, с младшей спала, а он спал отдельно. Я не могла с ним, ни в какую, спать. Дома его нет – я как шальная ходила. Вот. Всё переживала ходила. А как домой появлялся – всё. Вот меня этот... подруга мне такую мне... пакость сделала, натворила. Да она щас живая, вот, брат её здесь вот, женатый, здесь, на женщине, дак тут рядышком-то живёт, Люся её звали. Дружили мы в молодос... молодости. <...> А я всё рано потом... так жили и... ну, как кошка с собакой, в общем, жили. Вот. Так от... пока, вот, я говорю, не утонул, дак. Так бы и жили и бились. [Собиратель: А как же он утонул?] А утонул – пьяный бы[л], на тракторе ехал, заехал... <...> Весной, в апреле месяце как раз утонул. Проехал один, проехал, потом, это самое, туда. С трактором вместе, и так и трактор, поныне там трактор, уже двадцать четыре года... И так и трактор не могли вытащить, ничегошеньки сделать не могли ([ЭА-2006], дер. Трошигино Андомского погоста Вытегорской обл., А.Я. Ковалева, 1936 г. рожд., зап. Д.Н. Шайкенова, А.Л. Топорков).

В рассказе женщины о смерти ее мужа мы напрасно стали бы искать какого-нибудь сожаления. Между тем, как мы видели выше, драматические взаимоотношения женщин с их мужьями не заканчиваются со смертью последних.

Несмотря на фантастический колорит, рассказы о порче имеют в своей основе вполне реальные события. Как результат порчи осмысляются нерассудительные, опрометчивые действия невесты, которые приводят к созданию недееспособной семьи, обреченной на будущие проблемы и неурядицы; немотивированные поступки жениха и невесты; пьянство и хамское поведение мужа; его измены с другой женщиной. Порчу выдают поврежденные или подброшенные вещи: плащ, из которого вырезали кусок ткани, обнаруженная под лавкой стелька, монетки возле порога, комок волос на лестнице, шерсть, вмазанная в печку, и т. д.

Походы в лес и отношения с лешим

В книге «Мифологические персонажи в русском фольклоре», опубликованной более 30 лет назад, Э.В. Померанцева утверждала, что былички в целом и, в частности, былички о лешем утратили связь с народными верованиями «и превратились в шуточные рассказы, пародирующие подлинные суеверные мемораты и фабулаты» [Померанцева 1975: 47].

Многочисленные сборники мифологической прозы, опубликованные с начала 1990-х годов, наглядно опровергают это мнение: и верования в лесного духа-покровителя, и былички о встречах с лешим остаются вполне актуальными в сельской местности, особенно там, где этому способствуют природно-климатические условия и хозяйственные занятия населения.

В обследованных нами деревнях Пудожского и Вытегорского районов до сих пор широко распространены поверья о лешем. Встречи с ним описывают по-разному: то это человек высокого роста, идущий вровень с лесом; то он принимает образ знакомого или матери рассказчика, то предстает в образе мужчины, обросшего черными волосами, то мужчины небритого и в лохмотьях; иногда леший одет щеголем: носит костюм и лаковые сапоги, подчас является в шубе; его сопровождает собака или он сам появляется в виде собачки. При такой неопределенности внешнего образа не стоит удивляться, что леший то и дело встречается в лесу деревенским жителям.

Перечислим некоторые сюжеты из наших материалов 2003–2006 гг.¹⁹:

– человек садится на тропинку лешего; появляется леший и через него переступает (дер. Трошигино); через человека переехала колесница лешего (дер. Бураково);

– мужик идет по лесу, и вдруг поднимается шум и появляется высокий человек; позже мужику говорят, что это был леший (дер. Каршево);

– леший показывается в образе знакомого, человек окликает его, но тот быстро удаляется; позже оказывается, что знакомый никуда не выходил из дома; человеку объясняют, что это был леший (пос. Красноборский);

– дети увидели собачку, которая пробежала по дороге и не оставила следов; мать объясняет им, что это был леший (дер. Авдеево); леший появляется в виде собачки (дер. Куганавлок);

– две девочки увидели лешего в образе Сталина и его жены; в этот день началась война (дер. Андома Андомского погоста);

– мать-знахарка хочет передать дочери свое знание; она берет дочь с собой в лес на розыски пропавших овец; ночью дочь видит лешего; мать говорит, что леший явился, потому что дочь ему понравилась (дер. Семеново);

– дети следят за колдуном, который идет вызывать лешего; за то, что колдун, сам того не зная, привел соглядатаев, леший отхлестал колдуна ветками (дер. Канзанаволок);

– леший наказывает мужиков, которые вызвали его из любопытства (дер. Михалево Андомского погоста);

– леший делает так, что человек теряется в лесу; выбраться ему помогает знахарь (дер. Семеново); человек выворачивает одежду наизнанку и после этого находит верную дорогу (пос. Красноборский, дер. Бураково);

– леший сбивает с пути людей, которые говорят, что сходят в лес «ненадолго» (дер. Куганаволок, дер. Каршево; пос. Красноборский; дер. Бостилово; пос. Андомский погост);

– леший забирает ребенка, проклятого матерью, водит его по лесу, кормит, заботится о нем; знающая старушка идет в лес «отворачивать»; после этого ребенок возвращается, но ему нельзя рассказывать о том, что с ним произошло (пос. Красноборский; пос. Андомский погост; дер. Авдеево);

– леший подменяет младенца, оставленного одного в бане или доме; вместо ребенка кладет головешку (дер. Канзанаволок);

– пастух договаривается с лешим о том, что тот будет охранять скот, а взамен за это возьмет одну корову (дер. Семеново);

– медведь пасет скот, поскольку у пастуха есть договор с лешим; в это время пастух занимается своими делами (пос. Красноборский; дер. Авдеево);

– человек ругает лешего, в наказание за это тот «заводит» скотину или человека в лес или в болото (дер. Семеново, дер. Авдеево).

Общая логика ряда сюжетов определяется тем, что человек встречает в лесу другого человека или животное, либо становится

свидетелем какого-то необычного природного явления; а потом ему объясняют, что на самом деле ему встретился леший. К быличкам о лешем примыкают мемуары о том, как человек заблудился в лесу в результате нарушения вербального запрета (нельзя говорить, что идешь в лес ненадолго, что скоро вернешься и под.²⁰); а также о том, что делают люди, если заблудятся в лесу (выворачивают наизнанку одежду, переобуваются и т. д.).

Остановимся подробнее на рассказе о том, как 22 июня 1941 г. две девочки увидели лешего в образе Сталина:

Мы с одной девчонкой, ну, в общем, перешли в пятый класс. И пошли... надо было 20 километров идти. <...> И мы идем, так ровно дорога, ровно – ровно – ровно. Мы идем и глядим вот так, и глядим, глядим, идем и глядим. Сталин идет. Сталин идет со своей женой. И точно вот как он в этом, в шинели-то и всё, всё, всё. Сталин. И мы с этой, глядим вот так, глядим, глядим, глядим, глядим – не моргаем – глядим. Вдруг потерялось. Видно моргнули мы, ну, короче говоря, вот метров пять до нас. Даже разговаривают они, и мы слышим, как они разговаривают. Ну вот. И потерялись. И мы: «Ой, куда же Сталин-то ушел? Ой, куда Сталин ушел?» Ума-то ведь у нас нет! «Куда Сталин-то ушел?». Это, ищем, ищем. А песочек... дорога-то песочек. Нигде ни следов, а она, видать, на каблуках, видно, что она на каблуках такая. Ведь Сталина и жену-то мы ведь не знаем. Ну вот, да и Сталина-то на картинке-то ведь видали, да всё. Ну вот. Так мы не могли найти. Пришли домой, а нам и говорят: «Началась война». Дак вот нам Сталин-то и показался, что началась война. Ну вот. Это нам показался леший. Показался Сталин, Сталиным. И Сталина жена. Вот так ([ЭА-2006], дер. Михалево Андомского погоста Вытегорского р-на, К.А. Зенина, 1926 г. рожд., зап. Т.С. Ильина).

За исключением того, что в быличке фигурируют Сталин и его жена, в целом нарратив имеет довольно традиционный характер. Леший часто является в быличках в образе человека; среди прочего в XIX в. он мог принять обличие предводителя дворянства или генерала в черной шубе с красным кушаком [Померанцева 1975: 45–46]. Жене лешего в быличках часто приписываются черты городской модницы; она одета нарядно: в красном сарафане или длинном платье. Встречается в быличках и такая деталь, как высокие каблук-ки лесных обитательниц, особенно неуместные при походе в лес:

«Еду через лес, – рассказывает, – и слышу – девки песни поют: платья у них длинные, туфли на высоких каблуках и с кочки на кочку перепрыгивают и поют громко и тонким голосом» [Иванова 1995: 31, № 86]. После исчезновения лешачих от них не остается ни следа²¹. Появление персонажей народной демонологии иногда воспринимается как предвестие какого-то несчастья; например, в деревне Калакунде на Водлозере водяного видели накануне Первой мировой войны [Кузнецова 1997: 24, № 13].

Интерполяция Сталина в текст с традиционной структурой тоже не является случайной. В качестве параллели можно привести заговор от белой горячки, записанный в 1983 г. в Гомельской обл. Здесь грозный Иосиф Виссарионович сидит на белом камне посреди синего моря с острыми ножами и отгоняет неприятелей: «На синем морэ, / На белом камне / Седзиць Есиб Хвисарио́нович / С вострыми нажами-мечами, / Сидзиць, рубает, / Двена́цаць неприцелев атганяе. / Аткуль вы присланы, / Туда вы атасланы» [ПЗ 2003: 330, № 610]. В русских заговорах довольно часто фигурируют разного рода цари; например, в одном из текстов Олонецкого сборника заговоров второй четверти XVII в. упоминается царь Михаил Федорович. В 1914 г. Вильо Мансикка записал в Ундозере заговор, обращенный к Домовому и Дворовой, чтобы они помогали загонять на ночь скотину домой: «Если не будити загонеть, я напишу грамоту в матушку каменну Москву ко грозному царю Ивану Васильевичу: Грозной царь Иван Васильевич накажот вас трема кнутами железныма» [Мансикка 1928: 230, № 227]. Наряду с московским царем в заговорах фигурируют и цари лесные, например, царь Мусайла, царь Гонгой и царица Гогоя и др. [Топорков 2005: 272–285]. В этом контексте появление Сталина в роли лешего может быть дополнительным свидетельством того, что в фольклорном сознании он занял монаршее место.

Не исключено, что и сама внешность Сталина могла вызывать демонические ассоциации: во всяком случае и лешие, и другие «нечистики» часто изображаются в быличках как «черные» или по крайней мере смуглые люди. Согласно показаниям полкового писаря Никифора Куницына из следственного дела 1742 г., дьявол явился ему в таком образе: «человек в голубом немецком кафтане застегнут, пуговицы черные гарусные, подобие росту средняго, лицом щедровит,

смугл изчерна, волосы черные. Глаза карие, взору свирепаго» [Журавель 1995: 86]. У этого персонажа, правда, нет ни усов, ни трубки, но остальные детали кажутся весьма знакомыми.

* * *

В начале XXI в., несмотря на внедрение всеобщей грамотности и средств массовой информации, сельские жительницы Русского Севера все еще продолжают жить в «заколдованном мире», в котором нет четкой границы между живыми и мертвыми, в лесу распоряжаются природные духи, а семейные конфликты объясняются как результат злонамеренной порчи кого-то из старших родственников.

Ситуация, которую мы наблюдаем, в целом весьма противоречива. С одной стороны, та сфера жизни, которая регулировалась в далеком прошлом поверьями и магией, продолжает сужаться, как это происходило на протяжении всего XX в. Мифологическое начало, вытесненное из сферы социальной и мировоззренческой, закрепляется главным образом в сфере внутрисемейной и индивидуально-личной, объясняя семейные конфликты, обеспечивая коммуникацию между живыми и их умершими родителями, регулируя поведение человека во время экстремальных ситуаций в лесу. С другой стороны, такие сферы, как народное православие и магическая медицина, наоборот, переживают с начала 1990-х годов определенное возрождение, выходя из жизни семейной в общественную сферу и подпитываясь влияниями городской культуры. При этом архаические формы фольклора, сохраняя старые модели, приближаются к современности и впитывают в себя новые реалии.

Среди новых персонажей, как бы случайно проникающих в тексты гаданий, вызываний, быличек, мы видим поэта XIX в. (А.С. Пушкин), политического деятеля XX столетия (И.В. Сталин), недавно ушедшего из жизни рок-певца (В. Цой). Являясь к своей матери из-за гроба, ее сын приносит ей бумажные деньги, на которых изображен портрет В.И. Ленина.

Значение снов даже возрастает в обществе, насильственно лишенном источников религиозных знаний о жизни после смерти. В этой ситуации сны и обмирания играют роль единственно доступных и наиболее достоверных свидетельств о загробном мире.

Однако внутреннее содержание этих видений существенно трансформируется в обществе, в котором были разрушены церкви, уничтожены или увезены иконы и на протяжении десятилетий насаждался государственный атеизм. Хотя люди продолжают видеть сны про умерших и посещают загробный мир во время обмороков и коматозных состояний, этот мистический опыт больше не находит для своего оформления опоры в христианских символах.

Топика современных сновидений и обмираний почти полностью лишена религиозного характера. На том свете нет ни рая, ни ада, покойники просто продолжают жить на кладбище. Умершие родственники не делятся на грешников и праведников, они не блаженствуют и не претерпевают мучений, а просто продолжают работать, как они это делали при жизни; если же они страдают, то не от адских мук, а от тоски и одиночества. Вместо «пресветлых палат» или огненной реки, на том свете визионера встречают здания вроде больниц или барачков. В качестве проводника по тому свету выступают фельдшер или медсестра, а не архангел Михаил или св. Николай. Основное знание, которое получает К.М. Устинова в ином мире, относится не к сфере мистического или этического опыта, а к сфере ритуально-бытовой: оно заключается в том, что не нужно поздно вечером посещать кладбище. Оказываясь на том свете, женщина видит там людей в буденовках и с винтовками.

Перейдя черту между жизнью и смертью, люди продолжают ходить на работу; на том свете им без всяких проблем выделяют жилплощадь. И то и другое делает их положение более выгодным по сравнению с положением живых в деревне, в которой подавляющее большинство мужчин являются безработными, а взрослые сыновья вынуждены жить на одной жилплощади со своими родителями.

Сновидения всегда пересказываются так, как будто их персонажи именно люди, а не их бестелесные образы. Умершие вызывают у их родственников смешанные чувства страха, вины и сострадания. Эти чувства в сочетании с привычкой ритуального общения с умершими (во время поминок, в течение 40 дней после похорон, при посещении могил) во многом определяют сюжеты сновидений.

Трудно сказать, в какой мере эта низовая традиция соотносится с описаниями сновидений и «обмираний» на других ярусах культуры: в рукописных и печатных сонниках, в оригинальных и перево-

дних рассказах о видениях потустороннего мира, в художественной литературе, кинематографе, а теперь еще и в переводных книгах о «жизни после смерти». Тем не менее, несмотря на свой индивидуальный характер, сновидения являются частью символической и нарративной традиции, несущей на себе черты глубокой архаики. Возможно, ни в одном другом жанре современной деревенской устной прозы не выступает с такой очевидностью ее архетипическая основа, как в рассказах об «обмираниях» и сновидениях, особенно – об общении с умершими родственниками.

На Русском Севере до сих пор популярны такие суеверные рассказы, которые имеют бытовую основу и рассказываются как мемуары, т. е. свидетельства о таких случаях, которые имели место в действительности и произошли с самим рассказчиком или его родственниками и знакомыми. Это, в частности, сюжеты о порче, напущенной на свадьбе колдунами или одними членами семьи на других, о встречах с лешим, о поведении старинных пастухов, которые имели пастушеский «отпуск» и заключали с лешим договор о том, что он будет помогать им пасти скот; о чудесных излечениях, инициированных местными знахарками, живыми или почившими.

Повествовательные тексты о встречах со сверхъестественным несут в себе черты явной или спонтанной художественности; они выстроены в соответствии с определенными жанровыми канонами и имеют подчас занимательный характер. Их исполнение сопровождается оживленной мимикой, богатым интонированием, иногда также смехом или иными проявлениями эмоций. Владение этим репертуаром обогащает эмоциональный и интеллектуальный мир деревенского жителя.

Тот факт, что эти тексты рассказываются как повествования о подлинных событиях, придает им особую привлекательность, причем собирателям, записывающим их от информантов, трудно определить, верят ли последние на самом деле в то, о чем они рассказывают, или просто мистифицируют собирателя. Чтобы нормально общаться с информантом, собиратель должен тоже поверить в то, что он от него слышит, или по крайней мере сделать вид, что он верит в это.

Поражает та легкость, с которой местные жители на 15-й минуте общения с собирателями рассказывают им о том, как покойные родители являлись им в сновидениях или сами они общались с ле-

шими и домовыми. Воспоминания о встречах со сверхъестественным составляют такое личное достояние, которым охотно делятся при случае с родными и близкими или с другими собеседниками, в том числе с участниками различных фольклорно-этнографических экспедиций.

Отметим в заключение, что подавляющее большинство нарративов записаны от женщин и отражают специфическую женскую точку зрения на происходящее. В рассказах о семейной порче женщина оказывается страдательным лицом; она не чувствует собственной ответственности за неблагоприятную ситуацию. Текст представляет собой своего рода самооправдание; он призван объяснить сложившуюся ситуацию как результат порчи или предопределения, но не как результат ошибочного выбора или собственного безрассудства [Голованова 2007].

По своему происхождению собранные нами тексты, несмотря на современные модификации, имеют весьма архаический характер. То факт, что они продолжают функционировать в живом репертуаре, свидетельствует о большой сохранности традиционной культуры в обследованных деревнях. И все же такие явления, как общение с умершими родственниками, порча на свадьбе, сохраняют свою актуальность не только в силу социо-культурных причин, но и в силу причин индивидуально-психологического свойства. Можно сказать, что персональная мифология питается одиночеством и жизненной неудачей.

Примечания

¹ Материал собирался в следующих населенных пунктах: в Пудожском районе Республики Карелия – в дер. Авдеево, Бостилово, Бураково, Канзанаволок, Каршево, Куганаволок, Нигижма, Подпорожье, Самино, Семеново, Теробовская, Ярчево, пос. Красноборский (2003–2005); в Андомском погосте Вытегорского района Вологодской обл. – в дер. Андома, Гонево, Деревягино, Князево, Кюрзино, Марино, Митрово, Михалёво, Новая Деревня, Ребово, Трошигино (2006). Ссылки на материалы, хранящиеся в Этнологическом архиве Российско-французского центра исторической антропологии им. М. Блока (Москва, РГГУ), даются в статье с указанием года и населенного пункта, в котором произведена запись.

- ² Подробнее см.: [Топорков 2006].
- ³ О «народном спиритизме» и специально о вызываниях А.С. Пушкина см.: [Запорожец 1999; Адоньева 2001: 68–69; Запорожец 2002: 104–105; Панченко 2006].
- ⁴ Поведение А.С. Пушкина вполне соответствует его репутации в смеховом фольклоре: «В анекдоте Пушкин – «хулиган», **бузотер**, он действует на грани фола, а часто и за гранью приличия, приближаясь в этой своей ипостаси к фольклорному “солдату”» [Морозов, Фролова 1999: 22].
- ⁵ О вызывании Виктора Цоя см. также: [Соловьева 2006: 61].
- ⁶ Публикации последних лет показывают, что сфера общения с умершими сохраняет свою актуальность в разных сельских регионах России [Ясинская 1998; Добровольская 2006].
- ⁷ В древнерусских текстах о загробном мире известна группа так называемых обоюдных или безразличных, к которым относятся, в частности, умершие, совершавшие при жизни и греховные, и добрые дела; такие грешники могут быть на том свете привязаны к столбу между раем и адом [Пигин 2006: 196–197]. Это не единственный пример того, что деталь сновидения может восходить к древней повествовательной традиции.
- ⁸ На то, что «сны создают амбивалентный образ умерших», недавно обратил внимание Е.В. Сафронов [Сафронов 2006а: 126]; см. также: [Сафронов 2006б: 29] и статьи этого автора, вывешенные на сайте: <http://www.ruthenia.ru/folklore>.
- ⁹ В ряде работ И.А. Разумовой показано, что рассказы о вещих сновидениях играют важную роль в формировании современной индивидуальной и внутрисемейной мифологии [Разумова 2001: 106–123; Разумова 2002; Разумова 2003].
- ¹⁰ Об истории этого жанра в России см. [Пигин 2006]. По мнению автора, «топика жанра видений едина на протяжении всей его истории: визионер XIX–XX вв. грезит, в сущности, теми же образами, что и его далекий предшественник» [Там же: 20]. Наши материалы позволяют усомниться в этом тезисе. Во всяком случае обмирания конца XX – начала XXI в. сильно отличаются от ранних образцов жанра. Темой особого исследования могло бы стать то, как постепенно происходила трансформация древнерусской топики видений и параллельно в них проникали реалии современной жизни. Ф. Вигзелл отмечает, что содержание видений зависит и от социального контекста, и от гендерной принадлежности визионеров; для ситуации XIX–XX вв. характерно перемещение видений из среды клерикальной в среду секулярную и из мужской сферы – в женскую; это повлекло за собой изменение функций и моральных акцентов видений [Вигзелл 2006: 294].

- ¹¹ См. также [Лурье, Тарабукина 1994: 26]. Как отмечает Е.В. Сафронов, «покойники на “том свете” продолжают заниматься тем же, что они делали, будучи живыми, – например, шофер, воспитатель, печник и после смерти заняты своей профессиональной деятельностью» [Сафронов 2006а: 121]. Он же приводит характерный разговор между сновидицей и покойницей: «Баба Сар, как ты там живешь?» – «Хорошо живем, работам, у нас хорошо...» ([Там же], зап. в с. Потьма Карсунского р-на Ульяновской обл. от М.С. Митиной, 1932 г. рожд.).
- ¹² См. также [Кузнецова 1997: 111, 115–117, 120].
- ¹³ Об это см. [Логинов 1994: 151; Кузнецова 1997: 111].
- ¹⁴ См. [Кузнецова 1997: 110].
- ¹⁵ См. [Кузнецова 1997: 105–110, 120].
- ¹⁶ См. [Логинов 1994: 147–148].
- ¹⁷ См. [Кузнецова 1997: 120–121].
- ¹⁸ Подробнее о наименовании «медведем» и «медведицей» персонажей свадебного обряда см.: [Успенский 1982: 163–166; Гура 1997: 167–169; Дубов, Седых 1997].
- ¹⁹ Подробнее см. [Ильина 2006].
- ²⁰ Об этом см. в специальной статье [Ильина, Топорков 2007].
- ²¹ «Дед-покойник один раз ночевал в лесу. Вышел из избышки – идут женщины и поют свадебную песню в лесу ночью. <...> Он потом посмотрел – и следу нету, а снег был» [Иванова 1995: 31, № 87]; мужчина видел лешачиху в образе молоденькой девушки в белом платочке, которая бежала по снегу; когда она исчезла, «посмотрели в том месте на снег, а там и следочка нет» [Черепанова 1996: 53, № 159].

Литература

- Адоньева 2001 – *Адоньева С.Б.* Категория ненастоящего времени (антропологические очерки). СПб., 2001.
- Барсов 1997 – Причитания Северного края, собранные Е.В. Барсовым. Т. 2. СПб., 1997.
- Вигзелл 2006 – *Вигзелл Ф.* Моральный аспект обмираний и его связь с гендером и обществом // Сны Богородицы: Исследования по антропологии религии. СПб., 2006. С. 290–302.
- Голованова 2007 – *Голованова А.А.* Представления жителей Андомского погоста о порче на свадьбе // Полевые исследования студентов РГГУ. Вып. 2. М., 2007. С. 110–114.

- Гура 1997 – *Гура А.В.* Символика животных в славянской народной традиции. М., 1997.
- Добровольская 2006 – *Добровольская В.Е.* «Умереть сегодня – страшно, а когда-нибудь – ничего...» Знаки, предвестия и предчувствия смерти в традиционной культуре Центральной России // *Живая старина*. 2006. № 2. С. 30–33.
- Дубов, Седых 1997 – *Дубов И.В., Седых В.Н.* «Свекор-батяка говорит: к нас медведицу ведут» // *Живая старина*. 1997. № 4. С. 40–41.
- Журавель 1987 – *Журавель О.Д.* Сюжет о договоре человека с дьяволом в древнерусской литературе. Нс., 1996.
- Запорожец 1999 – *Запорожец В.В.* «Александр Сергеевич Пушкин, выйди к нам...» // *Живая старина*. 1999. № 4. С. 23.
- Запорожец 2002 – *Запорожец В.В.* Сны и видения как часть ясновидения (По материалам, собранным в Москве летом 1998 г.) // *Сны и видения в народной культуре*. М., 2002. С. 95–115.
- Иванова 1995 – Мифология Пинежья / Вступит. ст., подгот. текста, коммент. А. А. Иванова. Карпогоры, 1995.
- Иванова 1996 – Вятский фольклор: Мифология / Изд. подгот. А.А. Иванова. Котельнич, 1996.
- Ильина 2006 – *Ильина Т.С.* Поверья о лешем в Пудожском районе // Полевые исследования студентов РГГУ: Этнология. Фольклористика. Лингвистика. М., 2006. Вып. 1. С. 63–74.
- Ильина, Топорков 2007 – *Ильина Т.С., Топорков А.Л.* Вербальные запреты в современных записях // АБ-60. Сборник статей к 60-летию А.К. Байбурина. СПб., 2007. С. 133–145. (Studia Ethnologica. Вып. 4).
- Кузнецова 1997 — Памятники русского фольклора Водлозерья: Предания и былички / Изд. подгот. В.П. Кузнецова. Петрозаводск, 1997.
- Логинов 1994 – *Логинов К.К.* О свадебной «порче» в Заонежье // *Обряды и верования народов Карелии*. Петрозаводск, 1994. С. 144–153.
- Лурье, Тарабукина 1994 – *Лурье М.Л., Тарабукина А.В.* Странствия души по тому свету в русских обмираниях // *Живая старина*. 1994. № 2. С. 22–26.
- Мансикка 1926 – *Мансикка В.* Заговоры Пудожского уезда Олонецкой губернии // *Sborník filologický*. Vydává III. Třída České akademie věd a umění. Sv. 8. Č. 1. Praha, 1926. S. 185–233.
- Морозов, Фролова 1999 – *Морозов И.А., Фролова О.Е.* Пушкин в анекдоте // *Живая старина*. 1999. № 4. С. 21–23.
- Небжеговска 1994 – *Небжеговска С.* Сонник как жанр польского фольклора // *Славяноведение*. 1994. № 5. С. 67–74.

- Николаев 2006 – *Николаев Д.С.* Из наблюдений над религиозной ситуацией в Пудожском районе // Полевые исследования студентов РГГУ: Этнология. Фольклористика. Лингвистика. М., 2006. Вып. 1. С. 53–57.
- Панченко 1998 – *Панченко А.А.* Русский спиритизм: культурная практика и литературная репрезентация // Русская литература и медицина: Тело, предписания, социальная практика. М., 2006. С. 123–147.
- Пигин 2006 – *Пигин А.В.* Видения потустороннего мира в русской рукописной книжности. СПб., 2006.
- ПЗ 2003 – Полесские заговоры (в записях 1970–1990-х гг.) / Сост., подготовка текстов и коммент. Т.А. Агапкиной, Е.Е. Левкиевской, А.Л. Топоркова. М., 2003.
- Померанцева 1975 – *Померанцева Э.В.* Мифологические персонажи в русском фольклоре. М., 1975.
- Причитания 1960 – Причитания / Вступит. ст. и примеч. К.В. Чистова. Подгот. текста Б.Е. Чистовой и К.В. Чистова. Л., 1960.
- Разумова 2001 – *Разумова И.А.* Потаенное знание современной русской семьи: Быт. Фольклор. История. М., 2001.
- Разумова 2002 – *Разумова И.А.* Ониромантическая символика брака, рождения, смерти в современных устных рассказах // Сны и видения в народной культуре. М., 2002. С. 290–309.
- Разумова 2003 – *Разумова И.А.* Мифологические рассказы о вещих снах в контексте семейного опыта // Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. In memoiam. СПб., 2003. С. 382–393.
- Сафронов 2006а – *Сафронов Е.* «Иной мир» в рассказах о сновидениях и комплексе представлений, связанных с похоронно-поминальными обрядами русских // Сны и видения в славянской и еврейской культурной традиции. М., 2006. С. 115–130.
- Сафронов 2006б – *Сафронов Е.В.* Умершие как персонажи современных рассказов о снах // Живая старина. 2006. № 2. С. 29–30.
- Соловьева 2006 – *Соловьева А.А.* Детские «вызывания» в Пудожском районе // Полевые исследования студентов РГГУ: Этнология. Фольклористика. Лингвистика. М., 2006. Вып. 1. С. 57–63.
- Толстой 2003 – *Толстой Н.И.* Очерки славянского язычества. М., 2003.
- Топорков 2006 – *Топорков А.Л.* Пудожские экспедиции Российско-французского центра исторической антропологии им. М. Блока // Полевые исследования студентов РГГУ: Этнология. Фольклористика. Лингвистика. М., 2006. Вып. 1. С. 42–45.

