

ЭВОЛЮЦИЯ ФОЛЬКЛОРНЫХ СЮЖЕТОВ, ОБРАЗОВ И МОТИВОВ В ЛИТЕРАТУРЕ

О. И. ТИМАНОВА
(Санкт-Петербург)

ФОЛЬКЛОРНЫЕ МОТИВЫ В «КАРТИНАХ ИЗ РУССКИХ СКАЗОК» О. М. СОМОВА

Литературная деятельность Ореста Михайловича Сомова (1793—1833), выступившего представителем так называемого фольклорного направления в отечественном романтизме, явилась живым откликом на самые острые потребности культурного развития России первой трети XIX столетия. Свои общественные и эстетические пристрастия писатель обнаруживает в начале 1820-х годов, когда включается в полемику о путях романтизма — направления тогда нового и во многом еще непонятного для читателя, воспитанного на произведениях сентименталиста Н. М. Карамзина. Будучи литератором весьма разнонаправленным — прозаиком, поэтом, переводчиком, очеркистом, литературным и театральным критиком — в своем теоретическом трактате «О романтической поэзии» (1823) Сомов постулирует новую художественную методику — концепцию «изящной» литературы, не подражательной и не зависимой «от преданий чужеродных».

Повести О. М. Сомова из народной жизни, написанные под псевдонимом Порфирий Байский, («Юродивый» (1827), «Русалка» (1829), «Оборотень» (1829), «Кикимора» (1829), «Самоубийца» (1830), «Страшный гость» (1830), «Сказки о кладах» (1830), «Сватовство» (1830), «Купалов вечер» (1831), «Бродячий огонь» (1832), «Киевские ведьмы» (1833), «Недобрый

глаз» (1833)) замешаны на подлинных фольклорно-этнографических материалах и снабжены подробными примечаниями сочинителя. Как и произведения наиболее крупного прозаика первых десятилетий XIX века В. Т. Нарезного, кстати, тоже малоросса по происхождению, эти опыты предшествуют «малороссийским сказкам» «Вечера на хуторе близ Диканьки» (1831—1832) Н. В. Гоголя. Но наряду с тем в них выявляется и отличное от авантюрно-назидательного повествования понимание перспектив развития художественной национальной прозы. Ее обновление О. М. Сомов пробует искать на путях иных: в творчестве писателя закономерно рождаются на свет «картины из русских народных сказок». «Сказка о храбром витязе Укроме Табуншике» (1829), «Сказка о Медведе-Костоломе» (1830), «Сказка о Никите Вдовиниче» (1832), «В поле съезжаются, родом не считаются» (1832), написанные О. М. Сомовым, в нашей отечественной «изящной» литературе становятся едва ли не первыми сказочными стилизациями. Народные суеверия, поверья, предания О. М. Сомов делает предметом той разновидности повести, которая в современном литературоведении квалифицируется как сказочно-фантастическая. С точки зрения же этимологической, этот тип произведений писателя вполне подпадает под дефиницию «чудесного рассказа», или сказки, определение которой в других европейских языках коррелирует с терминами «*fairytale*» (англ.) и «*marchen*» (нем.) [Пропп 1984; Елеонская 1911—1912]. Для периода развития национальной словесности, когда русская проза, по словам А. С. Пушкина, была еще «детской» и повести в России были «в диковинку», подобное явление знаменательно.



Существует и другая важная для литературных исканий Сомова сторона его взглядов, неизбежно влияющая на идейно-художественное своеобразие сказочной прозы писателя. Это стремление выразить в ней воззрение на жизнь самобытное, великорусское и малороссийское; взгляд, быть может, не целиком народно-крестьянский, но своей «здоровостью» все же отдаляющийся от «болезненной» немецкой школы. Как отмечают исследователи, у поздних европейских романтиков история человечества и в самом деле предстает историей раздвоения и бесконечного дробления утратившей нравственную доминанту личности. Мир произведений Э. Т. А. Гофмана, например, — это мир, заселяемый своего рода фантомами, мир мифологизированный: в нем действуют «всевозможные части и компоненты отдельных человеческих “я”, действуют в облике или маске человека, — человеком, в сущности, не являясь» [Федоров 1987, 78].

