

ПУШКИНСКАЯ СКАЗКА КАК ЖАНРОВАЯ МОДЕЛЬ МИРА

ОЛЬГА ЧЕРВИНСКАЯ (ЧЕРНОВЦЫ)

Пушкинская сказка не сводима к единой структурной матрице. Это очевидно. Во-первых, она обладает какой-то весьма специфической, *метавременной* стилистикой (подтверждая справедливо сказанное структуралистами: «Сказка устанавливает свои собственные часы»¹). Во-вторых, любая из них нарочито отталкивается от какого-либо пространственно-временного уподобления реальной жизни², и в этом смысле имеет право на аналогию с догматикой *иконописи*. Архетип, приводящий нас к первообразу, – эта формула иконы, некогда провозглашенная Иоанном Дамаскиным (VIII в.), на мой взгляд, весьма пригодна и для современной рецепции любого из пушкинских сказочных текстов, обнаруживающей здесь новые и весьма неожиданные горизонты³. В жанровом отношении исключением яв-

¹ Мелетинский, Е. М., Неклюдов, С. Ю., Новак, Е. С., Сегал, Д. М.: Проблемы структурного описания волшебной сказки. – В кн.: Труды по знаковым системам. Т. IV. Уч. Зап. Тартуского ун-та, вып. 236. Тарту, 1969, с. 107.

² Наша работа стоит в стороне от полемики с литературоведческими концепциями и интерпретациями проблем времени, жанровой специфики сказки как такой или ее литературных модификаций. Тут можно опереться на выверенные концепты Афанасьева, Мелетинского, Проппа, Трубецкого, структуралистов и др.

³ Современные концепции оперируют термином «архетип» и также соотносят его с пониманием сказки как некоего «образа мира». К примеру: «Эти образы вошли в кровь, ими пользуются, не отдавая отчета себе, что имеют дело не с обыденным, а архетипическим переживанием. Оно, сохраняя свой архетипический смысл, свойственный аналогичным образам всемирного сказочного репертуара, имеет собственное содержание, присущее русской сказке. Вследствие этого ее мир можно рассматривать как проекцию мира (ума и души), бытующего до тех пор, пока жив народ, создавший этот художественный материал.» См.: Мильдон, В. И.: «Сказка - ложь...» (Вечно женственное на русской земле). Вопросы философии, № 5, 2001, с. 148.

ляется, пожалуй, «Сказка о медведихе», поскольку она вписывается скорее в «былинный», чем в «сказочный» жанровый контур. Среди прочих многочисленных примет былинного жанра, легко обнаруживаемых в этом произведении, следует назвать тут наиболее существенную: *время* в «Медведихе» организовано не так, как в других пушкинских сказках – оно не циклично, а направлено и развернуто в перспективу будущего, в котором намечается последующая тема. К примеру, скажем, «тема, мести медведя» или т.п. (по этой причине мы ее из нашего поля зрения в данном случае исключили⁴).

Во всех других случаях за каждой сказкой, как архетипом, таится глубоко пережитая позитивная мораль, однозначный урок, притом выстроенный на фундаменте вполне определенной, признанной русским человеком добродетели. Пять сказок условно можно попытаться обозначить через скрытые за текстом первообразы-идеи следующего ряда: *возмездие за грех сребролюбия* («Сказка о попе и о работнике его Балде»); *жизнь-море житейское* («Сказка о царе Салтане»); *«Адам» на послушании у своей жены* («Сказка о рыбаке и рыбке»); *провидение на страже сироты* («Сказка о мертвой царевне»); и, наконец, *женщина как объективное зло, как опасный губительный соблазн* («Сказка о золотом петушке»). Как бы то ни было, каждый элемент любой из этих сказок подчинен ее обозначенному выше первообразу и объясняется именно таковым. Таким образом, перед нами пятерка «сказочных» архетипов, по сути своей так или иначе связанных с религиозной моралью, что также укрепляет аргумент об иконографическом стержневом принципе анализируемого жанра. Герои в пушкинской сказке побеждают только в том случае, когда следуют заповеданной Божественной норме, а не тогда, когда поступают ей наперекор. При этом Пушкин программирует необходимую рецептивную реакцию, «раздваивая» наше эстетическое сознание, как ориентированное на выяснение соотношения между вымыслом и правдой, правдой и моралью, моралью и снова вымыслом, и тот час же это раздвоение парадоксальным образом совмещая. Фигура парадокса в данном случае как нельзя ближе соприкасается с идеей иконогра-

⁴ Приведем в целом справедливое наблюдение Д. Н. Медриша: «...каждая русская былина <...> воспроизводит один какой-то эпизод из жизни богатыря или юнака, в то время, как волшебная сказка охватывает обычно определенный этап жизни героя – от рождения или от юности, но непременно до его женитьбы» (см.: Медриш, Д. Н.: Структура художественного времени в фольклоре и литературе. In: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л. Наука, 1974, с. 122.)