- Успенский 1982 – *Успенский Б.А.* Филологические разыскания в области славянских древностей (Реликты язычества в восточнославянском культе Николая Мирликийского). М., 1982.
- Черепанова 1996 – Мифологические рассказы и легенды Русского Севера / Сост. и коммент. О.А. Черепановой. СПб., 1996.
- ЭА – Этнологический архив Российско-французского центра исторической антропологии им. М. Блока (Российский государственный гуманитарный университет. Москва).
- Якушкина 1999 – *Якушкина Е.И.* Народный сонник из Каргополя // Живая старина. 1999. № 2. С. 29–30.
- Ясинская 1998 – *Ясинская М.В.* Поверья о покойниках в Уржумском районе // Живая старина. 1998. № 3. С. 47–48.
- Niebzegowska 1996 – *Niebzegowska S.* Polski sennik ludowy. Lublin, 1996.

Работа выполнена при поддержке гранта РГНФ 08-04-00318а
«Устное повествование как источник для исследования биографии
и меняющейся картины мира».

О.Б. Христофорова

О магах, маглах и дозорах:
новые старые социальные мифы

В мифах, посвященных деяниям богов и героев, люди если и присутствуют, то, как правило, лишь как объекты божественных действий либо изумленные свидетели последних. В воображаемых мирах, созданных Толкиеном, ле Гуин, Желязны и другими авторами, творящими в жанре фэнтези, человеческий мир либо занимает один из множества секторов, либо находится на периферии волшебного мира, либо его нет вовсе. На этом фоне любопытными кажутся два произведения, где противопоставление мир человеческий/мир волшебный имеет существенное значение и для топологии воображаемого мира, и для развития сюжета, – это серия книг Джоан К. Ролинг о Гарри Поттере и тетралогия Сергея Лукьяненко о Дозорах. Первые книги обеих серий – «Гарри Поттер и философский камень» и «Ночной дозор» – вышли в свет в 1998 г., к настоящему времени оба произведения стали заметным явлением массовой культуры – десятками насчитываются переиздания книг, сотнями – фанклубы и специальные сайты в Интернете, по книгам сняты коммерчески успешные художественные фильмы. Сравнительный анализ книг Ролинг и Лукьяненко может быть интересен во многих отношениях. В данной статье я рассмотрю организацию социального пространства в этих произведениях и попытаюсь понять, чем обусловлены ее сходства и различия.

В книгах Ролинг люди разделены на две категории – маги и маглы, что на языке магов означает «простаки» (ТК, с. 6) (после 1998 г. слово *muggle* вошло в словарь английского языка в этом своем втором значении – простофиля, простак, недотепа, чайник, пентюх, ло-

пух, лох; первое значение – сигарета с марихуаной, наркоман). Маги отличаются от маглов врожденными сверхъестественными способностями – это отличие декларируемое, но, кроме него, по тексту разбросаны и другие характеристики нрава маглов – они недалекие, злые, трусливые, высокомерные, жадные, дурно воспитанные, не читают книг, предпочитая ТВ-шоу, боятся всего странного и необычного и не имеют чувства юмора – в целом, «совершенно нормальные люди», как они сами себя характеризуют (ФК, с. 3). Маглы описаны (прежде всего, семья Дурслей) как обыватели с узким кругозором и примитивными интересами вроде сплетен о соседях как любимого развлечения тети Петуньи. То, что малыш Дадли орет и пинает мать ногами, требуя конфет, а дядя Вернон боится своей жены, – характеристики из той же серии. Дурсли считают все необычное ненормальным и достойным презрения – странные одежды, вкусы, интересы. Петунья терпеть не могла свою сестру-волшебницу Лили, мать Гарри. Это чувство оформляется социально – тех, кто не похож на них, они считают ниже себя (из диалога мистера и миссис Дурсль: «Не напомнишь, как его зовут? Гарольд, кажется? – Гарри. На мой взгляд, мерзкое, простонародное имя», ФК, с. 12). Эндрю Блэйк дает такое определение маглам: «белые, из низов среднего класса, провинциалы Средней Англии» [Blake 2002: 105].

В отличие от маглов, волшебники в большинстве своем доброжелательные, открытые и смелые люди, начитанные, с чувством юмора и легкой сумасшедшинкой. Символ отличия тех и других – фотографии: в волшебном мире фотографии живые – изображенные люди могут улыбаться, подмигивать, махать рукой, даже исчезать на время с портрета; в мире маглов фотографии неподвижны – видимо, так подчеркивается бездушие маглов.

Маги называют маглов «простаками» и «не волшебниками», маглы величают магов (конечно, лишь те, кто знает или догадывается об их существовании) чертовыми ведьмами, колдунами и сумасшедшими (ФК, с. 68, 72, 75), уродами (ТК, с. 5, 14).

Впрочем, и те и другие – не вполне люди: волшебников выделяют их магические способности, маглы намеком сравниваются с животными (так, Хагрид не смог превратить Дадли Дурсля в свинью: «а он, похоже, и так уже почти свинья – вот и не вышло ничего... Хвост только вырос», ФК, с. 76).

Миры маглов и магов параллельны и мало связаны друг с другом – у каждого своя система управления, деньги, транспорт, почтовая служба. Маглы в большинстве своем не знают о существовании волшебного мира (что неудивительно, поскольку маги его тщательно скрывают), но и маги, что странно, мало что знают о маглах – их деньги, виды спорта и технологии (автомобили, электрические приборы, телефон, эскалаторы в метро) удивляют и восхищают магов, их изучением занят специальный отдел Министерства магии (ТК, с. 44–45, 62, 68). Мир маглов – современное индустриальное общество, волшебный мир «застрял» где-то между средневековьем и серединой XX века (маги пишут перьями на пергаменте, путешествуют на паровозах – по мнению К.Е. Уэстман, по сути это добрая старая эдвардианская Англия, которую мы помним по другим детским книгам [Westman 2002: 305]).

В целом маги и маглы противостоят друг другу как высшая и низшая расы – такова первая социальная схема воображаемого мира Ролинг. Пытаясь понять, какое реальное противопоставление может быть в ней отражено, мы обнаруживаем сложную, многоуровневую структуру. С одной стороны, налицо средневековое по своему происхождению противопоставление простолюдинов и элиты, крестьян и феодалов (маглы настолько невежественны, что маги опасаются новой «охоты на ведьм», оба социальных полюса мало осведомлены об образе жизни, обычаях, развлечениях своих оппонентов). С другой стороны, очевиден намек на различия аристократии и буржуазии (маги занимаются интеллектуальной деятельностью и управлением, маглы – производством: так, у Вернона Дурсля фирма по производству дрелей, ФК, с. 3, он занят заключением коммерческих сделок, ТК, с. 8; маги непрактичны и консервативны в своих привычках, маглы обеспечивают индустриальный прогресс). Наконец, нельзя не почувствовать отголосок колониального дискурса: маги относятся к маглам с таким же чувством легкой брезгливости и этномологического интереса, с каким жители метрополии воспринимали экзотическое население колоний, а специальное учреждение, изучающее культуру маглов, напоминает антропологические институты, которых достаточно было в Британской империи первой половины XX века и которые занимались не только исследованиями, но и созданием системы косвенного управления населением колоний.

Вторую, более сложную, схему мы обнаруживаем, обратившись к волшебному миру. Кроме магов, или волшебников, в нем обитают разнообразные персонажи: гоблины, вампиры, оборотни, великаны, ведьмы, кентавры, эльфы – кто-то из них, как, например, кентавры, находится вне социальной иерархии, кто-то занимает в ней низшие позиции, например, гоблины, периодически поднимающие восстания, или эльфы, удел которых – быть слугами в домах магов. Само по себе это положение эльфов не вызывает возмущения волшебников (единственный его противник – Гермiona Грейнджер, подруга Гарри, выросшая в семье маглов, но ее попытки бороться за улучшение положения эльфов вызывают не поддержку окружающих, а насмешки), остальные возражают лишь против жестокого обращения с эльфами со стороны некоторых магов (в частности, семейства Малфоев), следовательно, забота об улучшении положения эльфов – вопрос скорее морали, чем политики. Нельзя не заметить особенности внешнего вида эльфов и их речи, которая уподоблена социолекту рабочих (*working class*) (заметим, что такова же речь великана Хагрида, лесника, тоже терпящего оскорбления со стороны Драко Малфоя).

Но и сами волшебники неравны между собой – среди них есть чистокровные маги (Драко Малфой, Рон Уизли), полукровки (Гарри, Волдеморт) и «грязнокровки», родившиеся в семьях маглов (Гермиона и мать Гарри); есть старинные и богатые чародейские семейства (Малфои) и бедные семьи (Уизли); впрочем, на магические способности происхождение не влияет – отсутствие благородных кровей не мешает Гермione быть первой ученицей, а знатность рода не помогает Невиллу Долгопупсу в учебе: «Уж куда чище кровь, а даже котел не может ровно установить» (ТК, с. 165). Подобное разделение по чистоте крови отстаивают лишь представители элиты магического мира, тогда как среди большинства магов распространены довольно демократические взгляды. Например, Рон Уизли считает, что кровь не имеет никакого значения, были бы личные способности к магии (ТК, с. 165), и замечает, что если бы маги не заключали браки с маглами, то давно бы уже вымерли.

Хогвартс, школа чародейства и волшебства, напоминает английскую школу тех времен, когда только элита была предназначена к постижению наук. Деление Хогвартса на четыре колледжа не про-

сто воспроизводит средневековую университетскую структуру, до сих пор сохраняющуюся в Великобритании, но, по мнению некоторых исследователей, отражает социальную структуру британского общества: исполнительные пухфендуйцы (Hufflepuff) – верхушка рабочего класса (upper-working class), надежные и отважные гриффиндорцы (Gryffindor) – низший средний класс (low-middle class), интеллектуалы из Когтеврана (Ravenclaw) – средний класс (middle-middle and upper-middle class), честолюбивые злодеи из Слизерина (Slytherin) – высший класс, аристократы (upper class) [Blake 2002: 108–109]. В таком случае волшебная шляпа распределяет первокурсников по колледжам не просто проанализировав желания и помыслы учеников, но выяснив их принадлежность к определенной социальной страте, чуть ли не врожденную (о том, что в английском обществе принадлежность к социальному классу, определяемая прежде всего по особенностям речи, действительно воспринимается как врожденная и пожизненная черта, см. [Fox 2004: 73–83]).

Заметим, что имена магов из Слизерина, отрицательных персонажей, – франкофонские. Одни рецензенты видят здесь намек на Францию как вечного врага Британии, другие – более узко – на завоевание Британии в 1066 г., в результате которого нормандцы правили над англосаксами [Blake 2002: 109]. Вне всякого сомнения, здесь присутствует явная издевка автора над английской аристократией с ее «сложными» фамилиями и космополитизмом. По всей видимости, Ролинг обыгрывает богатую традицию сатиры над британским upper class.

Таким образом, вторая социальная схема воображаемого мира Ролинг более приближена к структуре современного британского общества, точнее – к представлениям об этой структуре, существующим в этом обществе (конкретнее – в среде белого среднего класса). По мнению Уэстман, «напряжение между грязнокровными, чистокровными и маглами, между оборотнями, эльфами, великанами и магами отражает серьезное напряжение между расовыми и классовыми группами современной Британии» [Westman 2002: 307]. Тем не менее нельзя не заметить, что этнические и региональные различия, действительно актуальные для современного британского общества, в книгах Ролинг не отражены, что, на мой взгляд, свидетельствует об идеологическом и коммуникативном табу. Например,

в Хогвартсе учатся дети индийского и китайского происхождения, но они ничем, кроме имен, не отличаются от учеников-британцев.

Возможность одновременного существования в книгах Ролинг двух социальных схем, так что и маглы, и некоторые маги оказываются принадлежащими к одному – низшему среднему – классу, создается независимостью, параллельностью миров магов и маглов. Появление маглов в повествовании делает мир двухчастным, отсутствие – сложно сегментированным.

В книгах Сергея Лукьяненко волшебный и человеческий миры связаны более крепко. Все социальное пространство, как и у Ролинг, разделено на две части – люди и иные. Иные обладают врожденными магическими способностями; пройдя инициацию, они перестают быть людьми. Лукьяненко, в отличие от Ролинг, не описывает подробно человеческий мир, не дает его обитателям однозначных нравственных оценок, все моральные битвы разворачиваются в мире иных, сложном по своему составу: иные делятся на светлых и темных, в нем есть живые (светлые: маги, волшебницы, перевертыши; темные: маги, колдуны, ведьмы и ведьмаки, оборотни и инкубы) и нежить – вампиры. До инициации потенциальный иной нейтрален – он может стать и темным, и светлым – это зависит от его личных склонностей (эгоист он или альтруист) и от того, какая из сил найдет его первой и предложит пройти инициацию; вампиром становится обычный человек, укушенный, но не убитый вампиром. В мире иных есть своя иерархия, выражающаяся, во-первых, в магической силе и, во-вторых, в продолжительности жизни. Низшие иные – вампиры, оборотни, слабые ведьмы – живут всего 200–300 лет, тогда как маги «вне уровня», Гесер и Завулон, прожили не одну тысячу лет и успели стать героями человеческой истории и фольклора ¹.

Миром управляют иные, ход мировой истории – их рук дело, люди – всего лишь источник жизненной энергии, питание для иных, разница лишь в том, что светлые иные питаются светлой энергией, темные – темной, поэтому каждая сторона заинтересована в развитии у людей соответствующих эмоций (радости, счастья, любви vs. горя, зависти, злобы). Именно в этом, а не в дуализме добра и зла, состоит отличие светлых от темных, хотя светлые защищают людей и симпатизируют им («Люди не ресурсы!... Понимаешь? Не

ресурсы!», – говорит главный герой Антон Городецкий, ДД, с. 311), а темные – используют и презирают («Люди – основа. Кормовая база, субстрат. О них надлежит заботиться... И ничего страшного в том, что подобная идеология слишком напоминает идеологию Светлых. Темные чувствуют разницу между “заботиться о” и “трястись над”», ДД, с. 280). Однако лицензии вампирам на убийства людей для пропитания выдает ночной дозор – орган светлых, следящий за выполнением Договора о паритете сил наряду с дневным дозором, органом темных.

Темным присущ особенный цинизм в оценке роли людей («Я – Темная. Я – ведьма. Я – вне человеческой морали и не собираюсь играть в цапки с примитивными организмами по имени “люди”, ДД, с. 126), но и светлые могут позволить себе подобные высказывания: «Неизвестный мне автор утверждения [“не слон я” из “не прислоняться”] – скорее всего обезьяна, грязная и самодовольная обезьяна. Слишком похожая на человека и именно поэтому грязная и тупая... Хорошо, что я Иной, а не человек» (ДД, с. 148).

Мир иных – своего рода изнанка мира людей, сохраняющая особенности социальной ткани последнего, швы и прорехи на ней. Светлые напоминают то ли героев братьев Стругацких, то ли ментов из одноименного телесериала, они сознательные аскеты, плохо одеты, пьют пиво в соседней забегаловке, часто задумываются и ставят общественные интересы выше личных. Темные же – гедонисты, стремящиеся к личной выгоде, более жизнерадостны на вид, хорошо одеты, ездят на дорогих машинах и обедают в ресторанах, напоминая то ли спекулянтов советской эпохи, то ли новых русских.

Исследователи уже отмечали, что структура мира иных отражает структуру российского общества постсоветских времен с его экономическим и идеологическим расслоением на «бедных, но честных» (коммунистов) и «богатых подлецов» (капиталистов) [Крылов 2006: 143–145; Юсев 2006: 389–391], но при взгляде на эту картину нельзя избавиться от ощущения присутствия и других культурных слоев – здесь и «доблестные чекисты» в борьбе с врагами народа – «перерожденцами», и Шарапов с Жегловым из романа братьев Вайнеров «Эра милосердия», противостоящие ворами и бандитам; в целом – следственные и карательные органы советской власти

и их оппоненты (ср.: «Если смерти обычных людей Светлые рассматривали всего лишь как браконьерство, то убийство Иного – совершенно другой уровень. Это уже пахнет трибуналом», ДД, с. 167).

Мир иных, хотя в нем и есть некоторая социальная иерархия, устроен проще мира магов Ролинг. Уровень магической силы иного непостоянен, изначально он невелик, но увеличивается в ходе обучения и приобретения опыта. Любопытно, что в отечественной пародии на Гарри Поттера («Таня Гроттер и магический контрабас» Д. Емеца) «Школа магии для трудновоспитуемых юных волшебников Тибидохс» делится не на колледжи (эта система была бы непонятна российскому читателю), а на два отделения – белое и черное, где учатся, соответственно, будущие белые и черные маги.

Социальная иерархия в мире иных не зависит от происхождения – иной может родиться в семье обычных людей и из этого не следует, что у него будет более низкий статус; в семье иных может родиться человек – но это повод лишь для печали, поскольку люди живут гораздо меньше иных (и у Ролинг возможна такая ситуация, но там маггл, родившийся в семье магов, – жалкое и презренное существо, как, например, надзиратель из Хогвартса Аргус Филч).

Очевидно, что оба произведения и особенно их успех у массового потребителя – цветы эпохи нью эйдж (как ни условно применение этого термина к современной российской культурной действительности), так что сходства воображаемых вселенных Ролинг и Лукьяненко определяются общей неоокультурной мифологией (хотя и разными интеллектуальными традициями), но есть и различия, корнящиеся в области мифологизации социального. Перефразируя Цветана Тодорова, можно сказать, что для некоторых авторов сверхъестественное – повод для описания таких вещей, о которых слишком сложно было бы говорить в реалистических терминах.

Как сказал один из критиков по поводу «Гарри Поттера», контекст книги – магия, но ее предмет – общество (Стив Вейсман, Нью-Йорк Таймс²). В случае Ролинг магический мир – отражение пост-тэтчеровской Англии (так утверждала сама Ролинг в интервью Канадскому телевидению), Англии времен Джона Мэйджора, премьер-министра в 1990–1997 гг. (соответственно, время господства лорда Волдеморта – время самой М. Тэтчер) [Westman 2002: 306], в случае

Лукьяненко магический мир – отражение постсоветской, ельцинской России тех же 1990-х годов.

В «Гарри Поттере» социальные различия сведены к врожденным чертам; в «Дозорах» биологические особенности существенны лишь для описания различий между людьми и иными, мир иных, несмотря на свою кажущуюся неоднородность, скорее гомогенен – это фольклорный мир нежити и колдунов-двоедушников, это все, кто не люди, кто не *народ*.

Противопоставление мир человеческий/мир волшебный, существенное для обоих произведений, в случае Ролинг отражает социальный раскол, как его ни понимать, – между феодалами и простолюдинами, между аристократией и буржуазией или между колонизаторами и экзотическими племенами, в случае же Лукьяненко – схизму фольклорного (или интеллигентского) сознания, делящего людей на «простых» и «непростых» (в первом случае – колдунов, во втором – тунейцев, живущих за чужой счет). Здесь надо заметить, что в народном (крестьянском) понимании оба вида отклонения от нормы – и чрезмерные удача, везение, богатство (ср. темных иных), и чрезмерная бедность, равнодушие к материальному благополучию (ср. светлых) – могли быть знаком колдовства, общения с нечистой силой [Foster 1965: 302]).

Люди в обеих книгах представлены как низшая, неполноценная раса. Но при всей схожести противопоставление волшебники/обычные люди по-разному окрашено эмоционально: у Ролинг маглы однозначно негативные персонажи, в отношении магов к ним заметны черты расизма, энтомологического интереса и патерналистской опеки, у Лукьяненко люди нравственно нейтральны, более того, для светлых они – источник постоянной рефлексии, типично российской, на тему: «Какое право мы имеем жить за их счет?».

По критерию актуальности соположения и противопоставления мира людей и мира волшебников произведения Джоан Ролинг и Сергея Лукьяненко близки скорее не мифу, а быличке, конкретнее, сюжетам, объединенным под рубриками «Ведьма» и «Колдун» (по указателю Зиновьева рубрики Г I и Г II соответственно). Например, на страницах книг мы встречаем такие мотивы, как Г I д «Ведьма принимает образ кошки», Г II 10 «Колдун “морочит”», Г I 2а «Ведьма “портит” людей», инверсированный мотив Г I 22 «Ведьма [чудесным

способом] выдаивает чужих коров» и т. д. (например, светлая волшебница, отдыхая с ребенком в деревне, способствует необычным удаям единственной в деревне коровы: «Зря гордится собой баба Саша.., хозяйка коровы Райки... Просто Светлана хочет, чтобы дочка пила настоящее молоко. Вот и минуют корову все хвори. Да баба Саша могла бы ее опилками кормить – ничего бы не изменилось!», СД, с. 155–156).

Социальное пространство волшебного мира в книгах Ролинг отражает стратифицированное общество, члены которого различаются по происхождению, образованию, сфере занятий; в книгах Лукьяненко мы видим расколотое надвое общество, где противопоставление темных и светлых иных отражает советский идеологический миф о «не наших» и «наших» людях (которые «в булочную на такси не ездят»).

В обоих произведениях мир обычных людей маргинален топологически и содержательно, он оттеняет волшебный мир, служит ему фоном (у Лукьяненко также источником энергии) и создает для него рамки. У Ролинг мир маглов – якобы наш обычный мир, но это лишь видимость, внешнее, механическое сходство, тогда как черно-белый мир маглов – лишь грубая пародия на наш мир, и именно мир магов – рефлексия над нашим миром, «косвенный комментарий» к нему [Gurta 2003: 85, 91]. У Лукьяненко мир людей бесцветный и прозрачный, как бы несуществующий, а социальные и экзистенциальные проблемы нашего повседневного мира отражает мир иных.

У обеих серий схожая целевая аудитория – подростки и не вполне повзрослевшие взрослые, считающие себя «не такими, как все» (один из критиков назвал их «потерянным поколением» [Секцкий 2006: 298]). Читатели, как правило, отождествляют себя с магами и противопоставляют простецам-маглам, которые, в свою очередь, отождествляются с окружающими людьми – недалекими, равнодушными, непонимающими. Это и привлекает читателей определенного рода и имеет несомненный психотерапевтический эффект (но не освобождающего, а изолирующего типа), ведущий к эскапизму, бегству в «иной мир». Следовательно, в текстах такого рода не обойтись без мессианства главного героя, и мы его легко обнаруживаем, но с существенными отличиями. В книгах Ролинг

мессианство Гарри Поттера внешнее, приписываемое ему – он знаменит, так как еще грудным младенцем избавил волшебный мир от страшного лорда Волдеморта, имя которого маги до сих пор боятся произносить (в память этого события остался шрам в виде молнии на лбу Гарри). Однако сам Гарри скромнен и совсем не честолюбив – в этом надо видеть следствие дальновидного решения профессора Дамблдора, отдавшего Гарри во младенчестве на воспитание в семью Дурслей, так что мальчик-золушка вырос не только хорошим человеком, но и полноценным представителем среднего класса, искренним борцом за демократические ценности против классовых привилегий. Миссия Гарри – индивидуальная миссия положительного героя: простого, доброго, честного и смелого парня, борющегося с конкретным злом по мере поступления последнего; магия здесь, в общем-то, лишь антураж самой обычной детской книжки.

В Дозорах ситуация несколько иная: миссия Антона Городецкого – борьба с темными, с магическим злом – источник удовлетворения и одновременно непрекращающихся мук и сомнений, она придает его жизни смысл и вместе с тем вызывает ощущение обреченности, видимо, потому, что эта миссия не индивидуальная, а коллективная, и не ситуативная, а постоянная – перетекающая из потенциальной в актуальную и обратно. В итоге Антон, волею обстоятельств отказавшийся от своей человечности и ставший «частью той силы», которая желает добра, но невольно причиняет зло, стремится к обратному превращению – вновь стать человеком. Хотя по логике его мира это невозможно, такой шанс автор все же ему предоставляет – но не в книге, а в фильме (в финале «Дневного Дозора»): мел судьбы в руках Антона отменяет целую эпоху его жизни, он возвращается в 1992 г. и вновь становится обычным человеком, не прошедшим чародейскую инициацию. Повторятся сцена, с которой началась вся история – он снова оказывается у колдуньи из рекламы оккультных услуг, к которой пришел, чтобы вернуть оставившую его жену, но на этот раз отказывается от своего намерения и говорит: «Разберемся как-нибудь сами, по-человечески».

В исследовательской литературе есть политическая интерпретация этого момента. Так, А. Тарасов полагает, что книги Лукьяненко насаждают гражданскую пассивность и утверждают веру во всеислие государства и спецслужб. Сравнивая «Дозоры» с «Мат-

рицей» братьев Вачовски, он пишет: «если “Матрица” говорит зрителю: “Прозреть и восстань!”, то “Дозоры” говорят ему: “Тихо сиди и верь власти”. Если “Матрица” прославляет революцию, то “Дозоры” – конформизм и покорность судьбе. Если “Матрица” говорит: “Знание – сила”, то Дозоры говорят: “Неведение – благо”» [Тарасов 2006: 335], ср. схожее мнение [Голубович 2006: 88–89, 98–99].

Полагаю, однако, что здесь скрыта и еще одна возможность прочтения смысла поступка Городецкого – не просто усталость от революции самого героя и всего общества заставляет его «заснуть», вернуться в «мир иллюзий», не только доверие к тоталитарной власти (точнее, равнодушие к ее действиям и, по большому счету, к собственной судьбе) руководит его волей. Обращение к русскому фольклорному материалу и в целом к православной традиции позволяет угадать в его поступке следствие особого отношения не столько к власти, сколько к самому «тайному знанию». В этом смысле новое «вочеловечение» Городецкого может быть прочитано как покаяние и отказ от чародейской деятельности (греховной потому, что вызывает муки совести и лишает внутреннего мира), возрождение души и воссоединение если не с Богом (поскольку в мире, придуманном Лукьяненко, нет ни Бога, ни дьявола – так же, как и в воображаемых мирах его литературных и идеологических предшественников братьев Стругацких), то хотя бы с собственной человеческой природой. И этот отказ в равной мере от «слишком человеческого» и сверхчеловеческого (в своих крайних точках совпадающих) ради человеческого – не отказ от поступка, а, безусловно, поступок.

Примечания

¹ Гесер – персонаж тибетской и монгольской мифологии, сын небесного божества, «владыка десяти стран света», истребитель демонов и чудовищ [Неклюдов 1991: 297–298]; ветхозаветный Завулон – сын Иакова и Лии, родоначальник одного из двенадцати колен израилевых (Быт. 49: 13).

² Цит. по [Westman 2002: 305].

Литература

- Голубович 2006 – *Голубович К.* Точка зеро // Дозор как симптом. Культурологический сборник / Под ред. Б. Куприянова и М. Суркова. М., 2006. С. 82–100.
- Крылов 2006 – *Крылов К.* Разбирая сумрак // Дозор как симптом. Культурологический сборник / Под ред. Б. Куприянова и М. Суркова. М., 2006. С. 119–149.
- Неклюдов 1991 – *Неклюдов С.Ю.* Гесер // Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. М., 1991. Т. 1. С. 297–298.
- Секацкий 2006 – *Секацкий А.* Дозор: проблема зоркости // Дозор как симптом. Культурологический сборник / Под ред. Б. Куприянова и М. Суркова. М., 2006. С. 295–323.
- Тарасов 2006 – *Тарасов А.* Анти-«Матрица». Выбери синюю таблетку // Дозор как симптом. Культурологический сборник / Под ред. Б. Куприянова и М. Суркова. М., 2006. С. 324–335.
- Юсев 2006 – *Юсев А.* Ночной дозор на страже российской государственности // Дозор как симптом. Культурологический сборник / Под ред. Б. Куприянова и М. Суркова. М., 2006. С. 387–401.
- Blake 2002 – *Blake A.* The Irresistible Rise of Harry Potter: Kid-lit in a Globalised World. London, 2002.
- Gupta 2003 – *Gupta S.* Re-reading Harry Potter. Basingstoke, 2003.
- Foster 1965 – *Foster G.M.* Peasant Society and the Image of Limited Good // American Anthropologist. 1965. Vol. 67. № 2.
- Fox 2004 – *Fox K.* Watching the English: the Hidden Rules of English Behaviour. London, 2004.
- Westman 2002 – *Westman K.E.* Spectres of Thatcherism: contemporary British culture in J.K. Rowling's Harry Potter series // The Ivory Tower and Harry Potter: Perspectives on a Literary Phenomenon / Ed. L. Whited. Columbia; London, 2002. P. 305–328.