О проявлении в прозе Сомова фольклорной концепции мира и человека как целостной философско-этической и эстетической системы воззрений говорить можно с осторожностью. В творчестве раннего русского романтика своеобразное отражение находит скорее иная историко-литературная ситуация — процесс постепенного перехода «страшных» рассказов из фактов быта и общественной психологии в эстетический феномен «изящной» словесности. Искатель национальной самобытности, Сомов одним из первых среди современников уловил живую связь литературы с ментальностью, жизненными и эстетическими предпочтениями самого народа, приблизился к восприятию фольклорной символики как особой формы художественного обобщения, как совокупности образов, воплощающих в себе «верховные сущности» нравственной и духовной жизни народа. Но подлинного «мышления поэтическими стилями» [Гинзбург 1964, 328] коллективной словесности, какую мы видим у сказочника Пушкина, Сомов, объективно говоря, не достигает, хотя и пытается в своих стилизациях воплотить «лад народной жизни» (А. А. Григорьев), истолкован-

ный по своему разумению и пока очень приблизительно.

В авторских сказках Сомова, на деле выступающих в качестве стилизаций под «усредненный» фольклорный текст, прозаический по преимуществу, семантическое ядро сказочного жанра составляет не ритуально-мифологический комплекс путешествия живого в царство мертвых, а схваченный писателем момент «рождения собственно сказки», который В. Я. Пропп объясняет превращением священного рассказа (и христианские категории у Сомова здесь не будут случайны) в рассказ профанный, «т. е. не духовный, не эсotericический, а художественный» [Пропп 1946, 336].

Так, столкновение героев «Сказки о медведе Костоломе и об Иване, купцом сыне» (1830¹), имена которых автором не случайно вынесены в заголовок произведения, представляет собой противостояние нравственное, как и положено былине и волшебной сказке, генетические жанровые корни которых устойчиво проявляются в литературном варианте писателя. Портрет Ивана дается Сомовым совершенно в народном духе: это молодец «статный, белый, румяный, белокурый», и лицо его, по эстетическим канонам национального искусства, «полно и пригоже, словно красное солнышко» [Сомов 1984, 160]. Но главное, что характеризует «высокого», «дюжего» парня — красота, конечно, не внешняя, а внутренняя: искренняя готовность «просто своими руками» справиться «с лихим человеком» [Сомов 1984, 160]. Согласно законам фольклорных жанров, замешанных на «необыденном», впечатляющая физическая сила медведя, враждебного в отношении к людям, в «собирательном» сознании персонажей литературной сказки Сомова представляется сверхъестественной. В подражательной поэтике произведения письменной словесности она гиперболизируется в духе предания — как «суверенного», так и легендарного: «Иные говорили: это-де божье попущение, другие смекали, что то был колдун-оборотень,

¹ Датирована 17 сентября 1829 года — днем рождения жены А. А. Дельвига. Посвящена ей же, баронессе С. М. Дельвиг. Впервые опубликована: [Царское село 1829].

третьи, что леший прикинулся медведем <...>. Как бы то ни было, только хоть никто в живых не видал его, а все были той веры, что когда Костолом по лесу идет — то с лесом равен, а в траве ползет — с травой равен» [Сомов 1984, 160]. На наших глазах повествование об одном и том же явлении у Сомова приобретает способность прочитываться в разных жанровых кодах. Оно одновременно функционирует и как развлекательное (сказка), и как сакральное (миф, житие), и как героико-эпическое (былина), и как дающее дополнительную информацию о вещественном мире (быличка). На подобную возможность мифоэпических текстов в свое время указывали В. Я. Пропп и Э. Лэнг. Собственно авторским же жанровым содержанием литературной сказки Сомова становится концептуализация сюжета в духе *православно-христианской этики*, хотя, разумеется, она оказывается не столь откровенной, как это свойственно агиографической словесности как таковой.

К подобным выводам побуждает сомовская манера определять постоянные признаки людей и предметов. Шаблонные по сути, стилизованные авторские обороты речи («люди православный», «душа человеческая», «супостат» [о медведе. — О. Т.], «божье попущение», «лукавый» [в медвежьей шкуре. — О. Т.] и пр.) в произведении писателя выступают в роли ключевых символов, в функции образов-концептов, универсалий национальной традиции. Главный же герой сказки Иван, купецкий сын, вообще предстает своего рода духовным воином, поборником справедливости, защитником крестьян, совершающим подвиг во благо родной земли. Иван хочет видеть «добрых людей»-соотечественников живущими в «радости»: чтобы мужики вновь беспрепятственно могли бы в «дремучие леса во муромские» ездить по хозяйственной надобности, а «молодые молодки и малые дети» вновь «привыкли» бы бесстрашно ходить «по грибы аль по малину» [Сомов 1984, 159].