фичности, в которой условность предстает как безусловность. В нашем случае сам этот прием становится закономерным, органичным и формообразующим компонентом целостности. Парадоксальная, иконическая «безусловность условности» приводит и к позитивному прочтению этического смысла сказки. Так, наказывается поп, берущий оброк даже с чертей (!) («Сказка о попе и работнике его Балде»). Так, в «Сказке о царе Гвидоне» наказуется зависть, но вознаграждаются такие христианские добродетели, как самоотверженность, смирение, послушание и полагание на волю Божию: Так, в «Сказке о мертвой царевне и о семи богатырях» красавица-царица, которая «горда, ломлива, своенравна и ревнива» (сразу четыре «антидобродетели»!), умирает от собственной злобы, а добродетельная царевна вознаграждается сполна. Так, когда промыслительное мужское первенство умалется агрессивным женским любоначалием, – мы имеем «разбитое корыто» («Сказка о рыбаке и рыбке»). И так, в конце концов, бес похоти, в «Сказке о золотом петушке» принявший облик Шамаханской царицы («или бес в тебя ввернулся?»), истребляет целую царскую семью: последовательно приводит сначала к братоубийству, затем к нарушению обета, и, в завершение, к гибели самого царя Додона, насмерть заклеванного золотым петушком.

Что касается эстетических параметров пушкинской сказки в аспекте ее целостности, то, как мы хорошо помним, каждая из таковых сама по себе представляет особую модель, неповторяющуюся гармоническую конструкцию. Это всегда феерическая, безупречная по форме игра жанра, метаморфного в своей поэтике, с бесконечным числом параметров. Из них мы здесь отметим лишь такую онтологически значимую, маркирующую «координатную ось», как хронотоп, выясняя его функциональную значимость в пределах пушкинского текста.

Во-первых, допустимо предположить, что принцип пространственно-временной организации сказочного текста в данном случае регулируется все тем же христианским канонам, ориентированным на притчевый характер библейских евангельских истин. Однако аксиологический потенциал и притчи литературной также связан с «метавременностью» моральных оснований, принятых или же условно прокламируемых автором. В пушкинской сказке каким-то немислимым, парадоксальным образом сочетаются время *сакральное* с обыденностью времени *профанного*, а также обобщенное, условное пространство с пространством, детализированным до емких географических топонимов.

Во-вторых, отсюда исходным будет и такой момент: пушкинская сказка немислимо активизирует встречный рецептивный потенциал. Пушкин играет с читателем в интеллектуальную и весьма остроумную игру. Ему нравится заставить читателя загибать пальцы, высчитывая возраст героев или предполагаемые сроки грядущих событий. Ему нравится напрячь читательскую память на предмет вполне конкретных исторических реалий. В том случае, если Пушкину как автору удалось действительно преодолеть рецептивную пассивность и навивную доверчивость, он будет вознагражден читательским восхищением. К примеру, очень известный нам фрагмент из «Сказки о мертвой царевне»:

«День за днем идет, мелькая,
 А царевна молодая
 Все в лесу, не скучно ей
 У семи богатырей.
 Перед утренней зарею
 Братья дружною толпою
 Выезжают погулять,
 Серых уток пострелять*
 Руку правую потешить,
 Сорочина в поле спешить,
 Иль башку с широких плеч
 У татарина отсечь,
 Или вытравить из леса
 Пятигорского черкеса. <...>
 Так идут за днями дни».

Перед нами емкая метафора времени и пространства. Обрамляющие отрывок «день за днем» (ед.ч.) и «дни за днями» (мн.ч.) представляют по сути мнимую тавтологию, ибо перед нами *фигура* времени, лишённого смысла, фигура времени остановившегося, не имеющего ни места, ни назначения, – времени, в котором *ничего не происходит*. Структура этой формулы временного абсурда имажинативно очень близка формуле времени фольклорной сказки. Для пушкинского письма весьма характерно звучит и «жили-были» (т.е.: если были, то и жили, а если бы не жили, то и не были бы!). Пушкинские сказки дадут нам в этом смысле массу самых разнообразных примеров. Пространственная стихия тут также обозначается как целостность, построенная на артикуляции несовместимых вещей, на абсурде, парадоксе, оксюмороне (скажем, из другой сказки – «море-Окиян») и т.п., которые вместе с тем дают нам вполне реально существую-

ющий топос, к примеру, «Серые утки» из приведенного выше отрывка «маркируют» осеннюю прохладу именно средне-русской полосы.