Список сокращений

- ДД – *Лукьяненко С.В., Васильев В.Н.* Дневной дозор. М., 2004.
- НД – *Лукьяненко С.В.* Ночной дозор. М., 2004.
- ПД – *Лукьяненко С.В.* Последний дозор. М., 2006.

- СД – *Лукьяненко С.В.* Сумеречный дозор. М., 2004.
- ТК – *Роллинг Дж.К.* Гарри Поттер и тайная комната / Перев. с англ. М.Д. Литвиновой. М., 2001.
- УА – *Роллинг Дж.К.* Гарри Поттер и узник Азкабана / Перев. с англ. М.Д. Литвиновой. М., 2001.
- ФК – *Роллинг Дж.К.* Гарри Поттер и философский камень / Перев. с англ. И.В. Оранского. М., 2001.
- Емец Д.* Таня Гроттер и магический контрабас. М., 2005.

С.И. Рыжакова

«Эгле – королева ужей»:
о способах интерпретации одного сказочного сюжета
в литовской культуре

Литовская народная сказка «Эгле – королева ужей», ее интерпретация в профессиональном искусстве XIX–XX вв., а также в современной литовской фольклористике и культурологии, заслуживают особого внимания исследователя балтийской культуры. Не случайно в монографии Донатаса Сауки «Литовский фольклор» текст именно этой единственной сказки дан в приложении. Сам же автор характеризует ее как «редкостную», «не вмещающуюся в рамки международных сюжетов», «занимающую ведущее место в литовском повествовательном фольклоре» [Саука 1986: 208]. Своеобразное космогоническое и социогоническое прочтение сказки об Эгле и Уже предложил известный философ и культуролог Гинтарас Бересневичюс [Beresnevičius 2003]. В 2007 г. вышло фундаментальное издание текстов латышских и литовских сказок о невесте ужа (ATU 425), подготовленное Леонардасом Саукой [Sauka 2007].

Эта сказка записана в Литве в более чем пятидесяти вариантах; впервые ее текст в стихотворном изложении был опубликован в 1837 г. в альманахе М. Ясевичюса «Бирута». Вот содержание самого распространенного ее варианта, основы и референтного текста многих современных размышлений и интерпретаций.

Давным-давно, в незапамятные времена, жил старик со своею старухой. Было у них двенадцать сыновей и три дочери. Младшую звали Эгле (Ель).

Однажды летним вечером пошли сестры купаться. Поплавали, поплескались вволю и вылезли на берег одеваться. Только младшая видит – забрался в рукав ее сорочки Уж. Как тут быть? Схватила стар-

шая сестра кол, хотела его прогнать, но Уж обернулся к младшей, и заговорил человеческим голосом:

– Обещай, Эглянуте, пойти за меня, тогда я и сам выползу!

Заплакала Эгле: как это она пойдет за Ужа? В сердцах отвечала ему:

– Отдай сорочку подобру-поздорову, а сам уползай, откуда приполз!

Уж твердит свое:

– Обещай, что выйдешь за меня, тогда я сам выползу.

Что делать было Эгле? Взяла да пообещала.

Не прошло и трех дней, как полчище ужей приползло к старикам во двор. Все перепугались, а ужи кишмя кишат, копошатся... Ввалились незваные сваты в избу рядиться со стариками и невестой. Сперва родители удивились, рассердились, слышать ничего не хотели... Да что поделаешь с такой уймой ужей? Хочешь не хочешь, а приходится отдать им самую меньшую и пригожую дочку. Не сразу они уступили. Велели ужам подождать, сами потихонечку отправились к старой соседке и все рассказали ей. Соседка и говорит:

– Ужа обмануть легко: отдайте ему вместо дочки гусыню и отпустите сватов.

Так и сделали. Нарядили белую гусыню, и только отбыли с нею сваты – закуковала на березе кукушка:

Ку-ку, ку-ку,
Обман, обман,
Не дочь – гусыню дали вам!
Ку-ку, ку-ку!

Рассердились ужи, бросили гусыню, вернулись и потребовали настоящую невесту. По совету старой соседки родители нарядили белую овечку и отдали сватам. Дорогой опять прокуковала кукушка:

Ку-ку, ку-ку,
Да вы к венцу
Везете белую овцу!
Ку-ку, ку-ку!

Вернулись ужи, зашипели и опять потребовали невесту.

На этот раз отдали им белую телку, но кукушка вновь остерегла их, и они вернулись. Еще пуще разгневались ужи, пригрозили родителям и засухой, и потопом, и голодом за то, что не держат слова.

Оплакали домашние Эгле, нарядили и отдали ужам. Везут они ее, а кукушка знай кукует:

Торопитесь, торопитесь!
Заждался невесты витязь!

Наконец, Эгле с провожатыми приехала на берег моря. Встретил ее красавец-молодец, сказал, что он и есть тот Уж, что заполз в рукав ее рубашки. Тотчас переправились они на ближний остров и там спустились под землю, на самое дно морское. А на дне морском стоял богато разукрашенный дворец. Там и свадьбу справили. Три недели пили, плясали, гуляли.

Во дворце Ужа всего было вдоволь. Развеселилась Эгле, успокоилась, и потом и вовсе забыла родной дом.

Миновало девять лет. У Эгле уж три сына было – Ажуолас (Дуб), Уосис (Ясень) и Бяржас (Береза) и дочка Апсе (Осина), самая младшая. Однажды старший сын стал у матери допытываться:

– Где живут твои родители, матушка? Вот бы их навестить.

Тут только и вспомнила Эгле отца с матерью, сестер и братьев – всю свою родню. И задумалась она: как-то им живется? Здоровы ли, живы ли, а может, стариков уже и не свете нет? И так-то захотелось ей взглянуть на родной дом. Ведь столько лет не была там, не видала своих, так стосковалась по ним. Но муж сперва и слушать не хотел.

– Ладно, – наконец сказал Уж, – Отпущу тебя, только сперва спряди вот эту шелковую кудель, – и показал ей на прялку.

Взялась Эгле за прялку – и день и ночь прядет, а кудель меньше не становится. Смекнула Эгле, что тут какой-то обман – кудель-то, видать, была заколдованная, пряди не пряди – все равно не спрядешь. И пошла она к старухе-ведунье, жившей по соседству. Приходит и жалуются ей:

– Матушка, голубушка, научи меня спрядь эту кудель.

Старуха и научила:

– Затопи печь, брось в огонь кудель, иначе вовек не спрядешь!

Вернулась Эгле домой, затопила печь – будто под хлебы, и бросила в огонь кудель. Шелк так и вспыхнул, и увидела Эгле жабу, величиной с добрый валец, она прыгала в огне и выпускала из себя шелковую пряжу.

Спряла кудель и опять стала просить мужа отпустить ее хоть несколько дней погостить у родных. На этот раз вытащил муж из-под скамьи железные башмаки и сказал:

– Как износишь их, так и пойдешь.

Обулась Эгле, и ну бродить, разбивать их об острые камни, а башмаки толстые, крепкие, не стаптываются, да и только. Износа им нет, не весь век хватит.

Опять пошла Эгле к старухе за советом, и та научила ее:

– Отнеси башмаки кузнецу, пусть накалит их в горне.

Эгле так и сделала. Башмаки прогорели, она в три дня истрепала их и снова просит мужа отпустить ее к родным.

– Ладно, – сказал муж, – только сперва испеки какой-нибудь пирог в гостинец, а то что ты дашь братниным детям?

А сам велел всю посуду попятать, чтобы Эгле не в чем было поставить тесто. Долго ломала голову Эгле, как принести воду без ведра, как замесить тесто без квашни? И опять пошла к старухе. Та и говорит:

– Замаж решето закваской, зачерпни речной воды и в нем же замеси тесто.

Эгле так и сделала. Замесила тесто, испекла пироги собралась с детьми в дорогу. Проводил их Уж, перевел на берег и наказал:

– Гостите не дольше девяти дней, а на десятый возвращайтесь! Выходи на берег с детьми без провожатых и покличь меня:

Если жив ты, муж мой верный,
Брызнут волны белой пеной,
Если помер – пеной красной...

Вскипит море молочной пеной, знай, что жив я, а вскипит кровавой пеной, значит, пришел мне конец. А вы, дети, смотрите, никому не проговоритесь, как меня выкликать надо.

Сказав это, распротился с ними и пожелал им благополучного возвращения.

Сколько было радости, когда Эгле явилась в отчий дом! И родичи и соседи собрались поглядеть на нее. Один за другим спрашивали, как ей со змеем живет. Она только рассказывала и рассказывала. Все наперебой угощали ее, говорили ласковые речи. И не заметила Эгле, как девять дней пролетело.

Тем временем братья и сестры раздумывали, как бы удержать Эгле дома, не отпускать ее к Ужу. И порешили: выведать у детей, как, выйдя на берег, станет Эгле вызывать мужа со дна морского. А потом пойти туда, выманить его и убить.

Завели они старшего сына в лес, обступили его и стали пытаться, только он прикинулся, будто знать ничего не знает. Как ни стегали розгами, что ни делали, допытаться не могли. Отпустили его дядя, наказав ничего не говорить матери. На другой день взяли они за Уосиса, а потом за Бяржаса, но и те тайны не выдали. Наконец, завели в лес меньшую дочку – Апсе. Сперва и она отрекалась, а как увидела розги, сразу все выболтала.

Тогда двенадцать братьев взяли косы острые, вышли на морской берег и кличут:

Если жив ты, муж мой верный,
Брызнут волны белой пеной,
Если помер – пеной красной...

Только выплыл Уж, напали на него братья Эгле и зарубили. Вернулись они домой, ничего сестре не сказали.

Миновал девятый день, Эгле распростилась с родичами, вышла с детьми на морской берег и кличет:

Если жив ты, муж мой верный,
Брызнут волны белой пеной,
Если помер – пеной красной...

Замутилось, зашумело море, вскипела кровавая пена, и услышала Эгле голос своего мужа:

– Двенадцать братьев твоих косами зарубили меня, а выдала им меня Апсе, любимая наша дочка.

Ужаснулась Эгле, заплакала, и, обернувшись к Апсе, молвила:

– Стань пугливым деревцем на свете,
Век дрожи, не ведая покоя,
Пусть лицо твое дождик моет,
Волосы твои терзает ветер.

А сыновьям сказала:

– Станьте большими деревьями,
Елью я зазеленею рядом с вами.

Как она сказала, так и стало. И теперь дуб, ясень и береза – могучие, красивые деревья, а осина и от самого легкого ветерка дрожит, – все за то, что побоялась своих дядьев и выдала им родного отца¹.

Как в литовском, так и в латышском фольклоре имеются аналогии этой сказки, однако, с иным – хорошим – концом: мать дочери, выданной замуж за ужа, приходит к берегу, выкликает и вопрошает дочь, как той живется, выходит лягушка, говорит – «хорошо, сына растит»; через год рак говорит – «дочь растит»; через три года дочь с детьми выходит на землю на три недели, гостит у родных и затем навсегда возвращается к мужу-ужу в море. Однако именно первый – трагический – вариант оказался культурно продуктивным и актуальным, создал множество ассоциативных связей, стал источником позднейших художественных интерпретаций в литовской культуре.

Свидетельство о сохранении этого сказочного сюжета в пограничных с Литвой польских областях приводит В. Казакиявичюс в журнальном очерке «Дорогами ятвягов». В польской Сувалкии, недалеко от могильника и городища Шюрпиляй (VI–VII вв.), ассоциируемых с древнебалтским племенем ятвягов, он записал предание о местной ели, «в которую превратилась прекрасная девушка, жена правителя озера Анча, Ужа. Здесь же превратившиеся в деревья ее дети – Дуб, Ольха, Осина... На этом месте, где сегодня нет и духа литовцев или других балтов, люди вспоминают литовскую сказку об Уже. Эгле называется Егла (рядом озеро Егловек), а Жальтис (Уж) и Перкунас произносятся совершенно по-литовски. Ужа, литовское озерное божество, владевшего хрустальным замком на дне озера, убили два брата Эгле, а их проклял и заколдовал Перкунас [Kazakevičius 1977: 13].

Структурные и семантические особенности текста

Эту сказку можно отнести к типу 425 в каталоге Аарне–Томпсона, подтипу М (т. е. к периферии этого типа). Во всех текстах этого типа речь идет о браке с необычным супругом – рискованном, но, в конечном счете, удачном. Однако, как правило, в других волшебных сказках этого типа после брака с «чудовищем» следует освобождение его от колдовства (явное для всех), потеря мужа, его поиски и возвращение женой. Здесь же структура сюжета иная; можно выделить последовательную смену следующих семи мотивов.

1. Героиня (Эгле) попадает в промежуточный мир, где происходит ее встреча с необыкновенным Ужом (это происходит на границе временного и пространственного локусов: в сумерках, в низине, около водоема, во время купания девушек).
2. Захват одежды и сватовство Ужа заканчиваются клятвой верности (Эгле становится невестой).
3. Ужи прибывают в дом невесты, требуют ее выдачи. Трижды их обманывают, отдавая переодетых животных, но всякий раз обман разоблачается; на четвертый раз отдана Эгле.
4. Эгле привезена на берег моря, где встречается с супругом, и они перемещаются в подводное царство. Девять лет жизни там, забвение родного дома и рождение четверых детей – троих сыновей и дочери.
5. Старший сын спрашивает Эгле о ее родных, что порождает в ней желание посетить

их. Она выполняет три трудных задания, данных Ужем. Клятва верности (Эгле обещает вернуться через девять дней). 6. Девять дней в доме родных и нарастающее стремление братьев и сестер удержать ее. Расспросы и пытка детей, стойкость сыновей и слабость дочери, раскрытие тайны имени Ужа (Жильвинас) и способа с ним встретиться. Братья убивают Ужа. 7. Эгле, возвращающаяся в царство Ужа, узнает о случившемся и произносит заклятие, превращающее ее и детей в деревья с определенными признаками-качествами.

Трагический финал усугубляется в поэтической версии разработки сюжета, и из личной и семейной драмы превращается в космическую: Солнце собирается в течение девяти дней оплакивать погибшего героя и на десятый день не подняться на небеса. Д. Саука указывает на такой поэтический эпилог этой сказки, которому, по его словам, трудно найти что-то подобное, он сравнивает его с окончанием военной песни: «кажется, что это осколок несохранившегося героического стиля древних времен»:

– Ой, ой, боже, боженька мой,
Кто нам поможет брата оплакать?
Солнышко сказало, опускаясь:
– Я помогу вам брата оплакать:
Девять дней во мгле угасну,
А на десятый совсем не встану» [Rèza 1: 37].

Д. Саука исследует структуру и семантику сказки, приходит к выводу о ее уникальном двухчастном построении, своеобразной «открытой структуре» раскрытия сюжета, где стандартный зачин волшебной сказки продолжается в гораздо более архаическом ключе.

Из структуры видно, как преодолевается традиционная схема волшебной сказки (замужество женщины и чудесного зверя; чудесное перемещение героини из одного мира в другой; борьба представителей двух миров; превращение человека в животное/птицу/растение), как вовлекая иные, более архаические жанры (этиологическое предание, заговор, элементы свадебной обрядности), так и создавая своеобразную драматическую атмосферу, оказывающуюся богатейшим источником для индивидуалистической, психологической интерпретации.

В этой сказке, пишет Саука, сказочная форма не закреплена и не уравновешена окончательно, она выходит за установленные рамки,

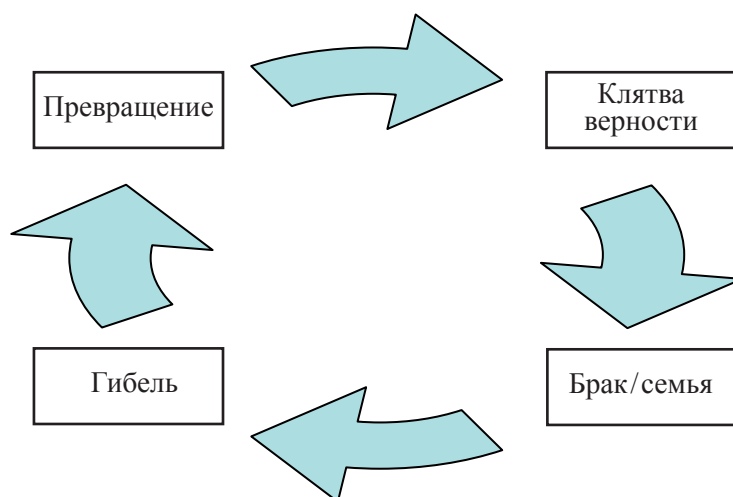
логика чудесного нарушена, причем в кульминационный момент – когда героиня возвращается на землю из морских глубин. «Чудесное перестает действовать. Игра прерывается на середине <...> С того момента, когда пересечена граница земли, сюжет перестает действовать как произвольная система чудесного. Сюжет втягивает героев уже не в приключение, а в риск судьбы. Дознание у детей имени отца выявляет сыновнюю выдержку (и дочернюю слабость), которая не нужна в действии сказки, но будет увековечена в конечной сцене заклęcia» [Саука 1986: 210–211].

Эта сказка содержит яркое драматическое начало: она повествует о сложном браке (слишком необычен жених), о возникающей двойной идентичности героини (как сестры, с одной стороны, и как жены и матери – с другой), о семейном конфликте, о жизни и смерти, о вечном продолжении жизни героев – в новом облике. Саука пишет: «сказка об Уже интересна как явление формирующееся, отчасти еще подчиняющееся магическим законам (заклęcie – превращение в деревья), прямо связанным с очень популярными в Литве культурами ужа и деревьев. Однако это промежуточное явление приобретает и самостоятельную художественную оболочку. В нем можно искать мифологическое значение и перерастающую его художественную идею» [Там же: 213].

Действительно: архаические мифологические черты (убийство ужа/змея на берегу моря), сплетенные с сюжетом волшебной сказки и обрядовыми реминисценциями (повторяемая трижды подмена невесты имеет прямые аналоги в свадебной обрядности), дополняются отчетливым психологизмом. Здесь тесно связаны коллективное и личное начало. Все герои объединены между собой множеством уз, которые содержат серьезные конфликты. Изначально «чужой» Уж для Эгле оказывается «своим», супругом и отцом детей, гибель которого ведет к добровольной гибели-преобразованию самой героини и ее детей. «Свои» братья и сестры, которые любят Эгле, к которым Эгле так стремилась и ради встречи с которыми выполняла трудные задания супруга, оказываются убийцами ее мужа и причиной гибели/трансформации ее семьи.

Движение сюжета осуществляется по спирали из двух витков, внутренний порядок которых зеркально отражает друг друга.

Структурная канва сюжета мифа



В социальном и космическом отношении здесь представлены два взаимосвязанных, но противостоящих друг другу мира: человеческий и природный. Их границей здесь служит берег моря (или озера), а водный массив словно бы отделяет один мир от другого. Все существенные события сказки происходят в пространстве между землей и водой. Первый раз героиня попадает в воду (как в промежуточное пространство) добровольно, купаясь вечером с сестрами, и оказывается замеченной Ужом. Второй раз она опускается на морское дно и становится супругой властителя подводного царства. После ее выхода с детьми на землю происходят еще две сцены на берегу: в первой братья убивают Ужа, во второй Эгле узнает о гибели супруга и произносит заклятие. Примечательно, что с миром природного тут оказывается связана область чудесного, человеческий же мир изображается почти что реалистически, обыденно, с этнографическими подробностями повседневной жизни и нравов. Только главная героиня, Эгле, оказывается полностью вовлеченной в оба эти мира, между которыми, однако, нет гармонической связи, представители которых находятся в состоянии конфликта; это и составляет трагедию самой Эгле и неустойчивость ее брака.

Довольно загадочной остается идентичность героя – Ужа. В ходе заключения брака с «чудовищем» он оказывается «прекрасным молодцем», что, однако, не меняет его ужиную природу для героев, оставшихся «по эту сторону» водораздела, т. е. прежде всего для родных невесты. Такое неокончательное превращение может свидетельствовать об архаичности мотива.

Ужинный (в некоторых вариантах змеиный) облик супруга Эгле – чрезвычайно показательная особенность сюжета. Пристальное внимание к ужам и змеям, множество преданий о них, их фигурирование в текстах заговоров, обычаи их прикармливать и держать дома (для борьбы с грызунами) хорошо описаны в литовской этнографической и фольклорной литературе. В целом можно констатировать, что речь идет о своеобразном культе ужа и/или змеи (во всяком случае, о совокупности связанных с ними многочисленных и чрезвычайно распространенных обычаев, норм, поверий и представлений) в литовской, а во многом и латышской крестьянской культуре (см. тексты преданий, данные ниже в приложении).

Ужи, а во многом и змеи, выступают в литовском и латышском фольклоре как положительные персонажи, часто деифицированные, священные образы, как хранители дома, очага и жизни. Хотя, конечно, они обладают двойной природой, могут уничтожить человека или животное (они убивают скот, гонятся за лошадьми (и обгоняют их), отравляют пищу), но могут и вернуть его к жизни. Как правило, в случае гибели человека от змеи или ужа речь идет о справедливом возмездии. Записано около 20 вариантов преданий о мести ужей за гибель собрата или супруга/супруги; известны литовские народные сказки о змеиных королях (которых трудно или почти невозможно убить, они не сгорают в огне). Поэтому брак Эгле с Ужом может расцениваться как священный, наделяющий ее магическими возможностями.

Клятва верности – важнейший механизм всего повествования. Эгле дает две клятвы, которые, собственно, и запускают движение каждой из двух витков спирали сюжета. Первая из них – обещание выйти замуж (в результате которой осуществляется брак с Ужом, воспринимающийся родными как ее гибель, потеря), вторая – обещание вернуться после гостевания в доме родных (в результате Эгле восстанавливает контакт с родной семьей, что ведет к гибели Ужа).

Таким образом, за темой брака/семьи (новой, созданной в результате сватовства, или возвращения к старой, семье родителей) в обоих случаях следует тема «гибели» – мнимой (в случае Эгле) и реальной (в случае Ужа). Однако обе эти гибели оказываются не окончательными, за ними следуют превращения, которые касаются прежде всего героини: в первом случае Эгле становится супругой и матерью, а также обительницей подводного царства, во втором – она и ее дети превращаются в деревья. Зеленая ель – дерево, в которое превращается сама героиня, на что прямо указывает ее имя (лит. Eglė – «ель»), известный символ вечной жизни.

Мораль сказки неоднозначна: у каждого из героев оказывается своя правда. Линия каждого осмыслена и доведена до конца. Конфликт двух миров не преодолевается, он просто исчерпывается исчезновением / трансформацией персонажей.

Интерпретации сказочного сюжета

В интерпретации этой сказочной темы предложены различные модели. Какую социальную или культурную реальность эта сказка могла отражать?

Рационализация семейной темы сказки предложена, в частности, Д. Саукой, который связывает появление этого сюжета с выделением индивидуальной семьи, что произошло, по его мнению, в V в. н. э. Уж стал божеством, охраняющим домашний очаг, огонь в котором в Литве традиционно разжигают женщины [Саука 1986: 216].

Уж понимается литовскими фольклористами также как эвфемизм «чужака»; тогда данный сюжет символизирует конфликты в эндогамии и экзогамии, противостояние кланов и родов, а также этнических сообществ. Это, возможно, и отражено в теме противостояния братьев и жениха, распространенной в латышской и литовской свадебной обрядности. Д. Саука отмечает при этом такую литовскую особенность: «привязанность дочери к отцу, забота сестры о брате в литовской сказке изображается быть может эмоциональнее, чем любовь мужчины и женщины» [Там же: 208].

Согласно другой интерпретации, в сказке отражена скорее обрядовая реальность, а именно почитание водного божества и подача ему жертв, в том числе животных (на это может указывать наряже-

ние «невестой» белой гусыни, белой овечки) и даже (если первые не принимаются божеством) человеческих (в таком случае «брак» Эгле является фактическим ее жертвоприношением, ритуальным убийством, что совершают сами родственники).

А. Греймайте-Земп интерпретирует сказку как космогонический миф [Zemp 1979: 73–88]. Она полагает, что брак девушки с ужом и рождение детей указывает на хаотическое состояние, отсутствие границы между землей и водой. Это состояние рушится, когда гибнет Уж как его главное воплощение, король-отец. После этого события земля и вода строго разделяются как разные сферы мира. Но из отождествления земли и воды рождаются деревья. Таким образом, полагает Греймайте-Земп, выстраивается мировой порядок и налаживается путь к гармонии.

Однако гибель Ужа по сюжету сказки не оказывается естественной и необходимой. Ей не предшествуют катаклизмы, а братья Эгле – победители Ужа – оказываются не героями, а коварными убийцами (их мотивация сугубо внутрисемейная), ставшими причиной гибели (но и преобразования) самой героини и ее детей. События, происходящие в сказке, становятся результатом социального напряжения, и рождают чувство вины и неоправданного себя доверия.

Сложность сюжетных линий, открытая структура повествования, объединение различных по исторической глубине и жанровой специфике мотивов, наконец, загадочность и высокий драматизм многих описываемых событий предопределили большой интерес к этой сказочной теме в профессиональной культуре Литвы. Она оказалась выражена на нескольких «языках культуры» – в прозаической и поэтической литературе, в музыке, в изобразительном искусстве (скульптуре, живописи, графике), в театральных постановках, в опере и балете.

В 1893 г. появилась инсценировка этой сказки А. Фромаса-Гужутиса, в 1917 г. – А. Страздаса, в 1937 г. – К. Ярашюнаса; М. Петраускас в 1918 г. создал по ее мотивам оперу. Однако наибольшую славу сказке принесла поэма «Эгле, королева ужей» известной литовской поэтессы Саломеи Нерис, написанная в 1940 г. (именно на ее основе Е. Бальсис в 1960 г. создал балет). В. Миколайтис-Путинас в 1960 г. написал драматургическую поэму «Жильвинас и Эгле», где поэтически представлена одновременная противоположность и со-

пряженность кровавой пены смерти и вечнозеленой, жизнеутверждающей зелени ели, а также прорисована символика ужа/змеи как бессмертия, жизни: *В кровь впилась глубоко / Жизни змея.*

Хотя знаменитый литовский художник и музыкант М.К. Чюрленис и не создал специального произведения на тему этой сказки, отдельные ее важнейшие элементы ярко воспеты в его творчестве. Силуэт ужа виден в его картинах «Творение мира» и в «Звездная соната». Особенно интересна его работа, музыкальное и живописное произведение «Соната ужа» (1908). Искусствовед М. Эткинд отмечает его главную особенность – создание множества горизонтов, множества миров, которые виднеются один из-за другого («Аллегро»: [Эткинд 1970: 101–105]). Четыре картины сонаты выдержаны в тонких градациях минорно-зеленоватых тонов. Композиция вытянута по горизонтали. В «Аллегро» мы видим три самостоятельных яруса, суровые крепостные стены с арками и орнаментальными поясами, пологие холмы и силуэты одиночных деревьев, небо с барашками облаков, колонны, служащие опорой следующему ярусу, где всё усложняется. В каждом из ярусов имеются свои стены, деревья, небо и облака. На втором ярусе становится видно, что структурной основой всех миров, и их переходов, является тело гигантского ужа, которому соответствует течение реки. Таким образом, уж тут выступает как хозяин, как персонифицированное воплощение самого движения вверх, а также как охранитель храма Солнца (т. е. самой жизни). В остальных картинах действие происходит ночью. Ночью, когда лунный серп повисает над безветренной бухтой, образованной стенами и воротами крепости, Уж поднимается из зеркальной поверхности воды. На берегу растут цветы, порхают бабочки, в небе – птичьи стаи. Вокруг мерцает серебряная тишина. Иной образ представлен в полотне «Скерцо» – в свете звезд возвышаются две скалы, между ними – пропасть и река в глубоком ущелье, тревожно взлетает птица. На краю голой скалы стоит человек, на другой скале обозначен деревенский пейзаж, деревья и дома. В небе же мы видим огромную натянутую горизонталь Ужа (он в чем-то напоминает мост, который вот-вот окажется натянутым над пропастью между скал). В картине «Финал» изображены ночь и холмы – дюны с лунными дисками словно нимбами. На земле лежат тени древних замков и церквей. В центре композиции – исполинские ступени ал-

таря с клинописными текстами и рисунками солнца и поклоняющегося ему людей. На вершине этого алтаря возлежит корона. Хотя самого ужа здесь нет, но вся композиция построена волнообразно, так что его незримое присутствие, увенчанное оставленной короной, невозможно не ощутить.

Так рождаются художественные темы «Ужа-Короля» как космического существа, образующего и охраняющего весь мир, и «ужа» - зигзага как волнообразной структуры вселенной.

