

ФИЛОСОФИЧЕСКИЕ ПРОБЫ

А. В. Малинов

ОБРАЗ СМЕРТИ В РУССКОЙ СКАЗКЕ

Фу-фу-фу

Баба-Яга

Со времен Сократа философию считают предуготовлением к смерти. Должно быть, это льстит самомнению философов: все думают о жизни, о преходящем, быстротечном, сиюминутном, а вот они — истинные мудрецы, помышляют о смерти — вечном, безусловном, самом главном и, следовательно, самом важном. Но почему смерть — это Вечное, Истинное, Главное, и Важное? Может быть, это досадная оплошность, пустячок, несчастный случай, разрушающий бережно создаваемый в течение жизни мир. Смерть вмешивается в жизнь, вредит, смешивает карты, расстраивает планы. Она, как зубная боль, портит жизнь, но, в отличие от последней, неизлечима, необратима, бесповоротна. И это все, что отличает смерть от досадных моментов жизни и делает мысль о ней такой важной? Мало ли, что в жизни случается неповторимого, смерть лишь завершает этот ряд. Бесспорно, смерть необратима, но почему, думая о ней, я размышляю о чем-то подлинном и вечном!? Почему все «высокие» и «положительные» смыслы не могут ужиться по эту сторону существования? Почему оборотная сторона веющей — истинная? Почему сущность скрыта, запрятана, а ее явление представляет собой лишь обманчивый и вводящий в заблуждение облик, блик, лик? Как же безобразен должен быть такой мир! Каким же он должен быть неприспособленным для жизни! Одним словом, не жизнь, а страдание, вечное мучение или борьба: за выживание, политическая, классовая, вооруженная и т. п. «Исподня» сторона мира, т. е. та, где правит Смерть, напротив, воплощает все самое лучшее и ценное. И как люди еще живут в этом мире, почему не слушают столь озабоченных собственной неминуемой кончиной философов? Что их держит? Давно бы умертвили по аскетическим методикам свою плоть, записались бы на прием к «Заплечных дел» мастеру, практикующему гуманистические способы отправки на тот свет. А для начала можно было бы ввести в школах в качестве предмета прикладную танатологию или сделать харакири олимпийским видом спорта.

Но что-то не ладится у философов в их попытках отмерять все правды и истины от смерти. Смерть, наверное, слишком негативна, чтобы можно было на ней выстроить (даже не жизнь, а) заманчивую философскую теорию. Смерть слишком трудна и недоступна для слова и мысли, слишком невразумительна и невнятна для познающего ума. И все, что мы говорим о ней, мы сами же себе и вменяем, а точнее, выдумываем, фантазируем. В силу этого, постольку поскольку философия есть помышление о смерти, она есть сочинительство. Мы придумываем собственную смерть, занимаемся некродизайном, материал для коего черпаем из многих источников и, прежде всего, из сказок.

В отличие от других вопросов, исконно причисляемых к философским, говорить о смерти приятно. Можно «послать к черту» (ибо он, без сомнения, в этом вопросе самый сведущий) всех досужих знатоков. Но, так как идти на компромисс со своей душой страшно да и опасно, а Искуситель, как это часто бывает, обманет в очередной раз и не явится на встречу, то вернее будет заняться поиском смерти в одиночку. Можно задаться вопросом о том, что же мы думаем о смерти или о чем мы говорим и в каких формах это выражаем тогда, когда говорим о смерти, а для этого придется заглянуть при помощи естественного света разума в потемки души и вывести на свет божий те образы или темы-символы, которые олицетворяют для нас смерть. Собственно, и выводить их не надо, они рядом, под рукой, нужно только бросить и задержать на них взгляд — украдкой посмотреть на них в психоаналитическую щелочку — и увидеть то, что оседает в тайниках сознания, на задворках души, оставляя ядовитые и кровоточащие страхом следы. Образно говоря (а только образно о смерти и можно говорить), представления о смерти уплотняют душу до тех пор, пока она не становится неотличимой от косной материи и, тем самым, от самой смерти. Испаряется душа, невыдерживающая борьбы со зноем жизни, и оставляет лишь осадок, перед которым сама же раньше трепетала. В этот-то ссохшийся до размеров заветного колодца океан мы и должны закинуть феноменологический невод в надежде поймать всезнающую царственную рыбку.

Писать о смерти — все равно, что писать о будущем, только уже не измышлять факты биографии, а излагать собственную судьбу, в которой то, что мы называем жизнью, оказывается не более чем присказкой, непосредственно сказке предшествующей, но с ее содержанием никак не связанной.

«В то давнее время, когда мир божий наполнен был лешими,

ведьмами да русалками, когда реки текли молочные, берега были кисельными, а по полям летали жареные куропатки, в то время жил-был царь по имени Горрох».¹

Смерть — еще одна сказка, рассказываемая самому себе на последнем вздохе. Связь сказки со смертью не ограничивается чисто формальной причастностью обеих к миру фантазии (с чем вполне обоснованно можно поспорить). Смерть занимает в сказке центральное место. «Сказка отражает в основном представления о смерти», — утверждает В. Я. Пропп.² Смерть довольно органично вписана в сказку. Уберите все, что в сказке связано со смертью, все, что говорит и намекает на нее, и от сказки ничего не останется. Исчезнут не только волшебства и чудеса, но и обезличится сюжет, а вслед за ним расстроится, «рассыплется аредом» и сама повествовательная форма — сказ.