Но, помимо того, если не еще более, интересным в приведенном фрагменте пушкинского текста выглядит также совмещение в некий собирательный символ образа *противника* – противостоящих богатырям экзотических сарацинов, полузабытых ныне ордынских татар и современных Пушкину черкесов. Эти персонажи, наскоро и не без улыбки перечисленные Пушкиным, выдернуты из совершенно разных исторических периодов. Эти три *профанные* реалии в своей совокупности наполняют авторскую модель *сакрального* времени мнимым абсурдом («дни за днями» равны «дню за днем»). Подобных примеров игровой контаминации несовместимых пространственно-временных и исторических эпизодов в сказках Пушкина не счесть. Читателю лишь необходимо натренировать на них свой взгляд, приноровиться к неожиданностям, и ему откроется потрясающий и волшебный мир пушкинского парадокса, где все смеется над обыденностью – над ее параметрами, привычными формами, буквально над ее «порядком вещей», вместо которого здесь утверждается именно «порядок идей».

Время и такое его частное проявление как понятие возраста тут есть весьма условные единицы, хотя Пушкин, как очень непростой автор, и в данном случае требует максимально напряженной рецептивной памяти, стремительной реакции памяти на события в тексте. Как уже подчеркивалось, он любит заставить читателя «загибать пальцы», высчитывая различные событийные сроки. Но и возраст героев у него не подчиняется привычным законам: в «Сказке о царе Салтане» князь Гвидон растет «не по дням, а по часам», так что физически его мать к моменту встречи с дорогим супругом не успевает состариться. В этом тексте вполне реальными являются только сроки вынашивания младенца-наследника: от сочельника до конца сентября, все остальное ни в какие временные рамки принципиально не вменяется. Время других пушкинских сказок так же фантастично, так же норовит стать метавременем. За исключением «Сказки о попе» – поскольку тут время специально оговаривается как условная единица, как *срок* службы Балды у попа. Но в таком случае абсолютно парадоксально абсурдируется само *пространство* – тем, что вмещает в себя видимое и невидимое, телесное и бестелесное.

Религиозная креативная основа пушкинского мировидения несомненна. Это резонирующий по всем текстам фон. Но для того, чтобы он звучал еще отчетливее, в сказку включается весь исторический

и пространственный мир пушкинской Руси, или, по крайней мере, все страны черноморского бассейна: от Востока до Запада. Так, связь между царем Салтаном и князем Гвидоном осуществляют купцы, одни из которых торгуют «соболями, черно-бурыми лисами»; другие – «конями, все донскими жеребцами», третьи – «булатом, чистым серебром и золотом». (читай: и москвиты, и казаки, и греки Таврии). Фантастический, пряный мир «Золотого петушка», или же вполне достоверное «житье-бытѣ» черноморской угрюмой морячки с ее незадачливым и добрым стариком, или же мир сказочной русской народной фольклорно-бытовой традиции – все это в той или иной степени буквально пронизано духом церковного мира и уклада.

Любая из сказок и в этом плане требует самого пристального анализа. Откроем для примера текст сказки о Царе Салтане. Здесь очень много выразительных эпизодов. Например: как бы ни были злодейски настроены против царицы ее сестры-соперницы, но они не посмели засмолить в бочке младенца некрещеным! Мать-царицу с царевичем спасает именно его нателный крест. Читаем: «Ломит он у дуба сук / И в тугой сгибает лук, / *Со креста шнурок шелковый!* Натянул на лук дубовый...». Самому царевичу Гвидону присуща важнейшая христианская добродетель – послушание родителям:

«И среди своей столицы,
С разрешения царицы,
В тот же день стал княжить он
И нарекся: князь Гвидон».

И даже искусно сконструированный мир острова Буяна воспроизводит образ именно православного места:

«.. Видит город он большой,
Стены с частыми зубцами,
И за белыми стенами
Блещут маковки церквей
И святых монастырей».

Трепещущий, колоритный мир древнего христианского княжества простирается навстречу нашим добродетельным героям:

«Мать и сын идут ко граду.
Лишь ступили за ограду,
Оглушительный трезвон
Поднялся со всех сторон:
К ним народ навстречу валит,
Хор церковный Бога хвалит,

В колымагах золотых
Пышный двор встречает их).