Любовь к ближнему и «радость» — предпочтительные эмоции христианского мироощущения. Не просто так по-

этому в описании подготовки Ивана к битве с медведем писатель акцентирует внимание на таких, казалось бы, всего лишь «этикетных» действиях сказочного персонажа, как «встал, умылся, богу помолился» [Сомов 1984, 161]. Оставаясь словами-формулами, процитированные фрагменты текста вместе с тем несут в себе многовековой человеческий опыт, и очень значительный, ценный как для отдельной человеческой личности, так и для целой группы людей, в особенности идентифицирующей себя как неделимую нацию или несколько менее того — народность. Между прочим, именно в данном содержании полагал высшую ценность мифа швейцарский психолог К. Г. Юнг.

В тех же самых словах-формулах, с другой стороны, явно просматривается концентрированное выражение собственно русской картины мира; система национальных религиозно-нравственных представлений, как родовая, так и персональная, которую разделяет и сам автор-рассказчик. В этой структуре существенное место отводится идеологическим подробностям определенного строя. В поведении действующих лиц, вовлеченных в основную сказочную коллизию, специально подмечается Сомовым, например, что в день битвы Ивана с Костоломом никто из крестьян не пошел на работу: все они «*сошлись на площади перед церковью, молились богу* (здесь и далее в цитатах курсив наш. — О. Т.) за Ивана и за то, чтоб он одолел медведя Костолома, и *забыли о еде и питье*» [Сомов 1984, 161]. Остановись сказочное повествование Сомова ровно на этом месте, можно было бы говорить об элементарном функционировании в его литературной сказочной версии клише, фольклорных в целом, сказочных в частности. Однако сочинитель считает необходимым дополнить литературное изложение нюансами мировоззренческого порядка, хотя и скрывающимися элементами «в народном духе». «Щи выкипели в горшках у баб, каша перепарилась, и хлебы в печи пригорели, а никто и не думал идти обедать» [Сомов 1984, 161], — замечает автор, и нет ли в этой подробности намек на добро-



вольный пост старожилы «дремучих лесов Муромских»?

Недаром трехсоставная повествовательная структура волшебной народной сказки [Мелетинский и др. 1969; Смирнов 1972], в которой собственно и подвергается разработке идея *испытания*, претерпевает у Сомова последовательные изменения. В хронотопе литературно-письменного произведения обрисовывается обстановка постоянной смертельной опасности. Одновременно его автором обследуется не магическая оснащенность героя, что характерно для обряда и сопровождающего ритуал мифа, — а проверяется духовно-нравственная мощь человека, которая составляет пафос повествования в былинке и сказке.

В соответствии с религиозно-этическим замыслом автора, блок *предварительного испытания* героя в «Сказке о медведе Костоломе и об Иване, купцом сыне» расщепляется, условно говоря, на два уровня: «вещественный» и «духовный», что, кстати, находит свое отражение и в «распределении» персонажей сказки на характерные «ипостатические» уровни. В названии произведения (заглавие — главная строка в книге), как «твари божьи», герои разделены на разные категории: создания «бездуховные», хотя и предшествующие человеку по времени земного возникновения (медведь в названии значит на первом месте), с одной стороны; наделенные даром сознания (человек, Иван, что с древне-еврейского переводится как «Божий дар», в заголовке находится на втором месте) — с другой. Точно так же, прежде чем говорить о *наружной, физической силе* героя-человека, в которую, между прочим, не очень-то и верят иные действующие лица сказки Сомова, удалцы-«зубоскалы», писатель подчеркивает *внутреннюю, духовную силу* Ивана, его волю к победе над Костоломом. А ведь страшному медведю и не всякий «зверь чета», как утверждает мудрый сельский староста Вавила. «Подавайте мне его! — тем не менее, восклицает Иван, купецкий сын, засуча рукава красной александрийской своей рубашки. — Я с ним слажу, будь он хоть семи пядей во лбу. Давно уже слышу я слухи про этого медведя, а хотел бы

видеть от него виды. Меня сильно берет охота с ним перевестаться ...» [Сомов 1984, 160]. Затем только следует детальное авторское изображение богатырской мощи «истинного» героя, когда, подобно «угорелым мухам», падают с каждой из его рук соответственно по четверке крестьян, «державшихся там изо всех сил», и Иван легко размахивает аршином в «двенадцать пуд счетных», какой «кто ни брал», «не мог и приподнять» обеими-то руками», а богатырь-купец, «инда по воздуху зажужжало», бросает его вверх так, что «аршин из глаз ушел, а после с свистом полетел вниз и впился в землю на полсажени» [Сомов 1984, 161].