Еще одна интересная, глубоко прочувствованная художественная интерпретация сюжета об Уже имеется в творчестве **Гинтаре Маркявичене**, живущей в небольшом литовском городке Алитус. Гинтаре – художник, график, дизайнер, автор деревянных скульптур, изображающих литовских богов. Вырезанные по ее рисункам статуи стоят в парке рядом с холмом – древним городищем на окраине Алитуса, а также на поляне в бору Пуниос, в 15 км от города. Это место носит название «Долина ужихи, или богов» (Dievų arba Žaltės slėnis). Его композиция (концентрические круги, опоясывающие центральный каменный жертвенник) напоминает древнее литовское святилище (здесь и далее – ПМА, октябрь 2003).

Еще маленькой девочкой, учась в третьем классе, Гинтаре нарисовала рисунок: девочка в лесу, вокруг – девять деревьев, и двор дома. В девичестве, гадая однажды на кофейной гуще, она опять увидела девушку в лесу. И уже позднее, выйдя замуж за лесника Эгидиуса Маркявичюса и живя с ним на хуторе, она обнаружила все это вокруг себя... и деревья, и пропорции были те же! (здесь и далее – ПМА, октябрь 2004).

Жизнь в лесу. В 1992 г. Гинтаре, закончив университет и пожив некоторое время в Каунасе, уехала вскоре жить с мужем на хутор в лесу Пуниос, где они прожили до 1999 г. Некогда здесь была деревня Смоленича. В 1921–1923 гг. леса тут были выкуплены правительством, и жители в основном переехали. Из всех построек до 1990-х годов сохранились три дома, в одном из которых поселилась молодая семья. Это место было похоже на петлю, на полуостров, опоясанный водами Немана.

Гинтаре верит в судьбу. «Судьба меня с детства готовила к той жизни в лесу! Еще в Вильнюсе, желая жить отдельно от родителей, я стала снимать квартиру в домике на улице Локис – «медвежьей»,

в районе под названием Жверинас – «зверинец»! Да и многие другие обстоятельства, как оказалось, вели к этому...» (ПМА, октябрь 2003).

Жизнь в лесу могла бы показаться скучной и однообразной, если бы не чудеса, которые начали происходить с Гинтаре. И она сама научилась приближаться к ним. Например, это, так сказать, упражнение на визуализацию, «включение будущего». Вот как об этом мне рассказала художница: «Сядь и представь себе, как вот сейчас ты встаешь,ходишь к телевизору, включаешь его... а потом – проделываешь все наяву. Это все моменты какие-то: вот, ты ждала, ждала, а потом вдруг раз! И оно наступает... и уходит. Я пыталась делать это, и не только в городе, но и живя в лесу. Сначала – волевым усилием, придумываешь, что произойдет, и выполняешь. А потом я увидела, как это происходит и без напряжения, словно бы автоматически. Я вижу будущее, а потом оно происходит! И тут в какой-то момент мне стало странно и страшно, потому что времена перепутались. Я перестала понимать, что вижу: прошлое? Настоящее? Будущее? Мне было три видения, и еще словно глаза перевернулись. Я испугалась, и вышла из этого состояния» (ПМА, октябрь 2003).

«Древние балты»: легенды и мифы. Гинтаре мне рассказала, как крестилась в 20 лет, в Вильнюсе, в костеле святой Оны. Когда она стала посещать церковь, сначала ей там очень понравилось, но уже на церемонии крещения, и тем более позднее, она почувствовала, что это не ее путь, и она больше не хочет сюда приходить. Однако она несколько не жалеет – «это был первый шаг к тому, к чему я потом пришла, к старой нашей вере. Люди приходят – кто как, а я – через христианство! Тогда же, в 20 лет, мне очень хотелось обрести связь с землей, вот я ее и нашла» – при этих словах Гинтаре показала вниз, на землю, и сделала жест, который значил – «я утвердилась, обосновалась».

На городище Алитуса стоят скульптуры древних литовских жрецов – *Криве*, держащих в руках изогнутые тростины – *кривуле* (известный по письменным источникам атрибут священной и общественной власти). Неподалеку – изображение трех богинь, покровительствующих огню, растительности и птицам. На берегу Немана – композиция «*Семья ятвингов*» (одного из балтийских племен, некогда тут, возможно, обитавших): отец, держащий меч и копье,

и трое детишек, идущих с веточкой дерева, на которой видна металлическая подвеска – птица. А по берегу речушки Алита, впадающей в Неман, расположились образы героев местной легенды: на одном столбе вырезаны вождь Вайдила и романтическая пара – прекрасная Мирграуселе и бесстрашный князь Алитис. Он жил в замке, она – в деревушке у его подножия, но любовь их была сильна, и они хотели соединиться навечно. Но разлученные возлюбленные не смогли жить друг без друга; после гибели юноши в бою девушка все плакала и плакала, пока не превратилась в реку. Эти скульптуры были вырезаны мастером Эрикасом Мотиюсом в июле 2002 г., а на открытии парка члены движения Ромува и ансамбль Кулгринда пели литовские песни, зажигали огонь в недавно сложенном жертвеннике на вершине холма – городища – и обращались к своим богам и духам.

В живописной картине Гинтаре «Разговор духов» художница тоже обращается к теме литовского священного мира; а в графической работе «Восход солнца (рождение леса)» мы видим превращение женщины в дерево, что открывает еще одну тему, тесно связанную с литовскими народными представлениями о змеях и ужах.

Ужи и люди. Важнейшая тема в творчестве Гинтаре – превращения. В литовской мифологии она связана, прежде всего, с образом ужа. Не случайно псевдоним Гинтаре – Жалте, «ужиха»! В теме Эгле и Ужа для Гинтаре самое важное то, что можно назвать реинкарнацией души: жизнь со смертью не кончается, но человек превращается в ужа, дерево, в какое-то животное. Сам момент преобразования завораживает художницу более всего. Подержав однажды в руках живого ужа, Гинтаре была потрясена: «он держит себя, центрирует, изгибается так, что подобен ветвям дерева. Он ориентирует себя в связи с землей и воздухом. Внутри он сильный, прямой, с характером!»

Наиболее ярко тема ужей и чудесных превращений воплотилась в скульптуре, созданной на лесной поляне, в бору Пуниос (около 15 км от Алитуса). Это место скрытое от случайных глаз, хотя туда и ведет лесная дорога. Оно никак специально не охраняется и не пропагандируется, но известно, что люди иногда там бывают. Чтобы попасть туда, нужно оставить машину около тропы, которая начинается двумя огромными деревянными скульптурами «Предки» (рез-

чик Саулиус Лампицкас), словно бы стерегущими таинственный иной мир, простирающийся далее.

Это там, неподалеку, Гинтаре и Эгидиус жили в первые годы после свадьбы, это там Гинтаре начала постигать простоту и волшебство повседневности, там она узнала тайны связи мира людей, растений и животных. «Долина ужихи» была создана в ходе семинара народных мастеров в 1996 г., по дизайнерским разработкам Гинтаре. Создание парка было поддержано администрацией Алигуса и местным самоуправлением города. Авторы заручились не только официальной поддержкой, но и благорасположением духов: выбирая место для установления скульптур и жертвенника, они наблюдали за знаками в природе. Приблизительное пространство было предсказано самим ландшафтом: «долина» представляет собой словно бы «петлю», полуостров, который огибает излучина Немана. Но окончательное решение было принято, когда Эгидиус и Гинтаре увидели, как к этой поляне приблизились две птицы, и три раза облетели ее словно бы по кругу.

В центр поместили жертвенник из больших каменных валунов. Его установкой занимался талантливый каменщик и ювелир, мастер из Вильнюса Сваюнас Удрис (немало лет проведший в одиноких путешествиях по литовским лесам, наблюдающий за природой и когда-то живший в доме вместе с ужами, приносимыми из лесов).

Вокруг жертвенника располагается четыре скульптуры *вайделуте* (резчики – Кястас Ражанскас, Юозас Видейка, Кястутис Григонис, Эгидиус Маркявичюс) – женщин, хранительниц огня. А немного поодаль находится главная скульптура – 25-метровая статуя бога *Перкунаса* (резчик Пятрас Пранцкявичюс), изображающая, как молния ударяет в дерево и становится ужом. «Моя идея была такова: не различишь – где молния, где уж, они так слиты, что видна единая сущность обеих. К сожалению, мастер долго не мог этого понять, и в результате сделал их отдельно – Перкунаса с молнией наверху и мягкого, свернувшегося в кольца ужа внизу. Это не совсем то, что я хотела...» – сокрушается Гинтаре. Единство мифологических противников Ужа/Змея и Перкунаса Гинтаре считает особенным, глубоким, тайным знанием, художественно выраженным в схожих образах волнообразного тела змея/ужа и зигзагов молнии.

Не все, что задумала художница, еще здесь реализовано. В портфеле хранятся проекты еще нескольких скульптур – изображений ужей с человеческими лицами, которые должны быть помещены на тропинке сразу после скульптур праотцов. И особенно интересный эскиз – Человеко-Олень; вот как мне объяснила его смысл Гинтаре: «мы знаем, что человек после смерти становится ужом, деревом, животным. Но я также поняла и другое: после смерти или гибели те самые животные и растения, они ведь становятся людьми! И вот, это идея еще одной скульптуры для «Долины ужихи»: раненый, умирающий олень, превращающийся в человека. Посмотри, в его образе уже проступают черты человеческого лица...».

«Долина ужихи» это место, где соединяются жизнь и смерть, где происходит постоянная трансформация. Бессмертные души обретают новые формы, обрастают новыми телами. Ужиха – это умершая женщина, души людей обретают новую жизнь в теле животных. И я, попавшая туда уже в сумерках, в прохладный осенний день, ощутила этот водоворот круговращений, где нет ни абсолютного начала, ни конца, но есть бесконечные связи всего со всем. Сотнями голосов образы, созданные Гинтаре Маркявичене, возвещали: «человек, нет в мире ничего чужого для тебя, все тебя лично касается, и вот эта крохотная былинка, и этот валун, и эта птица, пролетевшая над деревом. Ты сам был этим, и ты станешь этим!»

Мы долго разговаривали с Гинтаре и Эгидиусом о фантазиях, превращениях и разного вида движениях, открывая труды древнегреческих философов, и читая тексты литовских песен из сборника Л. Резы. Я увидела небольшой, снятый в «Долине ужихе» фильм «Души дерева», в котором подобными и связанными оказались человек, дерево и птица. «Что такое для тебя жизнь?» – между прочим спросила я Гинтаре. «Это девять гор труда! – отвечала она. – И нередко попадаешь в депрессию, в сомнения, – а правильно ли ты поступаешь? Может, что не так?.. но на десятой горе – идет тебе волна! И ты ясно видишь, что все предыдущие шаги были правильные, наступает момент, когда все вокруг тебя освещает, поднимает, и ты сам видишь смысл всей своей жизни!»

Итак, сюжет народной сказки «Эгле – королева ужей», многократно преломленной в профессиональном искусстве начиная с кон-

ца XIX в., в современной литовской культуре продолжает служить пищей для размышления, для художественного творчества и даже для психоанализа. Благодаря неоднозначной морали и множеству связанных характеров, он оказался таким текстом, куда можно «вчитаться» если не любое, то все же очень разное содержание. Все зависит от того, с какой точки зрения смотреть на разворачивающиеся события. Но как бы ни использовалась «балтийская архаика» – тема ужа-короля, деревьев-людей, магических действий, а также традиционный сюжет волшебной сказки, это повествование (благодаря пристальному вниманию и новым интерпретациям) оказывается еще более глубоким, важным и современным. Эта сказка о том, что всякое действие имеет свои последствия. О том, что эти последствия неизбежны. О том, что нет единого, раз и навсегда установленного способа разрешения конфликтов. О том, что каждый видит мир по-своему. Но, наверное, главное, о чем эта сказка, так это о необходимости стойкости, верности клятве, и тогда даже после неминуемой и очевидной гибели наступает не исчезновение, но преобразование: так четырехчастный круг мотивов (клятва – брак/семья – конфликт/гибель – преобразование) замыкается и выходит к новой жизни, к продолжению существования, пусть и в ином облике.

В определенной мере можно обозначить тему Эгле и Ужа как **литовский национальный миф**, где Уж выступает как важнейшая космогоническая сила, владыка жизни и смерти, хранитель клятвы, своеобразный «тотем» литовцев. Уж противоположен, но и подобен Перкунасу (зигзаг как графическое изображение и молнии, и волны, и изгиба тела ужа). Этот миф одновременно и культурно признан, и глубоко интимен; он очень продуктивен, так как его центральный нерв – трансформация, продолжение жизни после смерти, установление связей (родство и брак), конфликт и его преодоление, преемственность между мирами (люди, хтонический мир, растения). Сегодня для литовцев это миф о неизбежности, верности, жертвенности и надежде.

Примечания

1 «Эгле – королева ужей». Перев. С. Мар. Из сборника «Королева лебедь. Литовские народные сказки». Вильнюс, 1965.

Литература

Велюс 1989 – Цветок папоротника. Литовские мифологические сказания / Сост. Н. Велюс. Перев. с лит. Е.А. Соловьевой. Вильнюс, 1989.

Саука 1986 – Саука Д. Литовский фольклор / Перев. с лит. А. Ковтун. Вильнюс, 1986.

Эткинд 1970 – Эткинд М. Мир как большая симфония. Л., 1970.

Beresnevičius 2003 - *Beresnevičius G.* Eglė žalčių karalienė ir lietuvių teogoninis mitas. Vilnius: Taura, 2003.

Kazakevičius 1977 – *Kazakevičius V.* Jotvingių keliais // *Švyturys*. 1977. № 23. P. 13.

Rėza 1 – *Rėza L.* Lietuvių liaudies dainos. V., 1958. T. 1.

Rėza 2 – *Rėza L.* Lietuvių liaudies dainos. V., 1964. T. 2.

Sauka 2007 – Pasaka Eglė žalčių karalienė. I–II. Sudarė ir parengė L. Sauka. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2007.

Zemp 1979 – *Zemp A.* Medžių šeimos struktūra vienoje lietuviškoje pasakoje // *Literatūra*. 1979. T. 21 (1). P. 73–88.

Сокращения

LTR – Рукописный фонд литовского фольклора Института литовского языка и литературы Академии наук Литвы.

LPT – Latviešu pasakas un teikas.

ПМА – Полевые материалы автора.

Литовские народные предания об ужах и змеях

Мудрость ужа

Уж не знаю, сколько лет мне было, но больше десяти, когда пасла я скот в деревне Сараковка у Бивейниса. Нашла я раз в хлеву под корытом ужиные яйца, взяла их и домой отнесла. Увидал их хозяин и велел назад отнести да положить откуда взяла. Отнесла я. Но пока я их в избу носила, уж увидал, что нет их на месте. Приполз он в избу и крынку с молоком отравил. А когда он возвратился, нашел яйца на месте, я их уже положила. Тогда опять отправился уж в избу, обвиняя вокруг крынки и опрокинул ее.

*Записано в деревне Ваиконис, Игналинский район,
от Б. Казлаускаса, 67 лет. 1959 г.
LTR 3204 /123/. AT 285 A*

Задушенная жена

Одна женщина очень боялась змей, а от ужей и ящериц их не отличала. Захотел ее муж приучить к ужам. Убил ужиху и принес домой. Выследил уж человека до самого дома. Человек положил убитую ужиху на полку с книгами и пошел к жене сказать, чтоб книгу ему принесла. А тем временем уж незамеченный взгромоздился на полку к своей неживой ужихе. Пришла женщина за книгой – а уж обвился ей вокруг горла и задушил ее.

*Mūsų tautosaka. II. Kaunas. 1931. p.150.
AT 285 A.*

Благодарная змея

Пошла женщина в лес и увидела: обвилась змея вокруг дерева и родами мучается. У женщины был хлеб. Положила она хлеб рядом и говорит: «И мне трудно родить, и тебе также трудно. Вот, хоть хлеба поешь!» Та женщина была беременна. Через некоторое время

родила она дома, одна. Смотрит, вползла змея, и корону под порог положила. И с тех пор все ей стало ведомо. Родила она мальчика. А мужнины думы она теперь узнала: если родится мальчик, муж его убьет, потому что ему только девочка нужна. Пришел муж, велит еду подавать. Она не подает, говорит, что встать не может – только что родила ребенка. «Кого родила?» – спрашивает муж. «Кого бог дал, того и родила!» – отвечает. Прознала она мужнины мысли и стала ему очень угождать. Зажили они хорошо да согласно. «Почему же ты теперь так хороша со мной?» – спрашивает муж. Тут она и проговорила, что мысли его знает. И с тех пор больше она уже ничего не знала».

*Записано в деревне Руджяй, Игналинский район,
от С. Пячулене, 56 лет. 1959 г.
LTR 3235 /29/. AT 156 B*

В змеиной яме

Было это очень давно. Рассказала моя мать, что шел лесник из панского поместья Лигунай по болоту Сцюрис. Шел, поскользнулся, и в яму упал. Яма тотчас мхом позатянулась, вот и сидит он в яме. Смотрит, вокруг змей уйма, а одна толстая-претолстая. Только худа они ему не делают. Заметил он в углу ямы синий камень, и камень тот все змеи лизут. А он, в яме побывши, уже проголодался. Стал и он камень лизать. Проведет пальцем по камню и оближет его. Вот и сыт. Хорошо. Так и пробыл он в этой яме до св. Юргиса. Змеи уже начали выползать из ямы. Все выползли, одна за другой. Только одна осталась – огромная. Стала тогда огромная змея шипеть сердито и вокруг него ползать – все пыталась просунуть ему голову между ногами. Изворачивался он от нее по-всякому, да и раскорячился. Тут же змея сунула ему голову между ног, и очутился он на ней верхом. А она как подбросит его – и наверх выкинула. И пришел он домой. Как рассказал в поместье пану, где да с кем он был, увез его куда-то пан, и больше он не возвращался.

*Записано в деревне Дягутеляй, Игналинский район,
от М. Амбрасаса, 62 лет. 1958.
LTR 3165 /156/. AT 672 D*

М.А. Густер

Табу vs предписание в фольклорных
и литературных сказках о красавице и звере

Сказочный тип AaTh 425 A–C по указателю Аарне–Томпсона – (*Поиск исчезнувшего супруга*) является одним из наиболее распространенных в мировом фольклоре. К этому типу принадлежит и первая из дошедших до нас записей волшебной сказки в европейской литературе – сказка об Амуре и Психее, которая входит в роман Апулея «Золотой осёл»¹. Наиболее распространены в фольклоре и наиболее близки к версии Апулея следующие варианты народного сюжета: AaTh 425 A – (*Чудовище [животное] в роли жениха [Купидон и Психея]*), 425 B – (*Расколдованный муж: задачи колдуньи*) и 425 C – (*Красавица и Зверь*). Этому сказочному типу в фольклоре и, частично, в литературе посвящена монография О. Свена «Сказка о Купидоне и Психее (AaTh 425 и 428)» [Swahn 1995].

Как показал в своей книге «Герой волшебной сказки» Е.М. Мелетинский, данный сюжет восходит к архаической мифологической сказке о браке со сверхъестественным существом [Мелетинский 1958]. Сказочные сюжеты о чудесном женихе (AaTh 425) и симметричные им – о чудесной жене (AaTh 400, 402, 407) – формируются на этапе перехода от мифологической сказки к классической волшебной [Мелетинский 1986: 49. Для сказок данного типа характерна идеализация младшего, невинно гонимого героя/героини. В архаической сказке находят отражение представления о тотемистической супруге, духе-хранительнице. Культурный герой (или бедный сиротка) женится на женщине из мира духов, способствующей удачной охоте, или же прямо на промысловом животном. Позднее появляются рассказы о чудесном муже. Так, в мифологической

чукотской сказке Тюленчик, сын Ворона, женится на доброй девушке и оборачивается прекрасным юношей.

Далее следуют многочисленные у разных народов волшебные сказки о необыкновенном супруге и их литературные версии. После «Золотого осла» Апулея сказки о необыкновенном супруге, в основе которых лежит фольклорный сюжет, встречаются в средневековой литературе. Это, прежде всего, латинская поэма «Asinarius», написанная около 1200 г. и известная по одиннадцати рукописям, переписанным в разных областях Германии и областях, граничащих с ней (наиболее ранняя из сохранившихся версий переписана во Франции 1343–1344 гг.). «Asinarius» представляет собой версию фольклорного сказочного сюжета (тип AaTh 430 – *Супруг в облике осла; в облике козла, барана, пса*), написанную элегическим дистихом. В поэме рассказывается о том, как у бездетных короля и королевы рождается осленок. Он говорит человеческим языком и успешно обучается игре на кифаре и вежливым манерам. В конце концов он женится на юной принцессе, с полного согласия последней. В брачную ночь молодой супруг сбрасывает ослиную шкуру и оказывается прекрасным юношей. На следующую ночь король-тесть сжигает его шкуру, и зять навсегда остается человеком. О мотиве сожжения шкуры необыкновенного супруга речь пойдет ниже. В начале XIX в. поэма «Asinarius» была переведена на немецкий язык и напечатана братьями Гримм² [Berlioz et al. 1989].

Еще одна средневековая версия сюжета о необыкновенном супруге – лэ Марии Французской «Yones». Сюжет данного лэ соответствует сказочному типу AaTh 432 (супруг в птичьем облике). Французскому читателю он известен, прежде всего, по сказке мадам д’Онуа «Синяя птица», а русскому – по народной сказке книжного происхождения «Финист – ясный сокол».

Особую популярность в европейской литературе сюжет о необыкновенном супруге приобретает после выхода в свет поэмы-трактата Лафонтена «Любовь Купидона и Психеи». Русской вариацией на эту же тему стала поэма Богдановича «Душенька». Чуть позднее, начиная со сказок мадам д’Онуа, в литературе появляются многочисленные версии сказок о Красавице и Звере.

Литературная традиция во многом сродни фольклорной. В литературной сказке также часто возникают бродячие сюжеты с мно-

гочисленными вариациями, заимствуются те или иные мотивы. Это мы увидим на примере рассматриваемых в данной статье французских литературных сказок XVII–XVIII вв. о необыкновенном супруге, а также сказки С.Т. Аксакова «Аленький цветочек». Все эти тексты мы берем в сопоставлении с некоторыми записями французских и русских народных сказок данного типа, сделанными в 1940-е – 1970-е годы.

Как в архаических, так и в волшебных сказках данного типа важную роль играют брачные табу. Их нарушение ведет к потере супруга/супруги и последующему поиску (quest). Это же характерно и для литературной сказки о необыкновенном супруге, от «Золотого осла» до современных вариаций на тему сказки о Красавице и Чудовище. При этом на уровне табу в сказочном сюжете наблюдается вариативность: то, что было запретом в одном варианте сказки, может оказаться предписанием в другом. Как мы увидим ниже, в устной традиции подобная вариативность в сказках одного и того же типа может встречаться даже в пределах одного региона. В рассматриваемых ниже текстах мы будем уделять запретам и предписаниям особое внимание.

Сказки типа «Амур и Психея» (AaTh 425 A, B)

Литературные версии данного сказочного типа известны читателю по роману Апулея, поэме Лафонтена, а также поэме И.Ф. Богдановича «Душенька» (полная версия – 1783 г.). Литературные версии сказки отличаются от фольклорных тем, что супруг в них имеет облик не чудовища, а прекрасного юного бога любви. Красота супруга здесь – скорее аномалия, возможная лишь в литературной обработке: первичен сюжет о связи женщины с чудовищем или животным. Как в литературных, так и в народных сказках данного типа табу заключается в том, чтобы видеть супруга.

Указатель Аарне–Томпсона дает этим сказкам следующую характеристику:

425 А – *чудовище (животное) в роли жениха (Купидон и Психея).*

425 В – *Расколдованный муж: задачи колдуньи.*

Рассмотрим структуру этих сказочных сюжетов.

1. Вступление имеет следующие варианты: отец отправляется в путешествие, дочери просят у него подарки. В поисках подарка для младшей отец оказывается во дворце чудовища, которое грозит ему смертью, так как он без разрешения взял то, что просила дочь. Отец обещает чудовищу свою дочь в качестве выкупа, или дочь сама соглашается служить выкупом (иногда предпринимается попытка нарушить обещание). Мотив заказанного дочерью подарка может и отсутствовать – тогда дочь служит выкупом за жизнь или исцеление отца.

2. Героиня живет во дворце супруга.

3. Варианты запретов: видеть супруга, сжигать его шкуру, рассказывать о нем.

4. Героиня нарушает запрет, и супруг исчезает.

5. Она долго разыскивает его.

6. Испытания героини.

Иногда супруг забывает героиню. Ей приходится 3 раза выкупать его у его новой невесты.

Тип AaTh 425 В отличается от типа А наличием испытания: в поисках исчезнувшего супруга героиня попадает к колдунье, заколдовавшей ее супруга. Она вынуждена служить ей. Колдунья задает ей трудные или невыполнимые задачи, иногда посылает ее к другой колдунье. От последней она получает шкатулку, которую нельзя открывать. Нарушив этот запрет, героиня на некоторое время оказывается обезображена.

7. Воссоединение.

В литературных версиях Апулея, Лафонтена и Богдановича этапы развития сюжета те же, только в зачине – не выкуп за отца, а требование оракула.

Одним из главных компонентов сюжета в текстах Апулея, Лафонтена и их последователей является табу: героиня не должна видеть своего необыкновенного супруга. Из страха оказаться женой чудовища, героиня нарушает это табу и видит красавца-Амура, который в гневе покидает ее и которого ей приходится искать.

В народной сказке на месте обнаружения красавца-Амура часто встречается другой мотив: днем супруг героини безобразен, а ночью прекрасен. По указателю мотивов С. Томпсона [Thomp-

son 1955] это – мотив D 621.1.1 (*Днем человек, ночью животное*) наоборот, или D 621.3 (*Днем безобразен, ночью прекрасен*). Те же мотивы встречаются и в литературных сказках, в частности, С в поэме «Asinarius», а также в сказке аббата Биньона (см. ниже).

Супруг в облике чудовища появляется уже в первых сказках данного типа, следовавших за поэмой Лафонтена. В первую очередь, это тексты мадам д'Онуа.

Сказка мадам д'Онуа «Зеленый змей» («Le Serpentin Vert», 1697–1698)

Сюжет сказки мадам д'Онуа «Зеленый змей» очень близок к поэме Лафонтена. Краткое содержание этой сказки таково:

У королевы рождаются две дочери. Одна из них прекрасна, а другая, из-за происков злой феи, безобразна³. С годами растет как красота первой, так и уродство второй. Под конец родные не могут выносить ее безобразия. Несчастливая принцесса решает покинуть их. Она уходит из дому и попадает в заколдованное королевство. Король этого королевства берет ее в жены. Он приходит к ней по ночам, под покровом темноты. Она счастлива и богата, но скучает по родным. Laidronette посылает сестре дорогие подарки, которые смягчают сердце последней. Супруг разрешает безобразной принцессе пригласить мать и сестру в гости, но сам он избегает встреч с ними. Laidronette придумывает разные объяснения отсутствию супруга, и ее красивая сестра, наконец, понимает, что Дурнушка и сама никогда его не видела. Она уговаривает сестру взять ночью лампу и рассмотреть спящего супруга. Дурнушка соглашается. При свете лампы она видит страшного зеленого змея. Капля масла из лампы обжигает змея, тот просыпается, проклинает любопытство супруги и рассказывает ей, что когда-то он был прекрасным королем, но злая фея превратила его в чудовище и завладела его королевством. Срок его испытания уже истекал и, если бы не любопытство супруги, он вскоре освободился бы от чар. Теперь он вынужден покинуть ее. Змей улетает, а безутешная принцесса отправляется на поиски супруга. Она вынуждена служить той самой злой фее, которая превратила короля в змея. Фея задает ей трудные, невыполнимые задачи. Самая страшная из них – последняя: Дурнушке предстоит спуститься в ад и взять у Прозерпины «эликсир долголетия». Но принцессе помогает добрая фея. В аду принцесса встречает своего супруга – к нему вернулся его прежний облик, теперь он пре-

красен. Стараниями доброй феи похорошела и сама Дурнушка (когда злая фея посылала принцессу за волшебной водой, Дурнушка и сама отведала этой воды, причем воде, украшающей тело, она предпочла ту, которая украшает душу, и ее выбор тронул добрую фею). Добрая фея дает супругам в помощники Любовь (Амура). Выйдя из ада, любопытная принцесса решает открыть коробочку с «эликсиром», но Амур запрещает ей это. Супруги идут к злой фее. Амур не хочет ей показываться и прячется в сердцах короля и его жены. Но одно присутствие Амура заставляет жестокую фею сжалиться над любящими супругами и вернуть королю королевство.

В сказке мадам д'Онуа то же табу, что и в поэме Лафонтена, с тем же следствием. Кроме того, героиням в поисках супруга приходится пройти через очень похожие испытания. Однако в этом тексте супругом героини действительно оказывается чудовище, с которого ей предстоит снять чары. Сама героиня также уродлива. Пройдя через испытания, хорошеют оба супруга.