Интересно в этой сказке и то, что православный мир сосуществует с языческим. Коршун, Лебедь белая, ее дядька Черномор с богатырями, превращения самого Гвидона в комара, муху, шмеля, чародейство – это все стилизованные рудименты дохристианской фольклорной традиции. Но язычество побеждается и увенчивается полной победой иной духовной стихии. Коршун убит, чародейство разрушено, Царевна-Лебедь сбрасывает с себя языческую личину (языческое «ряжение»!), становится христианской княгиней. Причем, возможно и соответствующее рецептивное прочтение следующего штриха: у царевны «месяц под косою блестит». Если нам известно, что на купольных церковных крестах полумесяц обозначал и победу над иноверцами, то эта деталь головного убора царевны также становится весьма и весьма значимой.

Чрезвычайно характерно выглядит в свете сказанного и описание сцены обручения князя Гвидона с царевной-Лебедью:

«...и ведет ее скорей
к милой матушке своей.
Князь ей в ноги, умоляя:
«Государыня-родная!
Выбрал я жену себе,
Дочь послушную тебе,
Просим оба разрешенья,
Твоего благословенья:
Ты детей благослови
Жить в совете и любви».
Над главою их покорной
Мать с иконой чудотворной
Слезы льет и говорит,
«Бог вас, дети, наградит».
Князь недолго собирался,
На царевне обвенчался:
Стали жить да поживать,
Да приплода ожидать».

Здесь вся этика православной семьи: родительское послушание и благословение, полагание на промысел Божий, венчанный брак, ожидание потомства. Любовь и брак никоим образом не скрепляются

эротическим элементом. Напротив, эротика подчеркнута как таковая отсутствует. В соответствии со стилистикой русской иконы, лобой факт и здесь изображен как графически реализованная идея, но только никак не реалистическая форма.

Все вышесказанное могло бы служить поводом и для более основательного и развернутого анализа, но мы остановимся на выводах. Они таковы: в большей или меньшей степени, но каждая из пушкинских сказок содержит в себе *общее* зерно гениального и неповторимого авторского мировидения. Именно это структурирует текст, а не только некая специфическая, жанровая, матричная заданность, которую в данном случае вычленишь не так просто.

Каждая отдельная сказка не отрицается другими, утверждаясь единой и цельной авторской природой. Мы можем взять любую из таковых, и не найдем в ней противоречия всем другим. Это будет тот же верный самому себе Александр Пушкин, меняющий лишь свою творчески многообразную ипостась, подчиненную авторскому стилю «моделирования» мира. Время, вопреки своей органически нерушимой линейности, у него организуется, как правило, совсем не так: в виде особой стилистической фигуры. как кольцо, климакс, гипербола, накопление и т.д. К примеру, в «Сказке о рыбаке и рыбке» мы наблюдаем фигуру времени в виде такой разновидности градации, как климакс: постепенно возрастают потребности старухи и, в соответствии с этим, так же постепенно ухудшается настроение морской стихии. Пространство воспроизводится как особая *стихия* (например, лес, пучина, море-Океан, море житейское, волшебная страна и т.п.). Парадокс же заключается в том, что именно таким способом Пушкину удается сотворить иллюзию противоположного: иллюзию пространственно-временной беспредельности и принципиальной неисчерпаемости созданного им мира.

Литература

1. Афанасьев, А. Н.: Народные русские сказки в трех томах, т. 3. Москва 1985.
2. Мелетинский, Е. М.: Герой волшебной сказки. Происхождение образа. Москва 1958, с. 255
3. Федотов, Г. П.: Стихи духовные. Русская народная вера по духовным стихам. Москва 1991, с. 55.
4. Пропп, В. Я.: Исторические корни волшебной сказки. Ленинград 1988, с. 365.

5. Трубецкой, Е. Н.: «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке 1922. В: Трубецкой, Е. Н.: Избранное. Москва 1997, с. 427.
6. Ранк, О., Закс, Г.: Психоаналитические исследования мифов и сказок. В: Между Эдипом и Озирисом. Львов-Москва 1998, с. 243-244.
7. Мильдон, В. И.: «Сказка – ложь...» (Вечно женственное на русской земле). В: Вопросы философии, № 5, 2001, с. 138-148.
8. Мелетинский, Е. М., Неклюдов, С. Ю., Новак, Е. С., Сегал, Д. М.: Проблемы структурного описания волшебной сказки. В: Труды по знаковым системам. Т. IV. Уч. Зап. Тартуского ун-та, вып. 236. Тарту 1969, с. 107.

Summary

Specific structure of author world modelling which is characteristic to Pushkin literary tale is analyzed in reception poetics aspect. Special attention is given to author solution of time and space organization, which is ruled by orthodox icon painting aesthetics. The tale text receptive resources significance is underlined.