Основное испытание представлено у Сомова не менее своеобразно. Народный сказитель опускает частности схватки, большая часть которой остается как бы «за кадром», в чем по-своему проявляется такое свойство фольклорной сказочной поэтики, как монтажность композиции, разбитость ее текста на фрагменты. Сомов, наоборот, фиксирует, с его точки зрения, значительные и знаковые моменты этой эпохальной битвы, явно наводя читателя на разнообразные ассоциации: не только с авторитетными персонажами русских былин и сказок, но и с Божьим воином Георгием Победоносцем. Святой Георгий, в полном соответствии с заповедью «не убий», либо (в европейской традиции) ранит змея в глаз, лишая силы, либо (в русском варианте легенды, записанном в XVI веке) укрощает чудовище зла силой исходящей от него святости. Практически в том же христианско-легендарном ключе прочитывается текст сомовской сказки.

Иван, кроме всего прочего, — герой праведный. Вступился за правое дело и победил: «схватил свой аршин и единым махом раскроил череп медведю» [Сомов 1984, 162]. Любопытно, что в противоположность классической сказочной ситуации, которая предполагает *взаимодействие персонажей*, словесный или *магический контакт*, доминантой которого является понимание, помощь или избавление, герои произведения Сомова в подобных связях отнюдь не замечены: «Вдруг послышался из лесу такой страшный рев, что у всех от него

головы пошли ходенем. Смотрят — из лесу бежит большой-пребольшой черный медведь, а на нем сидит верхом Иван, купецкий сын, держит медведя руками за уши и толкает под бока каблуками, которые подбиты были тяжелыми железными подковами; аршин Иванов висит у него за поясом <...>. Спустя малое время медведь с седоком своим прибежал прямо к деревне и упал замертво у самого того места, где собирались крестьяне. Иван, купецкий сын, успел соскочить вовремя» [Сомов 1984, 161—162]. Неизбежность победы мотивируется в словах самого героя: «Видите ли, у вашего Костолома теперь и у самого кости переломаны» [Сомов 1984, 162]. И звучит это как афоризм, исчерпывающий характер формулировки которого соотносится не только с категорическим императивом народной сказки, но с изяществом и блеском светского *bon mot*, причем русского; корреспондирует с национальной версией нравоучительной сказки-conte, отмеченной любовью к каламбурам; наконец, доносится до слуха в качестве приема риторической градации, «плетения словес», господствующих в духовной литературе.

Квалификация героя как доблестного воина у Сомова идет от былины. Достоверность былинного жанра, поэтика которого тоже весьма характерными чертами прорывается в произведении писателя, конечно, иная, чем достоверность преданий и агиографических легенд [см. подробнее: Азбелев 1979]. Никто из исполнителей былин не думает, что в один прекрасный день из леса может выползти Змей-Горыныч или что Идолище Поганое может вдруг появиться на улице родной деревни. Былины рассказывают о бывшем очень давно и уже не возможном в нынешней повседневности, в действительности, исполнителю современной. Понятно отсюда, что в героической письменной сказке Сомова доля художественной условности — еще большая, нежели в былине. И в этом его литературное сочинение ближе к сказке, которая всегда — результат *осознанного* словесного творчества, чем к легенде, где момент подсознательного еще очень силен. В сказке потому важно *как* рассказать,