Примечательно, что в сказке «Зеленый змей» есть прямое упоминание сказки об Амуре и Психее. Во дворце супруга *Laidronette* читает именно эту книгу. Ее супруг говорит ей:

Книга, которую вы читаете, прибавил он, расскажет вам, в какую беду попала Психея: ах! умоляю, извлеките из нее урок, чтобы не попасть в такую же (*Le livre que vous lisez, ajuta-t-il, vous peut faire savoir dans quels malheurs Psyché tomba: he! de grâce, profitez-en pour les éviter*⁴).

[Aulnoy 1785: 186]

После долгой разлуки Дурнушка встречается с матерью и сестрой. Она вне себя от счастья, но в то же время, закономерным образом ждет подвоха:

Когда Дурнушка увидела родных, она едва не умерла от счастья; она перечитывала «Психею», чтобы не быть застигнутой врасплох, что бы ей ни сказали, и чтобы не сплеховать с ответом (*Lorsque Laidronette vit ses parents, elle en pensa mourir de joie; elle relut *Psyche*, pour être en gard sur tout ce qu'on lui dirait, et sur tout ce qu'elle devait répondre...*).

[Aulnoy 1785: 187]

Когда сестра Дурнушки выражает беспокойство, не чудовище ли стало супругом ее сестры, та отвечает:

Я, напротив, полагаю, что это сам бог любви. «Как вы ошибаетесь! – воскликнула королева Красотка, – Психее сказали, что ей в супруги досталось чудовище, а она узнала, что это Амур; вы вбили себе в голову, что ваш супруг – Амур, а это, несомненно, чудовище» (“Je crois bien plutôt que s’est le dieu d’amour lui-même”. “Quelle erreur – s’écria la reine Belotte, – L’on dit a Psyche qu’elle avait un monstre pour époux, et elle trouva que c’était l’Amour; vous êtes entêtés que l’Amour est le votre, et assurément c’est un monstre”).

[Aulnoy 1785: 188]

Табу нарушено – и вот в сказке осуждается любопытство героини: точно так же за свое любопытство пострадала и Психея. В дальнейшем ликвидации недостачи способствует скромность королевы Дурнушки. За нарушением табу следует испытание, в результате которого герои обретают красоту и счастье. Таким образом, именно нарушение табу в конечном счете способствует ликвидации недостачи. С подобным явлением мы будем часто встречаться, рассматривая сказки данного типа.

Аббат Биньон, «История принцессы Зейнаб и короля Леопарда»

Сказка Ж.-П. Биньона (аббата Биньона) [Bignon 1712] «История принцессы Зейнаб и короля Леопарда» входит в его сборник «Приключения Абдала, сына Ханифа». Этот сборник восточных сказок стал одним из первых во Франции подражаний «1001 ночи». Краткое содержание сказки таково:

Страшный Леопард требует от попавшего к нему в плен отца одну из дочерей в качестве выкупа. В этой сказке старшие дочери соглашались спасти отца, но в последний момент пугаются Леопарда и возвращаются домой. Испытание проходит только младшая, Зейнаб. Она живет во дворце Леопарда. Каждую ночь он приходит в ее комнату, в первый раз спит на пороге, во второй – у кровати Зейнаб, в третий – в одной кровати с нею. Однажды героине удается разглядеть спящего таинственного супруга. Увидев вместо Леопарда молодого красавца, она тут же сжигает леопардову шкуру. Молодой король проклиняет любопытство Зейнаб и исчезает. Оба они подвергаются различным испытаниям. Воссоединение происходит благодаря самому Абдала, рассказчику сборника.

Табу в данном случае – сжигать шкуру чудесного супруга.

Такой мотив довольно редко встречается в литературе и часто – в фольклоре. По указателю Томпсона [Thompson 1955] это – мотив С 757.1 – (*уничтожение шкуры заколдованного героя раньше времени*). Именно таким образом мотив сожжения шкуры, как правило, трактуется в европейских литературных и народных сказках. Фольклорный пример – арьежская сказка «Courbasset» («Вороненок»), записанная в 1949 г. от шестидесятитрехлетней женщины (приводится в каталоге Деларю–Тенез [Delarue, Tenèse 1976]), как пример типа AaTh 425 A (сестры, позавидовав героине, обливают воском вороновы крылья). Наиболее популярная русская сказка, где мотив сожжения шкуры трактуется таким образом (как табу, за нарушением которого должна последовать недостача и испытание, которое будет способствовать ее ликвидации), – «Царевна-лягушка». Среди русских сказок этого типа – пинежская сказка «Про ежика» (кухарка сжигает ежиную шкурку; героиня отправляется на поиски супруга [Сими́на 1975]).

У только что рассмотренного нами мотива есть парный – «расколдовывание посредством сожжения шкуры» – мотив (D 721.3). Во многих народных сказках человеческий облик возвращается герою после того, как героиня или кто-то из ее приближенных сжигает его звериную шкуру. В русском фольклоре мы встречаем этот мотив в сказке «Сопливый козел» из собрания Афанасьева, а также в пинежской сказке «Кобыля голова» [Там же]. Таким образом, в одном и том же сборнике пинежских сказок мотив сожжения шкурки в сказках одного и того же типа встречается и как табу, и как предписание.

Среди литературных сказок тоже есть такие, где сожжение шкуры является не запретом, а предписанием. Это, в частности, поэма «Asinarius» и ее перевод, выполненный братьями Гримм. В тех сказках, где отсутствует табу и его нарушение, редуцировано и испытание (quest). Поиск супруга отсутствует; испытание, собственно, исчерпывается тем, что девушка должна принять супруга-животное.

И в сказке аббата Биньона «Принцесса Зейнаб и король Леопард», и в других рассмотренных нами литературных и народных сказках типа AaTh 425 и смежных типов (AaTh 430 и 441) мотив сожжения звериной шкуры супруга может быть как табу, так и пред-

писанием. В сказках, где имеется табу, оно непременно нарушается, за его нарушением следует недостача, а для ликвидации недостачи необходимо испытание, которое герой, в конце концов, успешно проходит [Мелетинский и др. 2001]. Таким образом, как выполнение предписания, так и нарушение соответствующего табу, ведет к ликвидации недостачи – обретению супругом человеческого облика.

Сказки типа «Красавица и Зверь», «Аленький цветочек» (AaTh 425 C)

Наиболее частый зачин в сказках типа AaTh 425 C следующий: младшая дочь просит у отца цветок. Отец ночует в заколдованном месте, где, по просьбе дочери, срывает розу. Чудовище угрожает ему, он обещает ему дочь в качестве выкупа, или дочь соглашается служить выкупом. Иногда чудовище просто хочет убить/съесть отца красавицы, если тот не отдаст ему дочь, или же оно возвращает слепому отцу зрение и тоже требует дочь в виде выкупа. Такой же зачин встречается и в сказках типа AaTh 425 A и B – например, в рассмотренной выше аржежской сказке «Coubasset», сказке «La fille du pellegrielleur» («Дочь садовника»; сказка записана в 1899 г. одиннадцатилетней школьницей; [Delarue, Tenèse 1976]), а также в рассмотренной выше сказке Ж.-П. Биньона. Основное принципиальное различие между типом AaTh 425 C и типами A и B – табу. В данном случае оно заключается в том, что красавица, которую зверь отпустил домой повидаться с родными, не должна задерживаться дома дольше положенного срока. Табу видеть супруга в сказках данного типа отсутствует – напротив, важно, чтобы героиня видела супруга в его зверином облике и полюбила его именно таким.

В сказках первых двух типов за нарушением табу и исчезновением супруга, как правило, идет последовательность функций XII–XIV, связанных с дарителем (*задачи колдуньи, их решение*), или, если супруг забывает героиню и женится вторично, мы имеем дело с последовательностью функций XXIII–XXVIII (*неузнанное прибытие; необоснованные притязания; трудная задача; решение P и обличение O*). Так или иначе, речь идет о последовательностях функций, связанных с поиском (quest), испытанием, решением *трудной задачи*. В сказке типа C quest максимально редуцирован. Увидев

мертвого или умирающего Зверя, героиня говорит, что любит его, и зверь преображается в прекрасного царевича. Никто не предлагает героине никаких испытаний, но, дав согласие любить безобразное чудовище, она тем самым вступает в противодействие с теми силами, которые заколдовали прекрасного царевича, т. е. с вредителем. Сама того не зная, она выполняет условие, необходимое для того, чтобы снять чары с царевича, т. е. ликвидировать недостачу.

Именно этот тип приобрел особую популярность во французской литературе эпохи Просвещения, начиная со сказки-романа мадам де Вильнёв «Красавица и Зверь» («*La Belle et la Bête*»), внутри ее большого романа «Юная Американка, или Морские сказки» («*La Jeune Americaine et les Contes Marins*» [Villeneuve 1740]). Наиболее известная литературная версия сказки о Красавице и Звере – это сказка мадам Лепренс де Бомон с тем же названием, вошедшая в ее знаменитый дидактический журнал «Детское училище» («*Le magasin des enfants*» [Leprieux de Beaumont 1756]). Сюжет последней сказки фактически является упрощенной версией сюжета мадам де Вильнёв; в свою очередь, он почти в точности воспроизведен Аксаковым в его знаменитом «Аленьком цветочке».

У сказки о Красавице и Звере были многочисленные театральные постановки. Одна из них состоялась два года спустя после выхода в свет романа мадам де Вильнёв – это комедия Н. де ля Шоссе «*Amour rouge amour*» (первая постановка в Комеди Франсез 16 февраля 1742 [La Belle et la Bete 2002: 17–83]). Особую известность приобрела опера Гретри «Земира и Азор» (либретто Мармонтеля, первая постановка в Фонтенбло, 1771 [La Belle et la Bête 2002: 103–158]; заметим, что имена у главных героев здесь те же, что и в комедии Н. де ля Шоссе). Вскоре либретто было переведено на русский язык Марией Сушковой [Мармонтель 1783]. В 1779 г. мадам де Жанлис пишет на тот же сюжет дидактическую пьесу для детей [Genlis 1779]. Эта пьеса, как и другие дидактические пьесы Жанлис, была переведена на русский язык почти сразу же после выхода в свет оригинала.

Не случайно именно этот тип сказки о необыкновенном супруге приобрел такую популярность в литературе Просвещения и широко использовался в воспитании детей: идея преимущества добродетели перед красотой педагогу и просветителю, очевидно, представлялась

важнее, чем авантюрный элемент, поиск и выкуп возлюбленного. При этом литературная традиция пользуется теми же механизмами, что и устная: и табу, и все основные мотивы, основные элементы сюжета – из фольклорного набора; развитие сюжета как в фольклорной, так и в литературной сказке напрямую зависит от выбора табу. Итак, если читатель встречает в сказке запрет видеть супруга (или прикасаться к его звериной шкуре), он может быть уверен, что запрет будет нарушен, и за ним последует поиск супруга с последующей ликвидацией недостачи. Напротив, если табу видеть супруга отсутствует, а запрет заключается в том, чтобы слишком надолго отлучаться от него, читатель знает, что дело близится к развязке: за нарушением табу не последует поиска, ликвидация недостачи состоится мгновенно, благодаря благородному решению сердца героини. Но в сказках типа AaTh 425 C есть и еще одна точка столкновения запрета и предписания: это тот цветок, который героиня сказки просит у отца – роза или «аленький цветочек». Сорвать цветок – предписание, поскольку об этом просит младшая дочь, но в то же время и запрет, поскольку цветок – единственное, чего отец героини не должен трогать в заколдованном дворце, и за его похищением следует наказание: похититель должен отдать свою дочь чудовищу. В то же время цветок – предмет недостачи. Сорвав его, отец героини ликвидирует одну недостачу (добывает волшебный предмет), и тут же инициирует другую (его дочь вынуждена жить во дворце чудовища). Взаимодействие таких элементов сказочного сюжета, как запрет, предписание, испытание, недостача и ее ликвидация, можно наглядно рассмотреть на примере народных сказок данного типа.

У сказки о Красавице и Звере много фольклорных версий во Франции и по всей Европе. Первая зафиксированная русская народная сказка данного типа – «Заклятый царевич» (№ 127 в собрании Афанасьева, возможный прообраз «Аленького цветочка» Аксакова). При ознакомлении с фольклорными версиями сказки этого типа создается впечатление, что многие из них возникают под влиянием литературной традиции. Например, в версии рассказчицы из Фроменталя (1944; рассказчице в это время 41 год [Delarue, Tépèse 976]) встречаются каламбуры и рифмы. Отец говорит младшей дочери: «tu auras ta rose, mais ce n'est pas grand chose». Похожий

рефрен встречаем в либретто Мармонтеля: «Une rose? C'est peu de chose» – замечает сестра героини. В другом месте сестры говорят героине, которая собирается возвращаться назад, к зверю: «tu nous embêtes avec ta Bête». В одной из русских фольклорных версий героиня *рисует цветок на бумаге* и просит у отца такой же: рисование – не самый распространенный элемент народной культуры. Можно предположить, что рассказчики сказок типа AaTh 425 C в большей степени ориентируются на книжную культуру, чем остальные. Коллизия в сказках о Красавице и Звере слишком литературная: выбор между красотой и добродетелью. В то же время здесь для устной традиции может быть актуальна идея «низкого» героя (похожего на традиционного незнайку, неумойку, запечника и т. п.), которого *нужно* выбрать в супруги.

Среди русских народных сказок рассматриваемого типа, записанных в XX в., мы выделили три текста, рассказчики которых явно ориентировались на книжный текст, причем именно на сказку Аксакова. Доказательством знакомства рассказчиков с «Аленьким цветочком» Аксакова служит для нас, во-первых, само упоминание рассказчиком словосочетания «аленький цветочек», ставшего после Аксакова маркированным, и во-вторых, наличие сцен, не характерных для устной традиции, но встречающихся в сказке Аксакова: (героиня падает в обморок при виде чудовища; герои произносят фразы, близкие к аксаковским и т. п.).

В двух из этих трех сказок сюжетная схема та же, что и у Аксакова. Первая из них записана в 30-е годы от М.М. Коргуева [Сказки 1939], а вторая – в 50-е, от О.И. Самохваловой [Балашов 1970]. Здесь тот же зачин, что и у Аксакова (героиня просит у отца «аленький цветочек») и те же табу: она не должна задерживаться дома дольше положенного времени; кроме того, аленький цветочек в этих сказках оказывается запретным. События здесь развиваются так же, как и у Аксакова, четко выраженное испытание отсутствует.

Но вот сказка с заглавием «Аленький цветочек» (это словосочетание рассказчик повторяет в ходе рассказа многократно) и с принципиально иной композицией. Она записана в 1947 г. от казака-некрасовца Л.В. Тумина. Содержание этой сказки таково: Купеческий сын Василий любит дочь бедного охотника Танюшку и

хочет на ней жениться. Его отец запрещает ему это. Поняв, что сын не изменит своих намерений, он превращает его в чудовище:

Не послушался Василий отца. Отец разобиделся на него, взял и заключил его на три года в большой верблюдиный заклятый вид. Ну, заклил сына купец, его никто не мог видеть. А потом далеко в лесу, где лежала столбовая дорога, купец построил здание, насадил вокруг того здания большой сад, а посредине сада посадил заветный *аленький цветочек* (здесь и далее в цитатах курсив наш. – М.Г.). В этом цветочке была вся судьба заклятого сына. Кто этот цветочек сорвет, тот из заклятия купеческого сына спасет. Только этот цветочек не всем давался в руки. Не каждый мог его сорвать.

[Тумилевич 1958: 145]

Василий в облике верблюда живет в заколдованном саду. Для того чтобы расколдовать возлюбленного, Танюшке нужен аленький цветочек. Она просит этот цветочек в подарок у отца:

А меньшая дочь – Танюшка гутарит:
– Купи мне, батюшка, *аленький цветочек*.
Поехал отец на базар, накупил всем обновки, а *аленького цветочка* найти никак не мог

[Тумилевич 1958: 146]

Тогда дочь охотника берет с собой «трое пар поршней», три посоха и три хлеба и сама отправляется искать аленький цветочек. Она попадает в волшебный сад, в волшебном дворце ее угощают невидимые слуги. Ночью во сне она узнает – чтобы снять заклятие с купеческого сына, нужно сорвать аленький цветочек. Она слышит голос жениха, который говорит ей:

– Цветочек в саду не каждый может сорвать. Только завтра утром, когда выйдешь в сад, будешь смотреть на большую просеку, то увидишь мой вид, в каком виде я заклият. Меня заклият мой родитель из-за тебя. Не погребуешь моим видом, то дастся тебе цветок, тогда и сорвешь его. Погребуешь – не дастся тебе цветок.

[Тумилевич 1958: 148]

Танюшка не гнушается видом заколдованного жениха, ей удается сорвать аленький цветочек, и Василий снова становится чело-

веком. Отец героя узнает, что его сына расколдовала дочь охотника, перестает гневаться и играет свадьбу:

Сыграл купец свадьбу, отделил сына, построил большой дом молодым, а у дома насадил сад, а в саду много *аленьких цветочкох*. Гости ходят в саду, смотрят на *аленькие цветочки*.

И мы с тобой заезжали и ночевали у них, глядели на цветы и молодых да радовались: «Какие красивые и хорошие цветы! А краше цветкох муж с женой!»

[Тумилевич 1958: 149]

Два запрета (видеть супруга и срывать цветок) в данном случае трансформируются в предписания.

Обычно в зачине сказки предметом недостачи служит цветок, а дочь, которая его требует, выступает в роли отправителя. Далее недостачей оказывается тот факт, что герой заколдован и требуется его расколдовать. В сказке Тумина недостачей, точнее вредом, ущербом, является колдовство, наведенное на героя. Сам же герой и служит отправителем (говорит героине, что необходимо для ликвидации недостачи), а аленький цветочек – волшебным средством.

Сказка, рассказанная Туминым, отличается от традиционной сказки типа AaTh 425 C следующими важными чертами:

1) обычно в сказках этого типа героиня должна полюбить героя, чтобы расколдовать его, – здесь она любит его изначально;

2) цветок обычно срывают в зачине – здесь цветок сорван в результате поиска;

3) поиск имеет место – как в сказках типа AaTh 425 A и B (что не характерно для C);

4) Три вида испытаний: а) сорвать цветок, в) для этого – не «погребовать» «верблюжиным видом» возлюбленного, с) сохранить верность (прохожий, остановившийся в заколдованном доме, зовет героиню замуж).

В версиях Коргуева и Самохваловой, близких к аксаковскому «Аленькому цветочку», т. е. к классическому AaTh 425 C, аленький цветочек срывать запрещено. После того как отец срывает цветок, младшая дочь в качестве выкупа отправляется во дворец чудовища, которое ей предстоит расколдовать. В версии Тумина аленький цветочек *нужно* сорвать, чтобы расколдовать чудовище. При этом

как в первых, так и в последней версии сказки героиня сама просит у отца цветок, ей откуда-то известно, что нужен ей именно «аленький цветочек», хотя даже в версии Тумина про то, как именно расколдовать возлюбленного, Танюшка узнает позднее, уже оказавшись в волшебном дворце, от приснившегося ей жениха. Но ведь и в классическом AaTh 425 С освобождение заколдованного героя от чар становится следствием того, что аленький цветочек сорвали, так же как счастливое замужество героини – следствием того, что ей захотелось аленький цветочек. В первой части сказки, в ее традиционном виде, отправителем является героиня, но ищет цветок (т. е. как бы выступает в функции героя) отец. В версии Тумина отцу не удается добыть цветок (волшебный предмет), и все функции героя выполняет Танюшка. Логика сюжета здесь такова: цветок нужен для того, чтобы расколдовать жениха; расколдовать его должна героиня, поэтому и цветок срывает она. Представляется, что механизм переосмысления в сказке Тумина именно таков: если зверя в сказке Аксакова (или том ее варианте, который услышал Тумин) расколдовывает та, для кого сорван аленький цветочек, значит, аленький цветочек *нужно* сорвать, чтобы расколдовать зверя. Интересен ход мыслей рассказчика: он как бы рефлексировал над структурой известного ему книжного текста и делает выводы. О рассказчике известно, что он любит трогательные любовные сюжеты, истории о несчастной любви⁵. Свою версию «Аленького цветочка» он выстраивает одновременно как сказку и как любовную новеллу.

Предельно упрощая взаимосвязь элементов сказки, можно сказать, что героиня просит цветок, но на самом деле нужен ей жених. В сказочном материале столь однозначная трактовка встречается только в «Аленьком цветочке» Тумина. Но именно такое пародийное осмысление логики сюжета сказки есть в следующем анекдоте «Аленький цветочек» (http://akop.ru/personal/akop_anekdot, опубликовано 03.10.2005):

Отец-купец перед дальней дорогой спрашивает дочерей, что им привезти из краев заморских.

– Привезите мне, отец, украшений золотых, серебряных с камнями самоцветными! – говорит старшая дочь.

– А мне, батенька, привезите одежд шелковых, парчовых да бархатных, бисером да жемчугом расшитых! – просит средняя дочка.

- А мне, папенька, привезите чудище страшное, волосатое для сексуальных извращений! – говорит младшая.
- Ну что ты, доченька, младшая, любимая! – в ужасе восклицает купец. – Как так можно, доченька?!
- Ну хорошо, папенька, – отвечает младшая, – начнем издалека. Привезите вы мне аленький цветочек⁶...

Итак, в основе устных, а затем и книжных сказок об Амуре и Психее и о Красавице и Звере лежат мифологические сказки о необыкновенных супругах из потустороннего мира.

Как для мифологических сказок, так и для классических, одним из определяющих для сюжета моментов является брачное табу. От табу зависит и испытание, поиск.

Симптоматично, что феномен замены запрета предписанием в сказках типа AaTh 425 встречается довольно часто. В сказках, где сожжение шкурки – табу (сказки типа AaTh 425 A и B), цель последующих поисков суженого (quest) – снятие чар заколдованного героя, т. е. ликвидация недостачи. В сказках, где сожжение шкуры оказывается предписанием, quest, фактически, замещается согласием героини жить у страшного зверя, которое служит той же цели. Там, где запрет касается цветка, который нельзя срывать («Заклятый царевич», «Аленький цветочек»), ликвидации недостачи также способствует самопожертвование героини – ее согласие жить у чудовища. Запрет долго задерживаться дома и его нарушение в свою очередь приводят к ликвидации недостачи: героиня как бы вынуждена сделать признание в любви, произнести те слова, с которыми связано освобождение героя от чар. Таким образом, во всех вариациях типов A, B и C как нарушение запрета (и последующий quest), так и выполнение предписания ведет к ликвидации недостачи. Такая вариативность встречается в сказках часто, но не всегда. Например, нарушение запрета отлучаться из дома в сказке типа «Гуси-лебеди» вовсе не способствует ликвидации недостачи, а, наоборот, ведет к причинению ущерба. Ликвидация недостачи здесь заключается в восстановлении прежнего порядка вещей (братец снова дома), а не в улучшении того, который существовал в момент завязки (герою, который к моменту завязки уже был превращен в чудовище, возвращается его прежний облик). Возможность реализации одних и тех же мотивов то в качестве табу, то в качестве предписаний, при

том что как нарушение первого, так и выполнение второго напрямую ведет к ликвидации недостачи, – характерная черта сказок о необыкновенном супруге. Исторически же и табу, и предписания восходят к мифу: часто этиологический финал мифа заключается в установлении запретов и предписаний.

Литературная сказка склонна к тому, чтобы усилить моралистический элемент. Например, при нарушении запрета видеть супруга порицается любопытство героини. Предписание увидеть супруга и полюбить его в виде чудовища тем более апеллирует к морали. Предпочтение отдается сюжетам, где отсутствует quest и акцент сделан на душевные движения. По всей видимости, именно поэтому сказки типа «Амур и Психея» со временем отходят на второй план, уступая в эпоху Просвещения место сказкам типа «Красавица и Зверь».

Примечания

- ¹ Впервые сюжет об Амуре и Психее появляется в «Милетских рассказах» Аристида Милетского, которые до нас не дошли, но о которых подробно говорит Плутарх. В дальнейшем история Амура и Психеи, с тех пор как она была рассказана Апулеем, имела и христианизированное прочтение: Психея – душа, Амур – Любовь Господня, Христос. Амур и Психея нередко изображались на саркофагах первых христиан. Так, архаический сюжет о необыкновенном супруге в первые века христианства обретает новый мифологический подтекст. Такую же христианскую трактовку дает этому сюжету Кальдерон в своих *Autes sacramentales*.
- ² Похожий сюжет, и тоже с мотивом сожжения шкуры, – в другой сказке из собрания братьев Гримм – «Hans – mein Igel» («Ганс – мой ежик»), AaTh 441.
- ³ У принцесс говорящие имена: красивую зовут Bellotte, а ее безобразную сестру – Laidronette (Красотка и Дурнушка или, как перевел Петр Свистунов (1761), те же имена в сказке мадам Лепренс де Бомон Прелепа и Дурнава).
- ⁴ Здесь и далее перевод в цитатах наш. – М.Г.
- ⁵ Еще одна сказка, записанная от него в этом сборнике – «Про царскую дочь и ее любовь», – новеллистического типа, напоминает новеллу из «Декамерона» (первая новелла дня четвертого: Танкред, правитель Салернский, убивает Гвискардо, любовника своей дочери Гисмонды, и

посылает последней его сердце; та обливает сердце ядом, выпивает яд и умирает).

⁶ Орфография и пунктуация приведены к литературной норме современного русского языка.

Литература

- Балашов 1970 – Сказки Терского берега Белого Моря / Изд. подгот. Д.М. Балашов. Л., 1970.
- Мармонтель 1783 – *Мармонтель Ж.-Ф.* Земира и Азор / Перев. М. Сушковой. М., 1783.
- Мелетинский 1958 – *Мелетинский Е.М.* Герой волшебной сказки. М., 1958.
- Мелетинский 1986 – *Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., 1986.
- Мелетинский и др. 2001 – *Мелетинский Е., Неклюдов С., Новик Е., Сегал Д.* Проблемы структурного описания волшебной сказки // Структура волшебной сказки. М., 2001.
- Сими́на 1975 – Пинежские сказки / Собраны и записаны Г.Я. Симиной. Архангельск, 1975.
- Сказки 1939 – Сказки Карельского Беломорья. Т. 1 / Под общей ред. М.К. Азадовского, Б.А. Ларина, И.И. Мещанинова, А.А. Прокофьева, А.П. Чапыгина. Сказки М.М. Коргуева, кн. 2. Записи и комментарии А.Н. Нечаева. Статья о языке М.М. Коргуева и словарные пояснения Б.А. Ларина. Петрозаводск, 1939.
- Тумилевич 1958 – Русские народные сказки казаков–некрасовцев / Собраны Ф.В. Тумилевичем. Ростов-на-Дону, 1958. AaTh – *Aarne A., Thompson S.* The Types of the Folktale. Helsinki (FFC. Vol. 184), 1961.
- Aulnoy 1785 – *Aulnoy M.-C. le Jumel de Barnville, comtesse d'.* Les Contes des Fées. Т. III. Paris, 1697–1698.
- Berlioz et al. 1989 – *Berlioz J., Bremond C., Velay-Vallentin C.* (sous la direction de). Formes Médiévales du conte merveilleux, Paris, ed. Stock, 1989.
- Bignon 1712 – *Bignon J.-P.* Les Aventures d'Abdalla, fils d'Hanif. Paris, 1712–1714.
- Delarue, Tenèse 1976 – *Delarue P., Tenèse M.-L.* Le conte populaire Français. Catalogue raisonné des versions de France. Paris, 1976 (второе изд. 1996–1997).
- Genlis 1779–1780 – *Genlis S.-F.* Théâtre à l'usage des jeunes personnes. Т. 1–3. Paris, 1779–1780.

- La Belle et la Bête 2002 – La Belle et la Bête: Quatre métamorphoses. Publications de l'Université de Saint-Etienne, "Textes et contretexes", 2002.
- Leprince de Beaumont 1756 – *Leprince de Beaumont M.* Le magasin des enfants. Londres, 1756.
- Swahn 1955 – *Swahn J.-O.* The Tale of Cupid and Psyche (Aarne-Thompson, 425 & 428). Lund, 1955.
- Thompson 1955 – *Thompson S.* Motif – Index of Folk Literature. Vol. 1–6, Bloomington, 1955–1958.
- Villeneuve 1740 – *Villeneuve G.-S. de.* La Jeune Americaine et les Contes Marins. La Haye, 1740.

Т.А. Михайлова

Граф Дракула: проблема прототипа

«Вот в этом палаццо жила Дездемона...»
Все это неправда, но стыдно смеяться...