важна сама форма, что если передать основное содержание *без специальных приемов* строения сказанного, без каких бы то ни было в этом случае обязательных изобразительных средств, то впечатления на слушателей история может и не произвести! Вот отчего анекдоты (еще один жанр народной словесности, родственной сказке, особенно сатирико-бытовой) рассказывают многие, сказки же — только усвоившие исполнительскую традицию. Беллетристом Сомовым эта, на свой лад понятая, литературно-стилизаторская традиция освоена как отражение характерной для всей эпохи, последовавшей за поражением декабристов на Сенатской площади, тоски по особому эпическому миру, когда-то существовавшему, но отнюдь не составляющего части окружающего мира сегодня. «Оглядка» на этот идеальный героико-эпический мир прошлого у Сомова-сказителя проявляется совершенно открыто: «Сильных могучих богатырей, Ильи Муромца да Добрыни Никитича, не было уже тогда на белом свете, и косточки их давно уже истлели; а мечи их кладенцы, сбруи ратные и копыа булатные позаржавели: так избавить крестьян от беды и очистить муромский лес от медведя Костолома было некому» [Сомов 1984, 160]. Таким образом, в предпочтении писателя, оказываемом былинно-легендарным сюжетам, в общем и целом сказывается переориентация авторов первых десятилетий XIX века в представлениях об эстетической значимости жанра или группы жанров. В стилизованной сказке писателя это находит отражение в *перекрещивании установок жанров* и нравоописательных, и мифологических, и героических, и романических², что с точки зрения конкретной историко-литературной ситуации первой трети XIX века, когда происходило создание самого механизма прозаической речи как материала для словесности [Эйхенбаум 1987], вполне естественно. В конце концов, и в актуальном для данного исследования осмыслении Э. Кассирера, изложенном в его трехтомной «Философии символических форм» (1923—1929), миф (единая основа мифо-эпи-

² Данная классификация принадлежит Г. Н. Поспелову. См: [Поспелов 1972, 169].



ческих устных и письменных жанров) предстает как аббревиатура, включающая в себя зачатки многих, в том числе современных жанров.

Дополнительное испытание подтверждает в произведении Сомова поистине сказочное бескорыстие купецкого сына, не характерное для подобных героев русской литературы последующего периода. В развязке сюжетных событий «Сказки о медведе Костоломе» выявляется главное: широта русской души Ивана, его благочестие. Ведь в отличие от героев традиционной волшебной сказки или былины, сомовский персонаж-победитель не получает, да и не просит награды вещественной. Как подлинный герой жития, благам материальным он предпочитает дары духовные: людскую память, доброе человеческое слово, «молитву». При всем том Иван не является героем маририи — жанра духовной словесности, изображающей страдания одного за других, за многих. И связано это, в свою очередь, с сильнейшим влиянием на авторский замысел Сомова установок собственно сказки. В фольклорной сказке переход границы между мирами является результатом нарушения человеком общепринятых для коллектива норм и запретов. В сказке литературной такой переход утрачивает сакральное значение; поступок персонажа уже не связывается с нарушением традиционных обычаев, а потому перестает быть наказанием для человека. В стилизованной сказке Сомова переход Иваном, купецким сыном, границы заповедного леса, где обитает страшное чудовище Костолом, вообще «программирует» конечную победу, ни в коем случае не поражение. Ведь истый бессребреник и в самом деле не станет делить шкуру даже *убитого* медведя. И потому финальный жест сказочного избавителя, которому литературный сказитель симпатизирует со всей очевидностью, — выше всяческих похвал автора или других персонажей сказки: ничего не взяв, Иван сделал «поклон» всем добрым людям — «и был таков» [Сомов 1984, 162].

Как видим, **жанровый образ мира**, формируемый в «Сказке о медведе Костоломе и об Иване, купецком сыне» Сомова если и «сказочный», то не целиком и полностью. В волшебной на-

родной сказке торжество «чудесного» не подкрепляется *никакими* мотивировками. В ней *равно возможна* и фантастика зла, и чудесное волшебство. В историко-литературной модификации жанра, созданной Сомовым, акценты смещены на былину и агиографическую легенду, и *ничего невозможного* в его произведении *нет для самого героя*. В контексте современной писателю прозы и поэзии купецкого сына можно соотнести с типом героя-романтика. В самом деле: какие бы то ни было нравственные компромиссы Иван отвергает, что, впрочем, вовсе не свидетельствует о глобальном неприятии им окружающей действительности. Напротив, сомовский *эпический* богатырь находится в состоянии *со-бытия* с общим течением жизни; исповедует некие высшие («божеские») ее законы, но «над» социальными установлениями не поднимается. Другими словами, истинный сказочный герой писателя *не* соблазняется желанием переделывать сущность земного, уподобляясь Отцу-демиургу. Вместе с тем со всей очевидностью сомовский Иван стремится воздействовать на «идеальную составляющую» жизни, возвращая мир к гармоничному состоянию. Его образ у Сомова строится по принципу непосредственного соотнесения с идеалом (вспомним портрет героя и его поступки, особенно в финале сказки). Но подобный взгляд на героя художественной словесности не есть привилегия исключительно жанров романтической литературы. В равной степени это «метода» мифопоэтических жанров фольклора и «учительной» традиции письменной литературы, в особенности древнерусской. В конечном же итоге, произведение Сомова не становится ни романтической сказкой, ни фантастической повестью, где важна самая возможность изоляции от действительности. Это *стилизованная сказка героико-дидактического характера*.

С другой стороны, писателем намечен, хотя и пунктирно, такой тип модели внутреннего мира художественного произведения, который характерен для *целой группы архаических текстов*. И в этот дискурсивный ряд включается не только сказка, но и быличка, былина, легенда, предание. С героическими раз-

новидностями эпоса сомовскую «Сказку о Медведе-Костоломе» сближает внимание к эксцессам, а не процессам [Лотман 1987, 3—11]. С преданием автора 30-х годов XIX века сводит позицию очевидца или участника событий («Я там был...»), а, следовательно, рассказ, не содержащий в своей основе чудесного. От легенды у романтика Сомова — момент восторга перед необыкновенностью, но не фантастичностью ситуации.

Но как бы сложно ни определялась жанровая принадлежность произведения писателя, как в любой художественной системе, подпадающей под определение мифологемной, в ней опорной становится концепция хаоса [см. подробнее: Липовецкий 1988]. В определении В. Н. Топорова, «хаос есть исходное состояние бытия, абсолютная случайность, исключая категорию причинности» [Топоров 1981, 581]. И то экспозиционное описание обстановки действия, которое находим у Сомова в первом абзаце сказочного текста, действительно укладывается в рамки намеченной характеристики: и по содержанию, и по стилю, исполненному контрастов и отрицаний, натуралистических подробностей и одновременно эмблематических знаков. «В *старые* годы, в *молодые* дни, не за нашу *память*, а при наших *дедах* и *прадедах* жил-был в *дремучих лесах* во муромских страшный медведь, а звали его Костолом. Такой он задал страх люду православному, что *ни* душа человеческая, бывало, *не* поедет в лес за дровами <...>. Нападет, бывало, супостат-медведь на лошадь ли, на корову ли, на прохожего ли оплошало — и давай *ломить* тяжелою своею лапою по бокам да в голову, инда гул идет по лесу и по всем околоткам; *череп* свернет, *мозг* выест, *кровь* выпьет, а *белые кости* огложет, истрошит, да и *в кучу* сложит <...>» [Сомов 1984, 159]. Перед нами картина ужасающей дисгармонии, беспорядка, «божьего попустительства». Но это торжество несправедливости лишь временное, что для сказки, былины и легенды важно, хотя и не объяснимо: «Добрые люди *ума не могли приложить*, что это было за диво» [Сомов 1984, 159]. К тому же в сказке, в отличие от мифа, нравственный хаос прин-

ципально ограничен: во времени и в пространстве. Такие — конкретные — показатели пространственно-временного континуума есть и у Сомова. Правда, в тексте его литературной сказки они выступают в своеобразной форме: не в непосредственной характеристике внутреннего мира художественного произведения, а в портрете и «деловом досье» главного сказочного «добра молодца»: «За плечами у прохожего была большая *связка с товарами*, а в руках тяжелый железный *аршин*, которым он, от скуки, помахивал, как павлинным перышком. “Здравствуй, добрый молодец, <...> издалека ли идешь, куда путь держишь? <...> А с какими товарами, не во гнев тебе будь сказано?” — “Да с разными *крестьянскими потребами* и бабьими затеями: ино *платки да кумачи*, ино *серьги да перстеньки*”. — “А как величать тебя, *торговый гость*?” — “Зовут меня: Иван, *купецкий сын*”» [Сомов 1984, 160].

Но самый яркий признак сказки Сомова, как видно даже из приведенного в примере фрагмента, происходит от явления «сказа». Сказ — «повествование, ведущееся от лица рассказчика» и имеющее целью «создать иллюзию устной речи» [Ожегов 1973, 662]. В свою очередь, в реализации этой иллюзии, как указывает Б. М. Эйхенбаум [Эйхенбаум 1987, 424], на самом деле участвует лексика не только устно-поэтическая, но и книжная, что мы, собственно, и наблюдаем в произведении Сомова. Сомовский сказ, к тому же, *сказ стилизованный*. И хотя стилизация по некоторым признакам близка к пародии, пародийности нет в литературной сказочной версии Сомова. В пародии наблюдается *неувязка* планов, в стилизации — их *соответствие* [Тынянов 1977, 288—302]. Именно данное явление мы обнаруживаем в произведении одного из представителей отечественного романтизма 1830-х годов Сомова. Наконец, сказ фольклорный значительно проще. По В. Б. Шкловскому, он не создает «второго восприятия вещи» [Шкловский 1990, 414]. Другими словами, у Сомова не обнаруживается обстоятельств, усложняющих субъективную организацию сказочного повествования. Автор в данном случае пока еще не ограничен от персонифи-



цированного повествователя: в целом он ориентирован на читательское восприятие, определенное В. В. Виноградовым как апперцепция людей «своего круга» [Виноградов 1980].