Владислав Ходасевич

Образ Дракулы, кровожадного и хитрого вампира, извечного врага рационального стремления человека к добру, сейчас, наверное, может быть назван одной из наиболее популярных фигур современной паракультуры. Нарисовав портрет своего «не-мертвого» и снабдив его тщательно выверенным и продуманным фоном «вампирического мифа», Стокер создал поистине бессмертный образ. Однако широкой известностью и даже нарицательностью этот персонаж во многом обязан скорее кинематографу XX в., который с поразительной вольностью использовал этот образ в фильмах ужасов. Не будем называть здесь многочисленных режиссеров, которые развивали тему Дракулы и вампиризма, поскольку это совершенно самостоятельная тема, к нашей проблеме прямого отношения не имеющая. То же можно сказать и о массовой «вампирической» литературе. Вольность, с которой авторы последующих десятилетий обращались с этим персонажем, показывает, что он превратился в фигуру скорее фольклорную и сам уже способен порождать вторичные тексты, в том числе – кинематографические. Однако в начале, естественно, все было иначе.

Граф Дракула как персонаж литературный был создан в 1897 г., придуман малоизвестным и не очень талантливым английским писателем ирландского происхождения Абрахамом Стокером, более известным современникам как директор-администратор лондонского театра «Лицеум» и секретарь знаменитого актера Генри Ирвинга.

Литературное наследие Брэма Стокера довольно бедно по своему объему и весьма далеко от того уровня, который принято называть «хороший плохой писатель». Выдержанные в стиле «викторианской готики», его романы, как правило, скучны, банальны, а местами лишены и литературного вкуса, и продуманности сюжета. Опубликованный в 1897 г. «Дракула» находится где-то посередине писательской биографии Стокера и не устает поражать неожиданным и чуть ли не мистическим взлетом таланта автора¹. Что же произошло и чему мы обязаны появлением самого персонажа и текста о нем?

Ответ на этот вопрос содержится в трудах исследователей Р. Макнелли и Р. Флореску [Florescu, MacNally 1973; 1989; MacNally, Florescu 1979; 1994]), которые приоткрыли, казалось бы, занавес и показали публике истинного монстра, стоящего за строками викторианского романа, – Влада Дракулу по прозвищу Цепеш, Прокальватель, реального валашского господаря XV в., прославившегося не только борьбой с турками, но и поразительной жестокостью как к врагам, так и к собственным подданным². Фигура эта действительно яркая и в своем роде привлекательная размахом жестокости и своеобразным макабрическим юмором... Но действительно ли этот реальный исторический персонаж предстает перед нами на страницах романа Брэма Стокера?

Признаемся, некоторые сомнения у нас возникли, когда мы после чтения рассказов об изощренной и высокомерной жестокости Влада Цепеша обратились к тому графу Дракуле, каким изображен он у Стокера. Например:

Однажды пришли к нему послы от турецкого царя и, войдя, поклонились по своему обычаю, а колпаков своих с голов не сняли. Он же спросил их: «Почему так поступили: пришли к великому государю и такое бесчестие мне нанесли?». Они де отвечали: «Таков обычай, государь, наш и в земле нашей». А он сказал им: «И я хочу закон ваш подтвердить, чтобы крепко его держались». И приказал прибить колпаки к их головам железными гвоздями... [Стокер 2005: 539].

Ср. в «Дракуле» о встрече графа с английским юристом Джонатаном Харкером:

...Я все же попытался протестовать, но он твердо сказал: Вы мой гость. Уже поздно, слуги спят. Позвольте мне самому позаботиться о вас... [Стокер 2005: 91].

Или:

Ужин был уже на столе. Хозяин стоял у края камина, облокотившись на его каменный выступ; жестом пригласив меня к столу, он сказал: Прошу вас, садитесь, поужинайте в свое удовольствие. Надеюсь, вы извините меня – я не составлю вам компанию: я обедал и обычно не ужинаю [Стокер 2005: 92].

Трудно поверить, чтобы Влад Цепеш мог быть столь любезен с каким-то иностранным стряпчим! Конечно, литература – это вымысел и ложь, но известная поговорка, что «стиль есть сам человек», применима и к литературному персонажу. Образ жестокого властителя Валахии, который, якобы, побудил Стокера написать о нем роман, должен был бы неминуемо наложиться на «стиль» созданного им персонажа. Но откуда вообще мог Стокер узнать о существовании Влада Цепеша?

«По воспоминанию писателя, ему приснился сон, в котором он увидел старика, встающего из гроба. Пробудившись, Стокер немедленно делает наброски романа», – пишет в послесловии к русскому изданию «Дракулы» Ф. Морозова [Стокер 2005: 570]. И далее: «Это бесценное имя Стокер находит, случайно наткнувшись на книгу “История Молдавии, Трансильвании и Валахии” <...>. В герое, встающем со страниц этой книги, жестоким валашском князе Цепеше, прозванном “Дракула”, он узнает привидевшееся ему чудовище!» (Там же).

Первые наброски к роману Стокер начал делать в марте 1990 г., педантично выписав в одном из блокнотов список источников, с которыми он предполагал ознакомиться³. Среди книг, из которых он впоследствии сделал выписки, действительно есть труд Вильяма Вилкинсона «Описание правителей Валахии и Молдавии», вышедший в 1820 г. Нам удалось ознакомиться с этим текстом, и мы обнаружили, что о Владе Цепеше там не сказано почти ничего! Более того, там он не называется ни Владом, ни Прокальвателем-Цепешем, но фигурирует как «воевода Дракула», причем это имя автор снабжает примечанием: «Дракула по-валашски означает Дьявол. Валахи в то время, как, впрочем, и теперь, давали это прозвище людям, которые отличались как необычайной храбростью, так и жестокостью и коварством» [Wilkinson 1820: 19]. Слова «Дракула значит Дьявол» были выписаны Стокером в блокнот.

В тексте самого романа присутствуют небольшие «исторические экскурсы», судя по содержанию которых, можно понять, что Стокер в ходе подготовительной работы пользовался, кроме книги Вилкинсона, еще какими-то дополнительными источниками, однако выписок из них в рабочий блокнот почему-то не сделал. Как полагает один из его биографов, Клив Литердейл, одним из таких источников была фигурирующая в заметках Стокера книга М. Джонсона «По следам полумесяца: путевые заметки от Пирея до Пешта», вышедшая в 1885 г. [Johnson 1885]. В ней в свою очередь содержатся ссылки на вышедшую тремя годами ранее книгу Дж. Самюэльсона «Румыния: прошлое и настоящее», где можно найти упоминания о Владе Цепеше и его особой жестокости: «Он представлял собой одну из самых жестоких и коварных тиранических фигур, даже для своего темного времени. Однажды он за день казнил 500 бояр, не принимавших форм его правления. пытки мужчин, женщин и детей, казалось, доставляли ему особенное наслаждение» [Samuelson 1882: 170]⁴.

Строго говоря, мы не можем утверждать, что эти свидетельства Стокеру были знакомы и что книгу Самюэльсона он когда-то держал в руках, однако исключить такую возможность мы не имеем права. И все же, как нам кажется, говоря еще строже, мы имеем право вообще усомниться в том, что Стокер мог идентифицировать Влада Цепеша из книги Самюэльсона и воеводу Дракулу из книги Вилкинсона, поскольку в этих двух изданиях они не только называются по-разному, но и совершенно по-разному описаны! И для Стокера Дракула – это в первую очередь хитроумный правитель, властная личность, маг и чернокнижник, но отнюдь не садист, обедающий среди трупов, как представлен он в народных книгах и других повестях. В своей книге К. Литердейл приводит слова Ван Хелсинга: «По-видимому, наш вампир действительно когда-то был тем самым воеводой Дракулой, который прославился в битве с турками <...> Если это правда, тогда он – недюжинный человек, потому что и в те времена, и много веков спустя он был известен как необыкновенно умный, хитрый и храбрый воин из Залесья» [Стокер 2005: 338] и делает следующий вывод: «Ван Хелсингу не была известна темная сторона Дракулы, о чем он бы несомненно сообщил читателю, если бы сам Стокер знал об этом. Он даже не упоминает ни имя Влад, ни прозвище Прокальватель, ни

разного рода жестокости. Напротив, он предпочитает называть графа “недюжинным человеком”. Итак, мы должны спросить себя: знал ли Ван Хелсинг, а также сам Стокер, что на самом деле представлял собой Дракула?!» [Leatherdale 2001: 99]⁵.

Но все же заставим себя усомниться еще раз: ведь если до нас не дошло ни одного несомненного письменного источника о жестоком Цепеше, которым мог пользоваться Брэм Стокер, это еще не означает, что у него не могло быть устных информантов. Так, например, в одном из отечественных гламурных журналов мы прочли о том, что Стокеру в Лондоне рассказывали о жестоком Владе... австрийские солдаты! Если говорить серьезно, то в настоящее время распространено мнение, что «английского писателя консультировал компетентный эксперт – знаменитый венгерский ориенталист и путешественник Арминий (Герман) Вамбери. Стокер даже упомянул Вамбери в романе – дружбой с ним гордится великий вампиролог Ван Хелсинг, которого, в свою очередь, зовут фамильным именем Стокеров Абрахам» (М. Одесский в [Стокер 2005: 29]). М.П. Одесский в данном случае оказывается под гипнозом труда все тех же Флореску и Макнелли, которые еще в 1973 г. писали, что «о северной Трансильвании Стокеру, несомненно, рассказывал Вамбери, венгерский ориенталист, во время их длинных бесед» [Florescu, MacNally 1973: 160]. Аналогичного мнения придерживаются и другие биографы Стокера, как, например, Дэниэл Фарсон (родственник Стокера), полагавший, что именно Вамбери был для Стокера «главным авторитетом» при создании образа Дракулы [Fargson 1975: 124], а также Леонард Вольф, утверждавший, что именно Вамбери «направил Стокера в Британский музей, чтобы собирать там материал о Владе Цепеше и балканских вампирах» [Wolf 1993: xiii]. Примерно то же пишет и французский исследователь вампирологии Жан Мариньи: «Будучи проездом в Лондоне, Вамбери рассказал Стокеру историю настоящего Дракулы, ужасного Влада Цепеша, и писатель, очарованный экзотическим звучанием имени, решает так назвать героя своего романа» [Мариньи 2002: 83]. Самому Вамбери посвящена целая книга Л. Алдера и Р. Далби, в которой говорится, что тот собирал предания о вампирах, бытующие в Трансильвании, и «без сомнения детально пересказывал их Стокеру в ходе их длительных бесед» [Alder, Dalby 1979: 463].

Согласно воспоминаниям самого Стокера, он познакомился с Вамбери 30 апреля 1890 г. на званом ужине и действительно за столом оказался его непосредственным соседом. Другая встреча, более краткая, имела место два года спустя, и «у нас нет никаких оснований, чтобы сделать вывод, что именно Вамбери послужил источником для создания вампирического мифа» [Belford 1996: 260]. «Стокер и венгерский профессор *могли* говорить о вампирах; Вамбери *мог* посоветовать Стокеру поискать в библиотеке те или иные издания. Но утверждать, что он *сделал* это, мы не имеем права» [Miller 2006: 31]. И еще меньше прав и оснований у нас утверждать, что Вамбери рассказывал Брэму Стокеру о зверствах Влада Цепеша.

И, наконец, как следует из анализа рабочих блокнотов Стокера, в начале он называет своего героя просто «Граф вампир» и, более того, в своих заметках предполагает основной ареной романа, вне Лондона, сделать Штирию, где происходило и действие «Кармиллы». Только позднее Стокер перенес действие в Трансильванию, потому что она понравилась ему своим названием, которое буквально означает «Залесье». То есть, что важно, – весь расклад действующих лиц и вся интрига были Стокером продуманы еще до того, как он вообще мог узнать о существовании Влада Дракулы, валашского воеводы.

Труды Флореску и Макнелли пользовались большим успехом, неоднократно переиздавались и переводились на разные языки, потому что они, в первую очередь, эффектны. Это сейчас все знают, что Стокер изобразил в своем романе румынского кровопийцу (в переносном смысле), сделав из него кровопийцу в прямом смысле. А в начале 1970-х годов их труд оказался поистине научным открытием. Окрыленные успехом «Дракулы», они предприняли аналогичные «поиски» чудовища Франкенштейна (издание оказалось для нас не доступным) и «мистера Хайда» [MacNally, Florescu 2001]. Последним оказался некий Вильям Броуди, живший в Эдинбурге в конце XVIII в. Добропорядочный юрист и судья в дневное время, по ночам он занимался грабежами и убийствами, был в конце концов разоблачен и казнен, причем его могила, как и могила Дракулы, также оказалась пустой! Мы полагаем, что людей, которые вели аналогичную двойную жизнь, на самом деле в истории было гораздо больше...

Сейчас среди серьезных исследователей творчества Брэма Стокера говорить о связи Дракулы с Владом Цепешем считается не-

приличным (ср., однако, [Trow 2003]). На конференции, посвященной столетию романа, которая проходила в Лос-Анджелесе в августе 1997 г., Раду Флореску решился, тем не менее, взять слово и оправдаться перед аудиторией. «Образ героя, который сражается с турками, – утверждал он, – такой же миф, как и фигура жестокого воеводы. Румыния середины XIX в., которая нуждалась в своих героях, породила этот образ, который и был затем усвоен западным миром» [Florescu 1998: 198]. Один миф породил другой миф, и эта идея, наверное, и оказывается самой близкой к истине, если можно вообще говорить об «истине» в данном случае.

Идея написать роман о вампире появилась у Брэма Стокера еще до того, как он узнал что бы то ни было о балканских поверьях и о существовании воеводы Дракулы. И здесь он имел уже множество предшественников: за плечами у Стокера стояла богатейшая литературная традиция, которая, в свою очередь, как мы полагаем, восходила к странной вампирической эпидемии, охватившей Центральную Европу в первой половине XVIII в. Предположительно толчком к этому послужила эпидемия чумы 1710 г., которая буквально опустошила Восточную Пруссию. В 20-е годы чума переместилась на юг Франции, а одновременно – на Балканах началась эпидемия сибирской язвы. Именно тогда начались массовые вскрытия могил и поиски «истинных виновников» многочисленных смертей. Из Пруссии «эпидемия вампиризма» переместилась южнее. В 1725 г. умершего венгерского крестьянина Пьера Плохойвица обвинили в смерти 8 человек в деревушке Кизилова (первое дело, которое было запротоколировано по-немецки и в котором упоминается слово *вампир*). Затем было возбуждено дело против Арнольда Паоля из Сербии, который мгновенно умер, упав с воза с сеном. Считалось, что затем он стал вампиром и истребил множество родственников в своей деревне Медвежья. Почти каждая смерть, вслед за которой шли другие смерти, объявлялась вампирической, за этим следовали осквернения могил, прахов покойных и так далее. Причем делалось это отнюдь не суеверными крестьянами, а австрийскими оккупационными властями, в присутствии офицеров, гайдуков и врачей. Появилась также своего рода формула бюрократического характера – *Visum et Repertum* – «Увиден и опознан». Все эти сводки были

изданы в апреле 1732 г. Результаты «дознаний» широко публиковались в прессе того времени, за ними следили в правящих домах. В 1732 г. появляются соответствующие публикации во Франции и в Англии (более подробно об эпидемии «вампиризма» см. [Jones 1931: 98–130; Мариньи 2002]).

Естественно, «век разума» не мог безоговорочно принять идею о мистической власти мертвецов, поэтому появилась идея рационального объяснения вампиризма – предполагалось, что корень зла в поспешных захоронениях находящихся в коматозном состоянии людей. Параллельно, однако, появлялись сочинения о вампирах, носящие религиозно-философский характер, среди которых наиболее известным является трактат Дона Августина Кальме, монаха-бенедиктинца, вышедший в 1746 г., – «Трактат о привидениях во плоти, об отлученных от церкви, об упырях или вампирах, о вурдалаках в Венгрии и Моравии». Кальме, с одной стороны, отрицал реальность вампиризма, но, с другой, – собрал так много описаний случаев явлений вампиров, что его труд сыграл, скорее, противоположную его замыслу роль: он стал своего рода источником по данной тематике. Именно в середине XVIII в. оформился ряд общих положений, которые до сих пор для темы вампиризма являются базовыми: 1) вампир появляется во плоти, а не как бестелесный призрак; 2) вампир сосет кровь у живых; 3) после укуса вампира жертва тоже становится вампиром. Весь этот набор «признаков» (кроме первого) отличается от народных представлений о вампирах. Все эти тексты, отчасти в пересказах, Стокеру знакомые, мы можем характеризовать как «Источники с установкой на достоверность», но достоверность, естественно, виртуальную: это было началом рождения вампирического мифа, имеющего средой бытования не собственно «народ», но массовое образованное население, читающее газеты и жаждущее новостей, в которые хотелось верить, т. е. также по природе своей фольклоропорождающее.

Мы полагаем, однако, что, кроме многочисленных рассказов о вампирах, аналогичными «достоверными источниками» послужили также специфически английские «рассказы о привидениях», которые широко собирались в Англии в более поздний период, в основном – викторианский (например – известное собрание Чарльза Линдли, лорда Галифакса). В какой-то степени эти тексты также

можно считать фольклорными. И если рассказы о вампирах в Англии в основном воспринимались как балканская экзотика, то рассказы о призраках повествовали о теперешней жизни и привязывались, как правило, к определенным местам в Англии и Ирландии. Стокер, как мы полагаем, сделал решительный шаг, поместив своего Вампира в современный ему Лондон.

Считается, что первое упоминание о вампире в литературе содержится в поэме Роберта Саути «Талаба губитель» (*Thalaba the Destroyer*, 1801), однако в ней образ вампира еще выписывается, так сказать, как «вторичная тема» [Perkowski 1989: 127]. Более значительным явлением в развитии «вампирической» литературы может быть названа поэма Байрона «Гяур», хотя если быть более точным, тема вернувшегося из могилы мертвеца встречается уже у романтиков, например в «Леноре» Бюргера, или в «Корнфской невесте» Гёте. Отметим также поэму Китса «Ламия», создавшую образ женщины-вампира. Также можно назвать «Усопшую возлюбленную» Теофиля Готье – рассказ о любви священника к прекрасной вампирше Кларимонде. Ближе, так сказать, в области литературного нарратива к роману Стокера стоят романы о вампирах, лишенные романтического ореола, среди которых (по времени) первенство принадлежит Джону Полидори, на спор написавшему в 1919 г. новеллу «Вампир», продолжив замысел Байрона. Новелла-роман была тут же переведена на французский язык Нодье, который приписал авторство самому Байрону. В 1852 г. этот же роман был переделан в пьесе Александром Дюма. Придуманый Байроном вампир Даруелл у Полидори превратился в циничного либертина лорда Рутвена. Считается, что Полидори приписал герою черты самого Байрона, особенно – в изображении его взаимоотношений с людьми: постоянное желание унижить и стремление обладать и распоряжаться. Карикатурой на подобного вампира-аристократа можно назвать роман с продолжениями «Варни-вампир», публикуемый в дешевых журналах в 1840–1846 гг. Авторство приписывалось романистам Томасу Престу и Джеймсу Римеру.

Естественно, названными нами произведениями тема вампиризма в литературе не исчерпывается, однако мы должны были отметить то, что точно мог читать Стокер, а также то, что развивало тему вампира, приходящего из прошлого в цивилизованное викториан-

ское общество. Так, он не читал, видимо, замечательных романов Алексея Толстого «Семья вурдалака» и «Упырь» (1830–1840-е годы). Но если даже ему и были знакомы описания вампиров Мериме, то эти тексты не могли считаться для него прецедентными, поскольку, с точки зрения жанровой, относились к другому разряду – псевдоимитация описаний народных верований с псевдоустановкой на достоверность.

Среди текстов, повлиявших на создание Дракулы, оказывается и роман Мери Шелли «Франкенштейн», о котором точно известно, что экземпляр этого романа был в небольшой библиотеке Стокера в Лондоне. Причем, когда вышел из печати сам «Дракула», мать Стокера, Шарлотта, написала ему поздравительное письмо: «Ты создал образ, равный по яркости чудовищу Франкенштейна, или даже превосходящий его. Твой Дракула принесет тебе много славы и много денег!» (цит. по [Ludlam 1962: 109]).

Принято считать, что непосредственным предшественником романа «Дракула» является повесть, или небольшой роман «Кармила» Шеридана Ле Фаню, опубликованный в 1971 г. Во-первых, там проявилась чувственная сила вампиров, и там впервые они обрели сексуальное обаяние, пока только в плане лесбийских отношений. Во-вторых, именно там зародилась традиция возврата к экзотической центральной Европе, Австро-Венгрии и прочим сомнительным местам. Именно там было впервые показано, что вампира надо не только проткнуть колом и обезглавить, но и победить его гипнотическое обаяние. Мы не уверены, что роман «Кармила» можно все-таки считать непосредственным предшественником «Дракулы», однако известно, что сам Стокер очень его любил, упоминал в своих заметках к роману и даже вначале хотел поместить своего антигероя в Штирию, где происходит действие «Кармиллы». В «Кармилле», если ее внимательно перечитать, мы увидим множество сюжетных недочетов, но недочетов – уже с современной точки зрения: Кармила мало, но все-таки есть, в романе ничего не сказано о том, что она не отражается в зеркале или не отбрасывает тени, тема чеснока тоже не развита. Благодаря труду Стокера эти детали как раз и вошли в «вампирический миф».

Среди не собственно вампирических, но также мистических произведений, повлиявших на Стокера, можно и даже следует на-

звать роман Дюморье «Трильби», вышедший в 1894 г. Причем известно, что Стокер был хорошо знаком с автором, более того, в начале 90-х годов, когда оба романа были еще в стадии разработки, они встречались и обсуждали образы будущих антигероев, Свенгали и Дракулы. И как считают некоторые исследователи, образ гипнотизера Свенгали во многом повлиял на фигуру графа Дракулы, по крайней мере именно там Стокер почерпнул идею о гипнотическом влиянии, которое вампир может оказывать на жертву, полностью подчиняя ее себе.

Можно отметить еще несколько текстов, которые с вампиризмом прямо не связаны, но которые предваряют идею, что изображение персонифицированного зла, обладающего странной силой и властью, витает где-то на задворках современного цивилизованного общества. Это «Дориан Грей», который вышел в 1890 г., т. е. именно тогда, когда Стокер начал работу над романом; «Странная история доктора Джекила и мистера Хайда» (1886), причем если сопоставить эти два текста, то мы найдем в них много общего: герой-аристократ, переодевшись, посещает притоны и трущобы; отчеты в газетах о деле Джека Потрошителя (1888). И, наконец, последнее: витающий в воздухе той эпохи призрак фрейдизма. Первая психоаналитическая работа Фрейда (о наследственности неврозов) вышла по-французски в 1896 г., и Стокеру, видимо, известна не была, однако его предшественник Шарко, о котором на страницах романа говорят доктор Сьюворд и Ван Хелсинг («ты постиг природу воздействия гипноза и можешь проследить за мыслью великого Шарко, проникающей в самую душу пациента»), был даже немного знаком ему лично, так как посещал в Лондоне театр Лицеум.

Часто упоминают еще «Мельмота-скитальца», романы Коллинза, но мы понимаем, что перечисление всех текстов, которые в той или иной степени могли повлиять на замысел создания «Дракулы», само по себе не имеет смысла, так как список их достаточно велик и мы не располагаем достаточными критериями, чтобы судить о том, какой из них может быть назван предшественником романа Стокера. «Дракула» вписался в позднюю викторианскую готику, но этого явно недостаточно для того, чтобы мог появиться этот сюжет и этот бессмертный персонаж, причем, повторим еще раз, под пером не слишком одаренного автора.

Брэм Стокер в своем романе создал не только яркий образ вампира, жаждущего власти. Он сумел воссоздать виртуальную реальность «вампирического мифа», который сейчас воспринимается нами уже как нечто естественное. Взяв на вооружение труды по народным верованиям (в первую очередь – книгу Эмили Джерард «Суеверия Трансильвании», 1885), Стокер самостоятельно дополнил фольклорные представления о вампирах собственным списком, который оказался составленным им поразительно удачно⁶.

К уже известным и народным суевериям (страх вампира перед распятием, чесноком, святой водой, церковным пением и проч.) сам Стокер добавляет – отсутствие тени и отражения в зеркале, необходимость быть приглашенным, чтобы войти в дом жертвы, потребность проводить закат и рассвет в могиле. Все это теперь вошло в арсенал вампирических образов, но созданы они были в основном самим Стокером. В своем романе «Леди в саване» (1909) Стокер вкладывает в уста героя список этих примет, когда тот начинает думать, что его посещала девушка-вампир, и называет их «вампирическим этикетом» (входить, если тебя пригласили, отказываться от угощения, отшатываться от церковных святынь, скрываться перед рассветом и проч., см. [Stoker 1997: 78]). Что-то он придумал, но применять не стал: например, что вампира нельзя нарисовать, потому что его образ ускользает от взгляда художника, или что вампир полностью лишен музыкального слуха, как бы музыкален он ни был при жизни. Стокер также придумал особый ход, как разрешить жуткий парадокс, присутствующий в народных верованиях: если умерший от укуса сам становится вампиром, то по идее довольно быстро вампирами окажутся все жители земли. «Пищей» у него в основном выступают дети, тогда как рекрутируются новые вампиры очень избранно, в основном – гетеросексуально, и для этого необходимо, чтобы жертва сама выпила кровь вампира.

Популярными все эти сюжетобразующие детали стали, естественно, потому, что автору удалось создать архетипический образ самого героя. Главным «ключом» в Дракуле мы, вслед за М. Хайндрлом, считаем фразу – «Этот человек принадлежит мне!» (см. [Hindle 1993: xxviii]). Написанная в начале листа одного из рабочих блокнотов Стокера и дважды подчеркнутая им, она затем была вложена

в уста Дракулы во время сцены «вампирического соблазнения» Джонатана Харкера тремя женщинами-вампирами в замке Дракулы:

Как вы смеее его трогать, вы?! Или даже смотреть в его сторону, раз я запретил вам? Назад, сказано вам! Этот человек принадлежит мне! Попробуйте только тронуть его – и будете иметь дело со мной. Блондинка с каким-то вульгарным кокетством усмехнулась: Ты никого никогда не любил и не любишь! [Стокер 2005: 117].

Так кем же был этот человек, никогда никого не любивший?

Идея, что за фигурой графа Дракулы стоит реальная личность, сыгравшая в жизни самого Стокера большую роль, не нова. Главной кандидатурой здесь принято считать Генри Ирвинга, которому Стокер поклонялся, но перед которым одновременно он испытывал постоянный страх. Как сам он вспоминает в своих «Личных воспоминаниях о Генри Ирвинге», написанных в 1906 г. после смерти актера, они познакомились впервые в 1876 г. после представления «Гамлета». Ирвинг пригласил Стокера принять участие в небольшом ужине. Ирвинг прочел перед собравшимися поэму Томаса Гуда «Сон Евгения Арма». Когда он кончил, Стокер от потрясения потерял сознание и упал на пол. Ирвинг остался доволен произведенным эффектом и через какое-то время пригласил Стокера стать директором-распорядителем его театра в Лондоне.

Генри Ирвинг был человеком ярким, но крайне властным и жестоким. Он действительно не любил людей и из всех живых существ искренне привязан был только к своей собачке Фусси. Его взаимоотношения с другими актерами труппы были тягостны для последних и часто – унижительны. Когда, например, Эллен Терри сказала ему, что перед исполнением роли Офелии она специально провела несколько дней в сумасшедшем доме, наблюдая за поведением девушек, он ответил: «Мадам, нечего волноваться, в этих сценах и спектакле в целом есть лишь один яркий персонаж – Гамлет». Естественно, Гамлета играл он сам. Со Стокером отношения были у Ирвинга очень сложными и противоречивыми: он постоянно ругал его, но при этом уважал за университетскую образованность и по-своему любил и даже ревновал. Когда в 1878 г. Стокер женился, Ирвинг был возмущен этим и прямо сказал ему: «Почему у вас вообще должна быть какая-то жена!?!». Отметим и то, что главной сво-

ей ролью, кроме Гамлета, Ирвинг считал образ Мефистофеля. Когда вышла пьеса «Дракула», в которой он, кстати, отказался играть роль графа, он просто запретил дальнейшие представления, сказав, что «пьеса слабая». При этом Стокер всегда искренне им восхищался и всегда стремился служить ему, а после смерти Ирвинга в 1905 г. написал о нем трогательные воспоминания.

В отношениях с Ирвингом у Стокера не было никакого соперничества⁷, а между тем в романе явно нарисован любовный треугольник Харкер – Мина – Дракула. Сексуальный подтекст взаимоотношений Дракулы со своими жертвами сейчас уже является «общим местом» и считается также данью носящемуся в воздухе фрейдизму и реакцией на викторианскость общества. И здесь мы, наконец, приступаем к нашей главной идее: отчасти на сюжет романа был спроецирован образ соперника самого Стокера, человека, неприязнь к которому он питал всю жизнь.