В перспективе отечественного историко-литературного развития сказки Сомова подготавливают коммуникативное пространство «орнаментальных» сказок-сказов В. И. Даля («Пяток первый» (1832), «Солдатские досуги» (1843), «Матросские досуги» (1853), «Первая первинка» и «Первинка другая» (1871)). От произведений первого русского лексикографа и диалектолога сказочные произведения Сомова выгодно отличаются отсутствием стремления к «статистике», какое в творческой манере Даля находил, например, Н. В. Гоголь [Гоголь 1959, 210—211]. Тяга к общенародной основе в сказе Сомова проявляется более опосредованно: на пересечении и прямом совпадении точек зрения автора и героя-рассказчика, в атмосфере отношений, которые можно рассматривать как диалогические [Мушенко и др. 1978, 54]. В сказках Сомова, в отличие от его же фантастических повестей, точка зрения героя и точка зрения рассказчика, как правило, не разделены: все повествование строится от лица сказителя. Таким образом, действительно создается иллюзия устной речи, хотя пока не достаточной оказывается ее «персональность». Рассказчик у Сомова не наделен индивидуально-личностным самосознанием. «Авторитетное слово» в фольклорных сказочных стилизациях Сомова обнаруживается в монологическом утверждении тех или иных идеологических установок, тяготеющих к общенародному и общенациональному звучанию. И это не противоречит другой особенности его сказочных произведений. Если во французской сказочной традиции conte как тип нравоучительно-занимательного повествования тип рассказчика достаточно трудно определить, он не выделяется на общем фоне, то в русской версии conte автор-рассказчик выдается как отдельное лицо [Хаджиабдич 1971, 19—22]. Это фигура, не только вмешивающаяся в события, но и личность, являющаяся носителем определенных моральных истин и правды.

Потому так долговечны те нравственные идеалы, что прочно «впечатаны» в художественную структуру сказочного жанра вообще, литературно-сказочного жанра Сомова в частности. В стилизованном сказе писателя нет зазора между сказочной концепцией действительности и ее этической программой и поэтикой, планом содержания и планом выражения. Во всех случаях для художественного замысла Сомова важна принадлежность его прозы эпосу в его гегелевском понимании: как отражение в литературном произведении эпической ситуации, т. е. ситуации, переломной для национальной истории и культуры в целом.

Создание Сомовым многочисленного и довольно разнообразного репертуара сказочно-фантастической прозы в литературно-общественной обстановке времени оказалось как нельзя более уместным. Последовательное зарождение и публикация произведений писателя совпали с процессом развертывания национального самосознания россиян, захватившим искусство слова в первую очередь; с поисками тех художественных форм, которые могли бы адекватно отразить в литературе специфику славянского менталитета. В этом смысле произведения Сомова, взятые вместе, — неплохая отечественная беллетристика. Она не портит вкуса, обогащает познаниями, делая это ненавязчиво, и по традиции, для русской литературы «врожденной», несет в себе значительное воспитательное начало.

Литература

Азбелев 1979 — Азбелев С. Н. Отношение предания, легенды и сказки к действительности (с точки зрения разграничения жанра) // Русский фольклор. Т. XI. Вопросы теории фольклора. Л., 1979. С. 9—25.

Виноградов 1980 — Виноградов В. В. О языке. Проблемы сказа в стилистике // Виноградов В. В. О языке художественной прозы. М., 1980. С. 49—54.

Гинзбург 1964 — Гинзбург Л. Я. О лирике. М.; Л., 1964.

Гоголь 1959 — Гоголь Н. В. Собр. соч.: в 6 т. М., 1959. Т. 6.

Елеонская 1911—1912 — Елеонская Е. Н. Материал для занятий в семинарии по народной словесности. М., 1911—1912.

Липовецкий 1988 — Липовецкий М. Н. О чем помнит литературная сказка? Семан-

тическое ядро историко-литературной модификации жанра // Модификации художественных форм в историко-литературном процессе: сб. науч. трудов Уральского гос. ун-та им. А. М. Горького. Свердловск, 1988. С. 5—22.

Лотман 1987 — *Лотман Ю. М.* Несколько мыслей о типологии культур // Языки культур и проблемы переводимости. М., 1987. С. 3—11.

Мелетинский и др. 1969 — *Мелетинский Е. М., Неклюдов С. Ю., Новик Е. С., Сегал Д. М.* К проблеме структурного описания волшебной сказки // Труды по знаковым системам. Вып. IV. Тарту, 1969. С. 86—135.

Мущенко и др. 1978 — *Мущенко Е. Г., Скобелев В. П., Кройчик Л. Е.* Поэтика сказа. Воронеж, 1978.

Ожегов 1973 — *Ожегов С. И.* Словарь русского языка. 10-е изд., стереотипное / под ред. Н. Ю. Шведовой. М., 1973.

Поспелов 1972 — *Поспелов Г. Н.* Проблемы исторического развития литературы. М., 1972.

Пропп 1946 — *Пропп В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946.

Пропп 1984 — *Пропп В. Я.* Обозначение понятия «сказка» на разных языках // Пропп В. Я. Русская сказка. Л., 1984. С. 32—36.

Смирнов 1972 — *Смирнов И. П.* От сказки к роману // История жанров в русской литературе X—XVII вв. Л., 1972. С. 282—320. (Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 27.)

Сомов 1984 — *Сомов О. М.* Были и небылицы / сост., вступ. ст. и примеч. Н. Н. Петруниной. М., 1984.

Топоров 1981 — *Топоров В. Н.* Хаос первобытный // Мифы народов мира: в 2 т. М., 1981. Т. 2.

Тынянов 1977 — *Тынянов Ю. Н.* О пародии // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 284—310.

Федоров 1987 — *Федоров Ф. П.* Человек в романтической литературе: учеб. пособие. Рига, 1987.

Хаджиабдич 1971 — *Хаджиабдич Я.* Русская стихотворная сказка и французский conte XVIII — первой половины XIX века. Автореферат ... канд. филологических наук. М., 1971.

Царское село 1829 — Царское село. Альманах. СПб., Н. Кашин и Б. Розен, [1829]. [Т. 1. Царское село на 1830 год. СПб., [1829]. С. 148—156.

Шкловский 1990 — *Шкловский В. Б.* О Зошенко и большой литературе // Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи — воспоминания — эссе (1914—1933). М., 1990. С. 413—419.

Эйхенбаум 1987 — *Эйхенбаум Б. М.* Лесков и современная проза // Эйхенбаум Б. М. О литературе. Работы разных лет. М., 1987. С. 409—424.

А. А. САВЕНКО
(Москва)

МОТИВ ДОБЫВАНИЯ НЕВЕСТЫ В СТРУКТУРЕ ЦИКЛА Н. В. ГОГОЛЯ «ВЕЧЕРА НА ХУТОРЕ БЛИЗ ДИКАНЬКИ»

В том или ином виде свадебная тема заявлена почти в каждой повести цикла, за исключением «Пропавшей грамоты» и «Заколдованного места». В каждом из произведений свадьба является развязкой любовной линии двух центральных героев. Рассмотрев все эти линии, можно проследить в них общую систему построения:

1) на пути соединения влюбленных встречается какое-либо препятствие (в «Сорочинской ярмарке» оно реализуется в образе мачехи Параски; в «Вечере...» — отца Пидорки, которому не по душе бедность и безродность Петруся; в «Майской ночи» — отца Левко, он же оказывается его соперником; в «Ночи...» преградой становится капризность и избалованность самой Оксаны);

2) для устранения препятствия герой прибегает к помощи нечистой силы (таинственного цыгана, Басаврюка — персонажа с неопределенным статусом, русалки, черта);

3) препятствие устраняется, и справляется свадьба.

Некоторым образом подобная схема напоминает структуру волшебной сказки, где «герой, прежде чем вступить в брак, должен преодолеть нелегкие испытания, соприкоснуться с разнообразными чудесными силами» [Зуева 1994, 221]. В зависимости от того, как герой поведет себя, встретившись с препятствиями, и каким образом он их преодолеет, сказка соответственно заканчивается наградой героя (как правило, это возвращение из «тридцатого царства» любимого человека) или его наказания. Последнее скорее относится к так называемым «ложным» героям, т. е. к тем персонажам, которые сталкиваются с «чудесными силами» намеренно, с целью получить ту же награду легким