Женой Стокера была красавица Флоренс Болкомб, красотой которой восхищался и Оскар Уайльд. Он навещал ее, писал ей письма, даже написал ее портрет, однако расхожее мнение, что он к ней сватался, но она ему отказала, предпочтя более надежного Стокера, на самом деле истине не соответствует. Уайльд жениться на бедной девушке не собирался, хотя узнав в 1878 г. о ее помолвке, действительно был задет. Он написал ей прощальное письмо, где просил вернуть золотой крестик с его именем, который он ей подарил:

Флоренс Болкомб. Меррион-сквер
Норт, 1. Понедельник, вечер (1878)

Дорогая Флорри, так как на днях я уезжаю обратно в Англию, наверное навсегда, я хотел бы взять с собой золотой крестик, который я подарил Вам давным-давно утром на Рождество.

Надо ли говорить, что я не стал бы просить Вас вернуть его, если бы он представлял для Вас какую-нибудь ценность, но для меня этот ничего не стоящий крестик служит памятью о двух чудесных годах – самых чудесных годах моей юности, – и я хотел бы всегда иметь его при себе. Если бы Вы захотели передать его мне сами, я мог бы встретиться с Вами в любое время в среду, а не то отдайте его Фил, с которой я увижусь сегодня днем.

Хотя Вы не сочли нужным известить меня о том, что выходите замуж, я все же не могу уехать из Ирландии, не пожелав Вам счастья; что бы

ни случилось, я никак не могу быть безразличен к Вашему благополучию: слишком долго пути наших жизней шли рядом.

Теперь они разошлись, но крестик будет напоминать мне о минувших днях, и, хотя после моего отъезда из Ирландии мы никогда больше не увидимся, я всегда буду поминать Вас в молитвах. Прощайте и да благословит Вас Бог.

Оскар [Уайльд 1997: 38–39].

Та в ответ предложила, что крестик можно будет получить «на Харкерт стрит», так она имела в виду самого Стокера, который там жил. Обратим внимание, что фамилия Харкер⁸ созвучна названию этой улицы. Уайльд ответил, что предпочел бы встретиться с ней лично, лучше – в ее доме, так как предложенный ею вариант унижает и его, и ее, и «человека Харкерт-стрит», имени Стокера он не называет. Флоренс потребовала возврата ее писем, и чем это кончилось – неизвестно. Как пишет один из исследователей, «этот крестик ни разу не всплыл ни в одной из коллекций, но зато часто упоминается на страницах “Дракулы”». Мы не так уж в этом уверены, поскольку большое распятие, которое оберегает Джонатана Харкера и которое ему на шею надела румынская крестьянка, вряд ли могло быть золотым. Но, конечно, тема креста как объекта для романа о вампирах очень важна, и более того, мы можем повернуть текст Уайльда: прося Флоренс вернуть крест, он тем самым добивался того, что она останется без креста. Но это уже домыслы.

Как в дальнейшем складывались их отношения? Да вроде бы, никак, несмотря на то, что Флоренс вместе с мужем тоже переехала в Лондон и их пути с Оскаром Уайльдом, наверное, не раз пересекались. Они изредка встречались, Уайльд даже посылал ей записки и цветы, что, как пишет Барбара Белфорд, «весьма досаждало Стокеру, хотя назвать ревностью это чувство было нельзя. Он скорее испытывал “эффект трио”, когда подавленное гомосексуальное влечение выражается в желании разделить партнера» [Belford 1996: 247]. В последний раз Уайльд совершил некую попытку сближения в 1893 г., когда подарил Флоренс экземпляр своей пьесы «Саломея». О том, что былой роман возродился, мы сведениями не располагаем. Однако известно, что с мужем у Флоренс отношения были плохими и после рождения сына Ноэля, в 1880 г., она отказывала ему в супружеской близости. Ко времени окончания работы над рома-

ном она превратилась в зрелую красавицу, но настоящей подругой Стокеру не была. Он был вынужден искать развлечений на стороне (в притонах Ист-Энда) и в результате заразился сифилисом. Идея, что все эти годы Флоренс несла в себе любовь к Уайльду, – это скорее измышления, но «человеку с Харкерт стрит» она не принадлежала, как и Мина, которая в конце романа понимает, что Харкеру уже не принадлежит.

Барбара Белфорд предлагает видеть во взаимоотношениях Стокер – Флоренс – Уайльд своего рода извращенный любовный треугольник, в котором два мужчины не столько соперничают из-за одной женщины, сколько оперируют ею как своего рода символом, заместителем их влечения друг к другу. Естественно, определенная ориентация Оскара Уайльда здесь играет на руку интерпретатору. Более того, гомосексуальный характер влечения Дракулы Джонатану Харкеру в настоящее время также детально описан и является своего рода «общим местом» литературы о Дракуле (см., например, [Craft 1984]). Но развивая мысль Белфорд, мы должны будем сделать простой вывод: этот треугольник был затем воспроизведен в романе как трио Харкер – Мина – Дракула. Если следовать этой теории, то и сам брак Стокера будет выглядеть как желание овладеть той, которой стремился обладать Оскар Уайльд, причем в итоге овладение-обладание оказывается мнимым, и испытывший глубокую фрустрацию Стокер изливает свою желчь в романе.

Но подозрение кого бы то ни было в скрытом, подавленном гомосексуальном влечении тем и хорошо, что в принципе это обвинение нельзя ни доказать, ни опровергнуть. Поэтому мы предлагаем смотреть на взаимоотношения Брэма Стокера и Оскара Уайльда проще и считать их просто – соперниками, соперниками в очень широком смысле слова и на разных, так сказать, спортивных площадках. Они были знакомы с самых юных лет, так как будучи студентом старших курсов Тринити колледжа в Дублине Стокер бывал в доме родителей Уайльда. Когда сам Уайльд поступил в Тринити, Стокер начал его опекать, но встретил довольно презрительное и насмешливое отношение к себе. Оскар разрешил вписать себя во все общества, во главе которых стоял Стокер (атлетическое, историческое, философское), но совершенно не посещал этих заседаний. Затем оба отправились завоевывать Лондон и каждый в сво-

ем роде преуспел. Отметим, что завоевывать Лондон едет и граф Дракула, тоже – провинциал. Интересно в данной связи замечание Дж. Валента, автора книги «Тайна Дракулы»: «Стокер сознавал, что его провинциальное происхождение постоянно звучит в его произношении. Но, в отличие от своего монстра (или от друга его семьи Оскара Уайльда), он нарочно не стал избавляться от своего акцента» [Valente 2002: 39]. Ср. в романе:

– Помилуйте, граф, вы в совершенстве владеете английским!

Он степенно поклонился:

– Благодарю вас, мой друг, за ваше лестное мнение обо мне, но боюсь, что я всего лишь в начале пути. Конечно, я знаю грамматику и слова, но еще не умею толком пользоваться ими.

– Поверьте мне, – заверил я, – вы прекрасно говорите.

– Это не так, – настаивал он. – Уверен, если бы я приехал в Лондон, при разговоре во мне узнавали бы иностранца, а мне бы этого не хотелось. <...> Я бы хотел не отличаться от других, чтобы на меня не обращали внимания, а услышав, не говорили бы: «Ха! Да это же иностранец!» [Стокер 2005: 95].

В их соперничестве на писательском поприще, казалось бы, Стокер остался далеко позади, но вот сейчас, когда после появления «Дракулы» прошло больше ста лет, мы уже не можем с такой уверенностью говорить о том, кто оказался истинным победителем.

Сложность взаимоотношений Стокера и Оскара Уайльда отмечают многие исследователи⁹, однако увидеть в авторе «Дориана Грея» прототип графа Дракулы решились только мы. Конечно – один из прототипов, потому что роман о вампире, стремящемся к неограниченной власти, – это, согласно Ж. Делезу и Ф. Гваттари, своего рода «ризома», т. е. текст, не имеющий не только определенного ограниченного сюжета, но и лишенный собственно автора. Действительно, сам факт, что граф Дракула как персонаж романа далеко шагнул за пределы текста и обрел множество новых воплощений в современной паракультуре, говорит о том, что его «создатель» был не столько создателем, сколько тем, кто сумел угадать, воплотить и необычайно удачно назвать персонаж, который как литературный и психологический архетип в принципе уже существовал. Существовал он, как мы полагаем, в трех плоскостях: в вампирической мифологии народных

верований (которые в отличие от веры в троллей и гномов воплощали в образе вампира не силы природы, а внутренние страхи самого человека); в психологическом типе властной личности, стремящейся к первенству и подавлению окружающих («ты никогда никого не любил»); в образе воеводы Дракулы. После наших рассуждений о том, что о Владе Цепеше Стокер ничего не знал, такой вывод кажется странным, однако мы полагаем, что при анализе романа о вампире нельзя стоять только на рациональном фундаменте. Подобно эффекту «Тараканища», в котором были странным образом предугаданы сталинские репрессии, в романе Стокера действительно вдруг ожил тиран XV в., хоть и изменивший свой облик. Более того, как считают некоторые¹⁰, создатель «Дракулы» сумел чудесным образом предугадать миграцию на Запад населения Восточной и Центральной Европы...

В общем:

А может и правда, жила Дездемона
Вот в этом палаццо?

Примечания

¹ «В 1882 г. он выпустил сборник сказок «Перед заходом солнца», место действия большинства которых – волшебная Страна-на-Закате. За этой книгой последовали романы «Тропа змей» (1890), «Мисс Бетти» (1898), «Тайна моря» (1902), «Драгоценность Семи Звезд» (в русском переводе – «Талисман мумии») (1903), «Мужчина» (1905), «Леди в саване» (1909). Последний роман – «Логово Белого ящера» – вышел за год до смерти Стокера (1911). Все эти произведения – ниже среднего литературного уровня! В 1914 г. был опубликован посмертно рассказ «Гость Дракулы», который можно считать прологом к основному действию одноименного романа. Кроме того, Стокер был автором нескольких документальных книг, в частности, «Знаменитые самозванцы» (1910), в которой он описывал известные в истории случаи мошенничества» (текст В. Гопмана в [Стокер 2005: 549]).

² Биографию реального Дракулы, русскую повесть «Сказание о Дракуле-воеводе», фрагменты немецких народных книг о Дракуле, а также фрагменты книги Флореску и Макнелли «В поисках Дракулы» см. в подготовленном М. Одесским замечательном издании [Стокер 2005].

- ³ Блокноты Стокера, по которым ясно видно, как и из чего складывался текст романа и образ его антигероя, в настоящее время хранятся в архивах музея Розенбаха в Филадельфии и до сих пор не опубликованы. В нашей работе мы отчасти пользуемся их описанием, содержащимся в статье [Miller 2006].
- ⁴ Цит. по [Letherdale 2001: 98]
- ⁵ Собственно исторический фон в романе также далек от истинного: Стокер из валаха (румына) превращает своего героя в трансильванского венгра-секлера. Более того, делает его ярким секлерским националистом, прославляющим мнимую стойкость секлеров, якобы даже в те времена, когда и валахи, и собственно венгры-мадьяры склонились перед полумесяцем. Специально это было сделано или случайно – мы не знаем и, более того, не уверены в том, что имеем право так ставить вопрос. «Дракула» – факт литературный, а не историческое сочинение. Аналогичным образом, поиски «настоящего» замка Дракулы не имеют смысла: его просто нет и не могло быть, как не было и палаццо, в котором жила Дездемона.
- ⁶ От многих народных представлений о том, почему человек становится вампиром, он вообще отказался, как, впрочем, и многие его литературные предшественники. Это – особая тема, выходящая сейчас за рамки нашей работы.
- ⁷ Отношения Ирвинг – Стокер могли воплотиться скорее в паре Дракула – Ренфилд.
- ⁸ Тот факт, что имя героя было «подсказано» Стокеру именем декоратора «Лицеума» Джона Харкера нашему предположению не противоречит.
- ⁹ См. об этом подробнее в уже процитированной нами книге Б. Белфорд.
- ¹⁰ См. например, [Gibson 2006].

Литература

- Мариньи 2002 – *Мариньи Ж.* Дракула и вампиры. Кровь за кровь / Перев. с франц. М., 2002.
- Стокер 2005 – *Стокер Брэм.* Дракула / Вступит. статья и примеч. М. Одесского; Послесловия В. Гопмана. Ф. Морозовой. М., 2005.
- Уайльд 1997 – *Уайльд Оскар.* Письма. М., 1997.
- Alder 1979 – *Alder L., Dalby R.* The Dervish of Windsor Castle: The Life of Arminius Vambery. London, 1979.
- Belford 1996 – *Belford B.* Bram Stoker. A Biography of the Author of *Dracula*. London, 1996.

- Craft 1984 – *Craft Ch.* ‘Kiss Me with Those Red Lips’: Gender and Inversion in Bram Stoker’s *Dracula* // *Representations*. 8, 1984.
- Farson 1975 – *Farson D.* The Man who Wrote *Dracula*: a Biography of Bram Stoker. New York, 1975.
- Florescu 1998 – *Florescu R.* What’s in a name: Dracula or Vlad the Impaler? // *Dracula: The Shade and the Shadow*. Ed. E. Miller. Essex, 1998.
- Florescu 1973 – *Florescu R., MacNally R.* *Dracula: A Biography of Vlad the Impaler 1431–1476*. London, 1973.
- Florescu 1989 – *Florescu R., MacNally R.* *Dracula: Prince of Many Faces*. Boston, 1989.
- Gibson 2006 – *Gibson M.* *Dracula and the Eastern Question*. London, 2006.
- Jones 1931 – *Jones E.* *On the Nightmare*. London, 1931.
- Hindle 1993 – *Hindle M.* Introduction // Bram Stoker. *Dracula*. London, 1993.
- Johnson 1885 – *Johnson M.E.C.* *On the Track of the Crescent: Erratic Notes from the Piraeus and Pesth*. London, 1885.
- Leatherdale 2001 – *Leatherdale Cl.* *Dracula. The Novel and the Legend*. Essex, 2001.
- Ludlam 1962 – *Ludlam H.* *A Biography of Dracula: The Life Story of Bram Stoker*. London, 1962.
- MacNally 1979 – *MacNally R., Florescu R.* *The Essential Dracula*. New York, 1979.
- MacNally 1994 – *MacNally R., Florescu R.* *In Search of Dracula: History of Dracula and Vampires*. Boston; New York, 1994.
- MacNally 2001 – *MacNally R., Florescu R.* *In Search of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. London, 2001.
- Miller 2000 – *Miller E.* *Dracula: Sense & Nonsense*. Essex, 2000.
- Miller 2006 – *Miller E.* *Getting to know the Un-dead: Bram Stoker, Vampires and Dracula // Vampires. Myth and Metaphors of Enduring Evil / Ed. P. Day*. Amsterdam; New York, 2006.
- Perkowski 1989 – *Perkowski J.L.* *The Darkling. A Treatise on Slavic Vampirism*. Columbus, USA, 1989.
- Samuelson 1882 – *Samuelson J.* *Roumania: Past and Present*. London, 1882.
- Stoker 1997 – *Stoker Br.* *The Lady of the Shroud*. Gloucestershire, 1997.
- Trow 2003 – *Trow M.J.* *Vlad the Impaler: in Search of the real Dracula*. London, 2003.
- Valente 2002 – *Valente J.* *Dracula’s Crypt. Bram Stoker, Irishness, and the Question of Blood*. Urbana; Chicago, 2002.
- Wilkinson 1820 – *Wilkinson W.* *An Account of the Pricipalities of Wallachia and Moldavia*. London, 1820.
- Wolf 1993 – *Wolf L.* *The Essential Dracula*. New York, 1993.

В.Б. Колосова. С.Ю. Королева

Мифология растений в сказочных циклах А. Ремизова
«Посолонь» и «К морю-океану»

(об отношении мифопоэтического образа
к фольклорному первоисточнику)

Сказочником не делаются, а рождаются.
Заглушить в себе охоту сказывать нельзя.
И невольно потянет сказывать на новый лад старое сказание или подхватить,
как песню, и разделить по-своему.

А.М. Ремизов

Отечественные исследования 1980–2000-х годов, посвященные мифотворчеству в широком смысле слова, как правило, не обходятся без ссылок на монографию Е.М. Мелетинского «Поэтика мифа». Не являются исключением и работы, выполненные на пересечении смежных дисциплин – теории мифа, фольклористики, литературоведения. Одну из причин столь пристального научного интереса к книге, вышедшей тридцать лет назад, мы видим в том, что ее автор предложил убедительный и продуктивный подход к изучению мифа в литературе Нового времени.

На материале западного модернистского романа Е.М. Мелетинский выделяет и описывает три «вида мифологизации», или три варианта «поэтики мифологизирования». Первый вариант – *интеллектуальный* – основан на «блестящем и чисто книжном знакомстве с обширной литературой по мифологии, религии, философии и т. д.» [Мелетинский 2000: 325]. По мнению автора, примером подобного подхода могут служить «романы-мифы» Т. Манна и Дж. Джойса. Другой вариант, ярко представленный в творчестве Ф. Кафки, может быть назван *интуитивным*: он основывается не столько на рациональной игре с традиционными мифами, сколько на «стихийном мифотворчестве» писателя [Там же: 344]. Как интеллектуальный, так и

интуитивный варианты мифопоэтики западноевропейского романа не предполагают связи художника с живой фольклорной традицией. *Фольклоризм как неотъемлемое свойство художественного мышления* приводит к появлению принципиально новой разновидности модернистской мифологизации, которую исследователь рассматривает на примере «магического реализма» латиноамериканских писателей (А. Карпентьера, М. Астуриаса, Г. Маркеса и др.). Он видит особенность их мифопоэтической системы в «сосуществовании и взаимопроникновении <...> элементов историзма и мифологизма, социального реализма и подлинной фольклорности» [Там же: 365].

Очевидно, что одним из значимых признаков, лежащих в основании данной классификации, оказывается генезис мифологических образов, сюжетов и мотивов. Для исследователя важно установить, реконструированы ли мифопоэтические элементы с помощью научных источников, возникли они как результат оригинального авторского мифотворчества или же были заимствованы из актуальной фольклорной традиции. Отметим, что в процессе анализа Мелетинский рассматривает эти элементы как особую подсистему – не изолированную, а тесно связанную с прочими уровнями литературного произведения (проблематикой и типом конфликта, системой персонажей, пространственно-временной организацией, особенностями творческого метода и др.). Таким образом, на материале зарубежного модернизма автор «Поэтики мифа» предлагает свой вариант комплексного подхода к изучению мифологизма в литературе XX века. Выработанные им принципы представляются во многом универсальными и, как нам кажется, могут продуктивно использоваться при исследовании различных художественных традиций, в том числе и русской литературы Серебряного века.

Наше внимание привлёк художественный мифологизм Алексея Михайловича Ремизова (1877–1957) – одного из ярких представителей отечественного модернизма. Присущая писателю мистическая трактовка национального духа и некоторые поиски в области мифопоэтики сближают его с символистами. В то же время даже в близких автору литературных кругах его произведения вызвали противоречивую реакцию. К примеру, высокую оценку и быстрое признание получил сказочный цикл А. Ремизова «Посолонь» (1907), тогда как вышедшая вслед за ним повесть «Часы» (1908) – тоже насы-

щенная мифопоэтической символикой, но написанная на бытовом материале, – почти не привлекла внимания читателей и критиков. По-видимому, современники были склонны ценить в Ремизове не столько экспериментатора, сколько глубокого знатока и тонкого стилизатора русского фольклора. Возникновению такой литературной репутации во многом способствовал устойчивый интерес автора к сказкам, легендам, народному театру, апокрифам и житийной литературе, нашедший отражение в целом ряде его фольклоризированных произведений: в пьесах «Бесовское действо» (1907), «Действо о Георгии Храбром» (1910), «Царь Максимилиан» (1920), в книгах «К Морю-Океану», «Докука и балагурье», «Укрепка», «Заветные сказы» и др.

Увлеченность писателя народной культурой была созвучна исканиям эпохи. Не случайно А. Блок после знакомства с Ремизовым в 1905 г. посвящает ему стихотворение «Болотные чертенятки», а год спустя пишет статью «Поэзия заговоров и заклинаний». Некоторые литераторы при возможности сами становятся собирателями фольклора: так, М. Пришвин делает записи на Русском Севере, А. Амфитеатров – в Малороссии и Закавказье. Фольклор интересует прозаиков, поэтов, композиторов и художников Серебряного века как живой источник национальной мифологии, как возможность прикоснуться к «темным корням бытия» [Иванов 1909: 255]. Притягательность эстетики чуда и тайны приводит к тому, что в художественной культуре модернизма особое место занимает сказочная образность. В это время к жанру литературной сказки обращаются М. Кузмин, Ф. Сологуб, А. Амфитеатров, Н. Рерих и др.; в творчестве модернистов границы жанра размываются, смыкаясь «с мифопоэтической фантазией, символично-философской притчей, легендой, новеллой» [Берегулева-Дмитриева 1997: 11]. В духе национального модерна интерпретируют сказочные образы и сюжеты художники М. Врубель, В. Васнецов, И. Билибин, А. Бенуа, Л. Бакст. Проникает сказочное начало и в музыкальное искусство рубежа веков, примером чему могут послужить оперы «Снегурочка» и «Кашей Бессмертной» Н. Римского-Корсакова, балеты «Жар-Птица» и «Петрушка» И. Стравинского.

Интерес к «старине», к национальной культуре, с одной стороны, и к чудесному – с другой, во многом сближает русский мо-

дернизм с романтической традицией; это сходство отмечали и сами современники: «Эпоха была синкретической, она напоминала... немецкий романтизм начала XIX века. <...> Было чувство таинственности мира» [Бердяев 1990: 152]. Известная схожесть мироощущения привела к актуализации романтической поэтики (двоемирие, интерпретация мифа как знака «высшей реальности», установка на индивидуальное мифотворчество и пр.) – особенно в творчестве писателей, ориентированных на символизм. Однако при внешней схожести существует и принципиальное различие, которое, как нам кажется, необходимо учитывать, определяя характер модернистского мифологизирования. Мистицизм романтиков во многом вытекает из религиозной картины мира, пусть и трансформировавшейся под воздействием современных им натурфилософских и историсофских идей. Мистицизм эпохи модерна возникает в условиях острого кризиса религиозного сознания, что не раз подчеркивали и сами представители Серебряного века. «Если же и присутствуя современному человеку вера, то она делит участь всех его душевных состояний: она заражена рефлексией, искажена и бессильна», – утверждал М. Гершензон [Гершензон, Иванов 1989: 124]. «Мы переросли все исторически сложившиеся религиозные учения и, принимая их все, жаждем последнего вывода из них или только “следующего откровения”», – писал А. Бенуа [Бенуа 1906: 85]. Умонастроения современников разделял и А. Ремизов, говоривший о себе: «Самое глубокое – это мое неверие. И оно неизбежно» (см. [Берегулева-Дмитриева 1997: 8]). Таким образом, если внимание романтиков к мифологии и фольклору обусловлено характером их религиозно-философских воззрений, то обращение к мифу со стороны писателей-модернистов в каком-то смысле призвано компенсировать «недостаток религиозности». В символах и мифах они ищут способ интуитивного проникновения в «запредельное», образец гармонии человека и мира («золотой век»), либо – свидетельство ее принципиальной недостижимости.

Настроения и идеи эпохи отразились в сказочном цикле Ремизова «Посолонь» – своеобразной мифопоэтической реконструкции «русского национального космоса». Художественный мир этого произведения густо заселен различными мифологическими персонажами, а мерное движение времени, заданное сменой природных

циклов, сопровождается соответствующими обрядовыми действиями и детскими играми. Сходным образом организован и другой сказочный цикл Ремизова, являющийся прямым продолжением первого, – «К Морю-Океану» (1907–1910); его основное отличие состоит в том, что здесь появляются постоянные герои – Алалей и Лейла, а сюжет их путешествия-испытания привносит в циклическое движение времени линейность. Свойственная этим произведениям повествовательная «наивность», с одной стороны, становится способом адаптировать текст к восприятию ребенка, а с другой – выражает важную для эпохи модернизма мысль о цельности и глубокой интуитивной проникновенности детского мышления. Оба цикла так насыщены фольклорно-этнографическим материалом, что автор считал необходимым снабдить их подробными примечаниями, в которых даны дополнительные разъяснения и указаны использованные научные источники. Комментарии адресованы взрослому читателю, из чего следует, что писатель создавал свои сказки не только для детей, но и для более широкой аудитории.

Даже если принимать во внимание повышенный интерес модернистов к национальной культуре, познания Ремизова в области этнографии и фольклора нужно признать очень основательными. Из примечаний к «Посолони» и «Морю-Океану» явствует, что автор читал «Этнографическое обозрение» и «Живую старину» за 1880–1890-е годы, был знаком с исследованиями Е. Аничкова, А. Афанасьева, Е. Барсова, Ф. Буслаева, А. Веселовского, Д. Зеленина, С. Максимова, А. Потебни, Н. Сумцова. Однако и научные работы, и записи фольклорных текстов интересовали писателя прежде всего с точки зрения их *образного потенциала*. Свой художественный метод Ремизов определял как «творчество по материалу», а задачу видел в поэтической реконструкции «народного мифа», «обломки» которого сохраняются в обрядах, играх, суевериях и т. п. При этом материалом, с его точки зрения, может стать «потерявшее всякий смысл, но все еще обращавшееся в народе, просто-напросто какое-нибудь одно имя – Кострома, Калечина-Малечина, Спорыш.., – или какой-нибудь обычай вроде “Девятой пятницы”, “Троецыпленницы”» (разрядка А. Ремизова. – В.К., С.К.), а искусство художника состоит в том, чтобы «в конце концов проникнуть от бессмысленного и загадочного в имени или обычая к его

душе и жизни, которую и требуется изобразить» [Ремизов 1909]. Сам автор владел этим искусством мастерски; по справедливому замечанию Ю.В. Розанова, фольклоризированные произведения писателя «совершенно свободны от неизбежного, казалось бы, налета наукообразности», поскольку «информативная фраза научного исследования превращается у Ремизова в запоминающийся поэтический образ или в яркую художественную деталь» [Розанов 1994].

Насыщенность ремизовских сказок элементами различных локальных традиций, равно как и подробные комментарии к ним, преследуют, как нам кажется, определенную цель. Писатель осознает себя посредником между «живым народным словом» и читательской аудиторией, выступает как популяризатор национальной культуры и в каком-то смысле «просветитель просвещенных». Особой заслугой Ремизова можно считать то обстоятельство, что *благодаря его книгам многие фольклорные и этнографические факты становятся фактами искусства*. Одним из направлений его работы с фольклорным произведением оказывается художественный пересказ – сопоставление всех имеющихся вариантов текста, выбор лучшего в художественном отношении и дополнение его «от себя»¹. В 1909 г. под одним из таких пересказов Ремизов забывает поставить подзаголовок «Народная сказка», что приводит к обвинению в плагиате². Поведение в этой ситуации автора и, в частности, его ответное письмо в редакцию свидетельствуют, что свое творчество он был склонен понимать именно как *посредничество* между народной и «высокой» культурой: «Кому придет в голову в этой сказке, подписанной моим именем, видеть не народность и безо всяких объяснений. Мне казалось все так ясно, и мне не в чем упрекать себя и объясняться» [Ремизов 1991: 560].

Говоря о мифопоэтических особенностях «Посолони» и «Моря-Океана», необходимо подчеркнуть, что арсенал ремизовских приемов не исчерпывается литературным пересказом и поэтической реконструкцией «народного мифа». Писатель оставляет за собой право на *индивидуальное мифотворчество*, будь то фантастические существа, созданные по образцу фольклорной демонологии, или совершенно особые персонажи, возникшие по воле автора: «Одно только перечисление имен героев “К Морю-Океану” указывает на преобладание в этом произведении Ремизова “личной” мифологии,

точнее – ее “детского” раздела. Волк-Самоглот, Росомаха, Слон Слонович и другие – не что иное, как детские игрушки, экспонаты из коллекции Ремизова, оживленные его фантазией» [Розанов 1994]. Заметим, что даже вполне аутентичные фольклорные персонажи в изображении писателя бывают иногда далеки от устнопоэтического «канона»: автор заимствует из традиции имя, а образ дорисовывает самостоятельно (Кострома в «Посолони» и др.). Установка на этнографическую точность сочетается в произведениях Ремизова с раскованной поэтической фантазией; такое отношение к фольклорным первоисточникам приводило в недоумение тех критиков, которые видели в авторе «Посолони» и «Моря-Океана» только популяризатора народной культуры (см., например, [Рыстенко 1913: 66]). Однако подобный «художественный эклектизм» следует, по видимому, признать яркой и неотъемлемой чертой его творческого мышления.

Таковы самые общие принципы мифопоэтики А. Ремизова, реализованные в его ранних сказочных циклах. Но очевидно, что при более детальном подходе наблюдения над особенностями ремизовского мифологизма могут быть существенно углублены. В связи с этим нам показалось интересным сосредоточить внимание на какой-либо одной группе образов, чтобы более подробно описать принципы авторской работы с этнографическими и фольклорными первоисточниками. Мы остановились на мифологии растений как наименее изученной стороне образной системы «Посолони» и «Моря-Океана».

Большое количество образов растительного мира в ремизовских сказках во многом обусловлено той функцией, которую они выполняют. Как уже говорилось, художественное время этих произведений организовано циклически (круговорот, в изображении автора, – естественная и гармоничная модель существования мира). К каждому из четырех сезонов Ремизов приурочивает описание соответствующих обрядов и ритуалов, а смену зимы, весны, лета и осени показывает через процессы, происходящие в мире природы. Изменения в растительном царстве становятся главным средством создания динамики: «В цвету липа. Липовым цветом золотится весь душистый сад» («Божья пчелка»); «В садах наливаются яблоко: охота ему поспеть к Спасову дню. <...> Дождется ль рябина студеных

дней, нарядная, опустила она свои красные бусы к земле. Шумный колос стелет по ниве сухое время» («Борода»); «Сорвана бурей верхушка ели. Завитая с корня, опустила верба вялые листья. Высохла береза против солнца, сухая, небелая, пожелтела. Дует ветер, надувает непогоду» («Бабье лето»); «В чистом поле белеют снега. И лишь ель и сосна зеленают белую зиму» («Копоул Копоулыч»), и т. д.

Иногда образ растения возникает в сказке в связи с описанием определенных обрядовых действий: «За дубравой на красе стоит гора-круча. На той горе на круче супротив солнца стоит березка. Обливалась росой кудрявая березка. Посадили девочки кукушку на березку. Заломили белую, заплели веночком» («Кукушка» [Ремизов 1997: 43]). Отдельного упоминания заслуживает сказка «Красочки» из цикла «Посолонь». Здесь автор рисует не обряд, а известную детскую игру, в которой ведущие – «ангел» и «черт» – разбивают играющих («цветы») на две группы, после чего черт со своими игроками должен рассмешить тех, кого выбрал ангел. В описании Ремизова происходит персонификация игровых ролей: настоящие Бес и Ангел выбирают для себя цветы, которые, в свою очередь, изображаются одновременно и как растения, и как играющие на цветущем лугу дети. При этом в произведении доминирует не столько мифологическое, сколько условное литературно-сказочное начало.

В «Коловертыше» из цикла «К Морю-Океану» мы обнаруживаем редкий случай, когда растительные образы используются для выражения особого характера пространства. Герои Алалей и Лейла попадают в лесную избушку ведьмы; растущие поблизости «девять дубов» маркируют это место как сказочное, чудесное: «Взошла заря. А на заре, в подсвете, в восходе солнца девять кудрявых дубов остановили их путь. У девяти дубов, между двенадцатью корнями, стоит избушка на курьей ножке. Робко обошли они дубы вокруг избушки, робко заглянули в три окна» (здесь и далее в цитатах разрядка наша. – *В.К., С.К.*). Не обнаружив колдуньи, герои отправляются далее: «Постояли они в избушке, поглядели, подумали – и за порог. И у девяти кудрявых дубов опять постояли, поглядели, подумали да, напившись ключевой воды у обожженного молнией среднего мокрецкого дуба, дальше – в недалний, неближний трудный путь...» [Ремизов 1997: 177]. Специфическая пластичность этих образов позволяет, как нам кажется, говорить об

их связи не с фольклорной сказкой как таковой, а с особым «сказочным» стилем, представленным в живописи Серебряного века (иллюстрации И. Билибина и т. п.).

Специфическим приемом литературной работы Ремизова с фольклорным текстом можно считать объединение мифологических образов и мотивов, характерных для разных фольклорных жанров и функциональных сфер, не только в одной сказке, но и в пределах одного предложения: «А там, на прогалине, где трава утолчена, у кряковистого дуба, сам Леший дед сивобородый, выглянув, шарахнулся в сторону, а за ним стрекотнул зверь прыскучий» («Ангел-Хранитель»). Дубы в славянской мифологии считались местом обитания мифологических персонажей [СД 2: 143]. Однако здесь «дуб кряковистый» – атрибут былин, загадок и заговоров – сочетается с лешим, персонажем низшей демонологии, характерным в основном для жанра былички, и со сказочным «зверем прыскучим» (см., например, [Героический эпос 1979: 59; СД 2: 141]. С помощью этого приема создается эффект «гипернасыщенности» художественного пространства мифологическими образами. Ю.В. Розанов отмечает аналогичный прием в работе Ремизова над постановкой балета-русалии «Алалей и Лейла» [Розанов 1994].

Создавая сказочный мир «Посолони» и «Моря-Океана», писатель нередко «дорисовывает» несуществующие в фольклорной традиции ситуации, не проводя при этом никакой границы между фольклором и фантазией: «А на липе блестел стоведерный пузан-самовар, будет чертям полунощный чай и угощение» («Колокольный мертвец»). Возможно, сцена чаепития нечистой силы навеяна народными представлениями о том, что не кто иной, как черт «виновен» в изобретении чая (а также картофеля, табака и вина [Максимов 1996: 6]). Однако образ цветущей липы, который чуть ранее встречается читателю в сказке «Божья пчелка», позволяет предположить, что именно липовый цвет черти и будут заваривать в чай³.

Во всех случаях, описанных выше, народные фольклорно-мифологические представления о «растительном царстве» если и присутствуют, то неявно, в скрытом виде. Однако осведомленность Ремизова в области народной ботаники проявляется уже в том, с какой частотой он использует народные названия растений. В сказках упоминаются «заячьи ушки» (ландыши), «рай-дерево» (сирень),

«одолень-трава», «богородичная трава» и др.; иногда автор вводит такого рода наименования не в основной текст, а в примечания: «Перекажи поле – название растения; иначе – бабий ум, кучерявка», «Купена-лупена – волчья трава, сорочьи ягоды» [Ремизов 1997: 116]. Можно предположить, что эти метафорические обозначения ценны для писателя как «свернутый миф», но их имплицитная семантика в художественном тексте, как правило, не реализуется. Исключение составляет этиологическая легенда о сон-траве, сюжет которой лег в основу сказки из цикла «К Морю-Океану» (ее анализ см. ниже).

Нами выделен и другой авторский прием, когда фольклорно-мифологический сюжет присутствует в художественном произведении «в свернутом виде»: он концентрируется не в названии растения, а в описывающих его поэтических тропах. При этом сложно с уверенностью утверждать, насколько сознательно автором подразумевается определенный мифологический контекст. Приведем пример, когда миф скрывается за поэтическим эпитетом, точнее, целым рядом эпитетов: «Долго шли они лесом, пробирались сквозь чащу, проходили по грядам, по гривам и золотистым мхам, перепрыгивали через пни и колоды, через защербившийся пенёк ели, через побледневший пенёк березы, через позеленевший пенёк осины, через покрасневший пенёк ольхи и вышли в орешник» («Лютые звери» [Там же: 151]). Казалось бы, это обычное, «мифологически нейтральное» описание лесной чащи. Однако употребление эпитетов в определенной грамматической форме – не *белый*, не *побелевший*, а *побледневший* пенёк березы – позволяет предположить отсылку к этиологическим легендам о происхождении деревьев. Так, береза побледнела от испуга, когда на ней хотел повеситься Иуда [Чубинский 1872: 76]; ольха стала красной оттого, что на нее попала кровь черта после волчьего укуса [Белова 2004: 201; Никифоровский 1897: 130; [СД 3: 546]. Заметим, что сам прием повтора, нанизывания однотипных словосочетаний напоминает структуру заговоров, что придает ремизовскому описанию еще одно фольклорное жанровое «измерение».

Близкий случай встречается в сказке «Мара-Марена»: здесь описание дерева содержит уже явную отсылку к фольклорно-мифологической традиции, хотя также не разворачивается в конкретный сюжет: «Идет по луговьям, по ниве Мара-Марена, кукует тихо и груст-

но, кукует, изнемает тоскою дорогу. Шумят на шатучей осине листья без ветра» [Ремизов 1997: 181]. По разным легендам, осина постоянно «дрожит», так как проклята богом за то, что не поклонилась Богородице во время ее бегства в Египет [Булашев 1909: 394]; за то, что шелестом листьев выдала прятавшегося под ней Христа [Там же: 395] / Иосифа и Марию [Чубинский 1872: 76]; за то, что на ней повесился Иуда [Там же]. Наконец, листья осины шевелятся без ветра, потому что их по приказу колдуна пересчитывают черти [Максимов 1996: 59].

В цикле «К Морю-Океану» (который вообще содержит более богатый материал из области народной ботаники) есть несколько случаев, когда фольклорный сюжет, связанный с мифологией растений, становится основой для отдельной сказки. Принципиально важными кажутся четыре таких сюжета, которые мы и выбрали для более подробного анализа. Два из них перекликаются благодаря общему центральному образу – образу хлеба (сказки «Собачья доля» и «Спорыш»). Из «Народных русских легенд» А.Н. Афанасьева⁴ писатель взял легенду о том, что раньше «рожь была не такая, как теперь; снизу солома, а на макушке колосок; тогда от корня до самого верху все был колос» [Афанасьев 1990: 14]⁵. Причиной наказания людей становятся жалобы неблагодарных женщин на то, что такие колосья тяжело жать, и их проклятия хлебу. Однако очевидно, что в большей мере Ремизов ориентируется на другой источник – статью «Из области малороссийских народных легенд», напечатанную в седьмом номере журнала «Этнографическое обозрение» за 1890 г. под инициалами П.И.⁶ В этом варианте уменьшение колоса произошло вследствие осквернения хлеба одной женщиной: Спаситель и апостол Петр в образе странников попросили у нее милостыни, хозяйка же бросила им блин, «предварительно отерши этим блином следы, оставленные ее ребенком». Возмутившись святотатством, Христос начал «ошмыгивать» колос снизу вверх. Видя это, хозяйская собака стала выть, и Петр упросил Спасителя сжалиться хотя бы над собакой и оставить на стебле часть колоса с зерном на ее долю [П.И. 1890: 77–78].

В процессе литературной обработки Ремизов существенно переставляет акценты. Он усиливает мотив людской неблагодарности, причем подчеркивает изначальную порочность человеческой при-

роды: «Известно, и хлеба по горло – сыты, так другим чем возмущатся друг друга корить – осатанели!» Более подробно описана автором сцена наказания, в которой появляются эсхатологические мотивы: «Разгневался странник и, став среди поля, позвал страшную тучу. И поднялась на его зов страшная туча. Загремела гроза. Палило огнем, било градом, смывало дождем. Уж не кричат, не вопят – остолбенели: ведь все хозяйство пропало, весь хлеб погиб, все колосья ощипаны. И один лишь остался маленький колос на длинной соломе. Черно, пусто, голо на вольготной богатой земле» [Ремизов 1997: 137]. Разжалобить Христа смогли лишь «собачьи слезы», благодаря которым он оставил на земле «маленький колос собачий». Как отмечает Е. Горный, образ собаки как «символа вселенского страдания» в дальнейшем становится в творчестве Ремизова сквозным [Горный 1992: 200–201]. В связи с этим примечателен финал сказки, содержащий своего рода философское обобщение, которого нет в первоисточниках: «С той поры едят люди долю собачью. Наша доля собачья!».

Суровое звучание «Собачьей доли» смягчает «праздничная» сказка «Спорыш», созданная по мотивам статьи Н.Ф. Сумцова «Обжинки», где описываются жатвенные ритуалы. Если в «Собачьей доле» изображен хлеб того мифологического времени, «когда Христос ходил по земле» (так сказать, первохлеб), то в «Спорыше» он предстает одновременно и как бытовой объект, и как центральный персонаж праздника, дожиночного ритуала: из хлебных колосьев делают венки и надевают его самой красивой жнице⁷. В версии Ремизова, который опирается не только на описание обряда, но и на его научную интерпретацию (разумеется, соответствующую науке того времени), возникает и бог, или, точнее, божок, персонифицирующий хлеб: «Спорыш – бог жатвы, стебель с колосом-двойчаткой, черное зерно во ржи», «в майских полях его незаметно, <...> когда скачет по целой версте». Причем в сказке не жнецы, а именно Спорыш вьет из колосьев венки и отдает его Лейле: «И царевна – вольница Лейла в колосном венке, а из колосьев, как два голубых василька, и видят и светят глаза».

Интересный материал для наблюдений за ремизовской мифопоэтикой представляет сказка «Сон-трава»⁸, основанная на заметке Н.Ф. Сумцова:

У всех цветов есть мать; не имеет матери только сон-трава; у него злая мачеха; ежегодно она выгоняет его из земли ранее, чем покажутся какие-либо другие цветочки. «Сон, сон, ступай вон, – говорит она, – бо вже вси цвиткы зацвилы, тилько тебе нема», и послушный сон вылезит из земли, оглядывается по сторонам и не видит ни одного товарища. Свесит тогда он свою умную головку на бок, как сиротка, и дремлет до тех пор, пока не появятся его товарищи [Сумцов 1889: 115].

В сказке Ремизова образ сон-травы разработан более детально и более персонифицирован. Она оказывается маленькой девочкой, «нелюбимой синеглазой сироткой»: «Сон-трава – синеглазый подснежник – глядела печально, и на тяжелых темных ресницах горела слезинка. Что огорчает ей сердце? Ждет ли кого? <...> Ее в колыбели никто не баюкал, ее на руках никто не нянчил, ее ласковым словом никто не забавил...» [Ремизов 1997: 165–166]. Одну из возможных причин, по которой сон-трава превращается в девочку, хотя в источнике использована форма мужского рода, мы видим в том, что в художественном мире Ремизова она оказывается сестрой и в какой-то мере поэтическим двойником голубоглазой героини: «Ты, сестрица, дожدهшься солнца! – сказала ей Лейла, и далеко разносился ее голос по воле: – Солнце, солнышко, выгляни, высвети!»

В основу последней интересующей нас сказки – «Вербь» – легло литовское предание о вербе, пересказанное А.Н. Афанасьевым:

В древние времена жила в Литве Блинда – жена, одаренная изумительным плодородием; она рождала детей с необычайной легкостью не только из чрева, но даже из рук, ног, головы и других частей тела. Земля, самая плодovitая из матерей, позавидовала ей, и когда Блинда шла однажды лугом – ноги ее вдруг погрузились в болотистую топь и земля так крепко охватила их, что бедная женщина не могла двинуться с места, и тут же обратилась в вербу [Афанасьев 1994: 504–505].

Чтобы проследить, как Ремизов перерабатывает данный источник⁹, приведем текст его сказки с незначительными сокращениями:

Небо обняло землю, горячо обнимает.

И земля принялась за свой род.

Первая – верба. Вербя, еще из-под снега распушив свои алые гибкие лозы, тихо подымает веки, и седые пушистые вины озолотились слезами.

И куда ни пойдешь, куда б ни взглянул, встретишь вестницу мая – печальную Вербу.

«Я, последний и самый любимый, рожденный в Купальскую ночь, расскажу тебе, Лейла, о моей матери Вербе.

Моя речь невнятная, – я очень долго молчал, мои слова странны, – я очень стар. Я не помню, как это было, – мои руки сухи, мои пальцы вялы, а у моей матери руки были влажны и пальцы крепки.

У меня было много братьев, сестер, сестер-братьев, все они были старше и разбрелись по земле, кочуя до самого края. Их было так много, их было больше, чем звезд на небе.

Я помню – мои ноги быстры и легки, как крылья, а во лбу *светицвет* Купалы. “Ты засвети свой цвет, Купало!” – сказала мне мать.

Я помню – мы шли искать новую землю: на старой нам стало тесно. Мы шли долго в ночи, раскапывали пальцами землю – гадали о будущих днях. Черная, сбросив белые снега, земля лежала под нами и, тая, дымилась, а в ее черном сердце зависть свивала гнездо.

Моя мать сильна и всех прекрасней. И пускай после мая знойные дни и жгучие вихри, и пускай по болотам в полночь, заманивая путников в гибель, сверкают огни-одноглазы, и полднем Полудницы летят в пыли вихрей, и пускай, чуя мертвых, вопит Карина, и пускай несет темная Желя погребальный пепел в своем пылающем роге, – моя мать сильна и всех прекрасней.

И на земле цветов было меньше, чем моих братьев, и на земле лесу было меньше, чем моих сестер, и на земле рек-озер было меньше, чем моих сестер-братьев.

Я не помню, как это было, – а как всходить заре на гору, перед рассветом, мы вступили в болото, и вот черные руки вдруг поднялись из земли и крепко охватили мать под грудь сзади и, обняв, повлекли ее в топь за собою...

Я не помню, как это было, – я стою на краю трясины и кличу и зову мою мать: “Где найду я новую землю!” – И кличу братьев: “Где найду я мать!”

А под землею глубоко, я вижу, горят, как свечи, глаза. А мать стоит – не мать, печальная верба» [Ремизов 1997: 167–168].

Текст Ремизова отличает большая насыщенность мифологическими образами и мотивами – как универсальными (брачный союз Неба и Земли), так и заимствованными из различных этнических традиций. Если в основу сюжета положено литовское предание, то образы Карины и Жели взяты из древнерусского «Слова о полку

Игоре»¹⁰. Кроме того, автор включает в описание вербы скрытую реминисценцию из повести Н. Гоголя «Вий». Возможно, сочетание в одной фразе выражений «тихо *подымает веки*» и «седые пушистые *виш*» можно было бы считать совпадением, если бы не два обстоятельства. Во-первых, стиль Ремизова отличает филигранная работа со словом, исключая случайность; во-вторых, фантастическая повесть Гоголя упоминается в примечаниях, а сам Вий становится персонажем сказки «Летавица». Отметим, что в «Море-Океане» вообще велико количество сквозных образов и мотивов, появляющихся в двух и более сказках; они дробятся, умножаются и тем самым создают дополнительные связи между отдельными частями цикла. К их числу относится и образ вербы, который встречается в цикле еще несколько раз (сказки «Котофей Котофеич», «Колокольный мертвец», «Радуница», «Бабье лето»).

В изложении Ремизова также усиливается мотив «зависти богов»: образ земли персонифицирован у него значительно больше, чем у Афанасьева, и даже приобретает зловещие, почти демонические черты (у нее «черное сердце» и горящие, «как свечи», глаза). Наконец, нельзя не отметить, что в сказке – в отличие от источника, где в центре стоит этиологический сюжет, – на первый план выходит мотив *сиротства* сына, рожденного женщиной-вербой. В рамках цикла он явно перекликается с сиротством сон-травы, но в «Вербе» трагическое звучание мотива усиливается, поскольку повествование ведется от лица осиротевшего младшего сына («Я, последний и самый любимый, рожденный в Купальскую ночь...»). Если «синеглазый подснежник» в художественном мире Ремизова является двойником Лейлы, то сын вербы, как нам кажется, связан с Алалеем, который, в свою очередь, в значительной мере может быть отождествлен с самим автором¹¹. Известно, что писатель придавал большое значение тому факту, что родился в купальскую ночь, и подчеркивал в автобиографических текстах, что именно это обстоятельство предопределило его способность так тонко чувствовать мир невидимого и сказочного: «Оттого, должно быть, что родился я в купальскую ночь, когда в полночь цветет папоротник и вся нечисть лесная и водяная собирается в купальский хоровод и бывает особенно буйна и громка, я почувствовал в себе глаз на этих лесных и водяных духов, и две книги мои – “Посолонь” и “К Морю»

Океану» – в сущности, рассказы о знакомых и друзьях моих из мира невидимого – “чертячьего”» [Ремизов 1991: 548].

Подробный анализ ремизовских сказок показывает, что писатель интерпретирует фольклорные источники, привнося или усиливая в них те мотивы, которые особенно созвучны духу его времени (загадочность, непознаваемость, иногда – враждебность мира по отношению к человеку; греховность человеческой природы, обреченность людей на страдания, их онтологическое «сиротство» и др.). В этой связи справедливым представляется высказывание М. Козьменко об «уникальном отношении Ремизова к текстам-“первоисточникам”»: «В своих трактовках он их «перечитывал» как человек, воплотившийся сразу в двух эпохах и в своем варианте древнего мифа (который нередко включал самые смелые стилевые новации) эти две эпохи совместивший» [Козьменко 1990: 8].

Если вернуться к классификации видов мифологизации Е.М. Мелетинского (и абстрагироваться от жанровой специфики материала, на котором она создавалась), то несложно обнаружить, что мифопоэтика Ремизова не вписывается ни в одну из предложенных моделей, но в какой-то мере совмещает признаки всех трех. Основу художественного мифологизма «Посолони» и «К Морю-Океану» составляет *живая* (на момент создания произведений) *фольклорная традиция*, с которой автор был знаком, но от которой по ряду причин был дистанцирован¹². В своем творчестве он активно использует различные научные источники, причем не только записи текстов, но и их исследовательские интерпретации, – это придает мифологизму Ремизова *интеллектуальный* характер. Однако не меньшее значение имеет для него и индивидуальное – *интуитивное* и спонтанное – мифотворчество.

Примечания

¹ «Что и как прибавить или развить и в какой мере дословно сохранить облюбленный текст, в этом вся хитрость и мастерство художника» (А. Ремизов. Письмо в редакцию // Русские ведомости, 1909, 6 сентября).

² Статья, в которой А. Ремизов незаслуженно обвинялся в плагиате: Милов М. Писатель или списыватель? (Письмо в редакцию) // Биржевые ведомости. Веч. вып. 1909. 16 июля. № 11160.

- ³ О том, что «индивидуальная» мифология изначально задумывалась Ремизовым как составная часть мифопоэтики «Моря-Океана», свидетельствует, в частности, его письмо к О. Маделунгу от 1 марта 1908 г.: «...Готовлю сейчас полевую, лесную и болотную книгу – продолжение “Посолони”, куда, кроме своих, вошли бы мифы славянские...» (Письма А.М. Ремизова и В.Я. Брюсова к О. Маделунгу. Copenhagen, 1976. С. 45.).
- ⁴ Здесь и далее мы используем источники, которые Ремизов указывает в примечаниях к «Морю-Океану».
- ⁵ Народные русские легенды А.Н. Афанасьева. Новосибирск, 1990. Афанасьев, в свою очередь, цитирует книгу А.И. Терещенко «Быт русского народа». Ч. V. СПб., 1848. С. 48.
- ⁶ Под этими инициалами печатался харьковский этнограф Петр Иванов. Авторы выражают благодарность за информацию М.М. Красикову.
- ⁷ Другой жатвенный обряд – «завивание бороды» – изображен в сказке «Борода» из цикла «Посолонь»: «Дожинают и вяжут последний сноп. Уж кличут на Бороду. <...> А Борода стоит, развеивается, разукладная, много янтаря в ней, много усика долгого, тонкого, острого, как серп. <...> Несут девки межевые васильки, подвивают васильками Бороду...». Однако образ хлеба здесь не персонифицирован.
- ⁸ Тот факт, что Ремизов обращается к «не освоенному» литературой растению (в данном случае это *Anemone pratensis*), стоит отметить особо. В произведениях символистов, как правило, фигурируют либо растения, семантика которых уже закреплена в художественной культуре, либо «цветы вообще» (см., например, сказку Ф. Сологуба «Отравленный сад»).
- ⁹ Подлинность некоторых сведений, включенных А.Н. Афанасьевым в «Поэтические воззрения...», вызывает у современных фольклористов большие сомнения. Предание о вербе – из их числа. Однако в данном случае наша задача заключается не в том, чтобы установить или опровергнуть подлинность первоисточника, а в том, чтобы проследить его переработку Ремизовым.
- ¹⁰ «А Игорева храбраго пльку не крѣсити. За нимъ кликну Карна, и Жля поскочи по Руской земли, смагу людемъ мычючи въ пламянѣ розѣ» (Слово о пълку Игореве, Игоря, сына Святъславля, внука Ольгова // «Изборник». Сборник произведений литературы древней Руси. М., 1969. С. 202).
- ¹¹ В примечании к «Морю-Океану» Ремизов пишет: «Алалей – такого нет имени. Так в детских губках двухлетней русской девочки (Наташи, дочери писателя. – В.К., С.К.) прозвучало в первый раз имя Алексей» (т. е. имя ее отца).
- ¹² Будущий писатель, родившийся в образованной московской купеческой семье, в детстве слышал множество сказок от своей кормилицы. Оказав-

шись в ссылке, молодой Ремизов сам собирал фольклорные тексты, однако в литературной работе предпочитал использовать чужие записи.

Литература

- Афанасьев 1990 – Народные русские легенды А.Н. Афанасьева. Новосибирск, 1990.
- Афанасьев 1994 – *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. Т. 2. М., 1994 (Репринт издания 1865–1869 гг.).
- Белова 2004 – «Народная Библия»: Восточнославянские этиологические легенды / Сост. и коммент. О.В. Беловой. М., 2004.
- Бенуа 1906 – *Бенуа А.* Художественные ереси // Золотое руно. 1906. № 2.
- Бердяев 1990 – *Бердяев Н.* Самопознание. М., 1990.
- Берегулева-Дмитриева 1997 – *Т. Берегулева-Дмитриева.* «Чувство таинственности мира» // Сказка серебряного века / Сост. и примеч. Т. Берегулевой-Дмитриевой. М., 1997. С. 7–28.
- Булашев 1909 – *Булашев Г.О.* Украинский народ в своих легендах и религиозных воззрениях и верованиях. Вып. 1: Космогонические украинские народные воззрения и верования. Киев, 1909.
- Героический эпос 1979 – Героический эпос народов СССР. Л., 1979.
- Гершензон, Иванов 1989 – *Гершензон М., Иванов Вяч.* Переписка из двух углов // Наше наследие. 1989. № 3.
- Горный 1992 – *Горный Е.* Заметки о поэтике А.М. Ремизова: «Часы» // В честь 70-летия проф. Ю.М. Лотмана: Сб. ст. Тарту, 1992. С. 192–209.
- Иванов 1909 – *Иванов Вяч.* По звездам: Статьи и афоризмы. СПб., 1909.
- Козьменко 1990 – *Козьменко М.В.* Бытие и время Алексея Ремизова // Ремизов А.М. Повести и рассказы / Сост., вступит. ст. и примеч. М. Козьменко. М., 1990. С. 3–12.
- Максимов 1996 – *Максимов С.В.* Нечистая, неведомая и крестная сила. М., 1996.
- Мелетинский 2000 – Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 2000.
- Никифоровский 1897 – *Никифоровский Н.Я.* Простонародные приметы и поверья, суеверные обряды и обычаи, легендарные сказания о лицах и местах. Витебск, 1897.
- П.И. 1890 – *П. И[ванов].* Из области малороссийских народных легенд // Этнографическое обозрение, 1890, № 7. С. 77–78.
- Ремизов 1909 – *Ремизов А.* Письмо в редакцию // Русские ведомости. 1909. 6 сентября.

- Ремизов 1991 – *Ремизов А.М.* Избранное / Сост., примеч., послесловие А.А. Данилевского. Л., 1991.
- Ремизов 1997 – *Ремизов А.М.* Посолонь. К Морю-Океану // Сказка серебряного века / Сост. и коммент. Т. Берегулевой-Дмитриевой. М., 1997. С. 31–193.
- Розанов 1994 – *Розанов Ю.В.* Драматургия Алексея Ремизова и проблема стилизации в русской литературе начала XX века: Дисс. ... канд. филол. наук. – Вологда, 1994. www.booksite.ru
- Рыстенко 1913 – *Рыстенко А.В.* Заметки о сочинениях Алексея Ремизова. Одесса, 1913.
- СД 2 – Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5 т. Т. 2 / Под ред. Н. И. Толстого. М., 1999.
- СД 3 – Славянские древности: Этнолингвистический словарь в 5 т. Т. 3 / Под ред. Н. И. Толстого. М., 2004.
- Сумцов 1889 – *Сумцов Н.Ф.* Этнографические заметки // Этнографическое обозрение, 1889. Кн. 3. С. 111–133.
- Чубинский 1872 – *Чубинский П.П.* Труды этнографическо-статистической экспедиции в западнорусский край. Т. I. Вып. 1. СПб., 1872.

Научное издание

Миф
в фольклорных традициях
и культуре новейшего времени

Редактор серии *Е.П. Шумилова*
Компьютерная верстка *О.Б. Малахова*

Оригинал-макет подготовлен
в Институте высших гуманитарных исследований РГГУ
им. Е.М. Мелетинского

Подписано в печать 25.06.2009.
Формат 60x84 1/16.
Усл. печ. л. 7,8.
Уч.-изд. л. 8,0.
Тираж 300 экз.
Заказ № 213

Издательский центр РГГУ
125993, Москва, Миусская пл., 6.
Тел. (499)973-4200