Итак, на что же смерть может быть похожа? Или, другими словами, в каких образах и представлениях смерть проявляется в сказках, с какими темами и сюжетами она связана? Нас не будут интересовать те или иные истолкования сюжетов, их объяснение и свидание к каким-либо инородным для сказки сферам. Понимание сказки «извне», будь то история, этнография, мифологическое мировоззрение, социальные предпосылки и проч., элиминирует ее метафизическое значение в качестве «источника» смерти. Нас интересует не столько то, откуда произошли те или иные представления, образы, сюжеты в сказках, как они туда проникли, равно как и телеологически переформулированный вопрос: для чего, ради чего все это в сказке говорится, что она отражает. Нас занимает общая картина, всеобъемлющее представление, которое возникает при знакомстве со сказкой. Нас интересует не на какой земле протоптаны неведомые дорожки, а куда они ведут, не на что похожи следы невиданных зверей, а кому они принадлежат. «Какой отклик сказочное Лукоморье находит в нашем сознании?» — вот, что интересно.

Собранные А. Н. Афанасьевым под общим заглавием «Народные русские сказки» тексты очень различны. Есть сказки о животных, волшебные сказки, былички. В зависимости от этого «смерть» также неоднородна. Мы же попытаемся представить некое среднее, общее представление о смерти, вернее, набор тем и образов, в

¹ Народные русские сказки: В 3 т. / Под ред. А. Н. Афанасьева. М., 1985. Т. 1. С. 195. Сказка № 130. — В дальнейшем в тексте указывается только номер сказки.

² Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986. С. 53.

которых смерть изъясняется. Необходимые теоретические пояснения и обобщения будут, по возможности, выводиться из самих сказок безотносительно к другим видам универсумов (культурному, обыденному, научному...), с которыми сказка безусловно связана, и которые, несомненно способствуют ее пониманию, но в нашем случае лишь замутняют общую живописную картину изображенной в сказке смерти. Неизбежные «умственные отправления» (В. Г. Белийнский) будут носить исключительно служебный характер, а все внимание будет уделено своеобразной и особенной «цветущей сложности» (К. Н. Леонтьев), называемой нами сказкой, а точнее, тем ее образам и сюжетам, которые связаны с темой смерти.

Нужно забыть все знания, доставшиеся нам «от пращуров и предков» (М. О. Гершензон), и посмотреть на волшебные повествования просто, открыто, непредвзято. Уподобиться сказочному Дураку, Простофилю, бездумно вычитывающему из предлагаемых текстов лишь то, что относится к смерти, и тогда нашему взору предстанет яркая и многогранная картина сказочной смерти. Это живописное полотно вовсе не будет походить на произвольно синтезируемую на основе незатейливых сказочных сюжетов «волшебную метафизику» (Н. Б. Иванов). Это будет скорее некая «китайская энциклопедия», обнаруживающая Тождественное в пределах самого великого Иного (за исключением, пожалуй, архаического сознания) — смерти. Смерть явится в обличии Простоты, Обмана, Обратимости, Убийства, Платы, Обряда, Членовредительства, Воды, Сна, Голоса; она укажет на свои Мотивы, или Причины, обнаружит свой Идеал и Несчастливый Конец, предъявит Материальные Символы и Меры Смерти, предстанет как Топос и связанное с ним Время, сделает губительный реверанс в лице Рассказчика и своих многочисленных Фигур (Ворон, демонические старики, Змей, Чудо-Юдо, Вихрь, Кощей Бессмертный, Водяной Царь, Кот-Баюн, Баба-Яга, Мертвецы, Черти), коварно улыбнется в облике Женские Персонажей, продемонстрирует свое отношение к Герою и под занавес танатологического паноптикума коснется Морали, Страха, и окончательно скроется, диалектически снимется в Веселье.

Даже невнимательного читателя, безусловно, поразит простота и легкость встречающихся в сказках смертей. Сказочные герой быстро и легко умирают, быстро и с легкостью убивают. Причем, метаморфозы от мертвого к живому и от живого к мертвому не сопровождаются сетованиями на бренность и скоротечность земной жизни, смерть близких не вызывает безутешного горя... По-

вод для убийства может быть самый, казалось бы пустяковый: «Без спросу в шатер вошел, без докладу выспался, можно тебя за то смерти придать» (Аф., 161). Умереть можно с тоски: «я с кручины умру» (Аф., 156). Чаще всего убивают из зависти: «Пожалел бы тебя, да за то убью, что тобой девки хвалятся» («Еруслан-Лазаревич»); старшие сестры из зависти убивают в лесу младшую сестру или брата (Аф., 569 и др.). Смерть не ведает возрастных различий. Ей покорны все возрасты. Собирая ягоды в лесу, сестра убивает брата (Аф., 244). Дети режут друг другу головы ради родительских посулов, выказывая завидную жестокость и хладнокровие.

Смерть в сказках столь многолика, а мотивы и процедуры убийства столь тщательно (до излишества) продуманы, что невольно все это наталкивает на мысль, что смерть — это не простое, банальное событие, не только «ядерная» или «кардиальная» функция, аккумулирующая сюжетное действие или знаменующая исход повествования, но целое знание, ведение, даже искусство, сочетающее знания с ловкостью, хитростью, умением, сообразительностью, сноровкой, а порой, возвышающееся до вдохновенных и впечатляющих актов уничтожения. Показанному как по писаному погибают целые рати, вымирают семьи и деревни, запросто сгинуть может целое царство; в теремке медведь давит всех обитателей (Аф., 64).

Сказочные катастрофы по масштабам подстать настоящим: какой-нибудь жестокий Змей «всех полонил, всех разорил, близкие царства шаром покатил»; медведь-железная-шерсть или мертвец поедают царства, а сильномогучие богатыри мгновенно, как фокусники, истребляют воинские рати.

Смерть в виде различных мотивов, на разные лады правит основной сказочной интригой. Она выступает главной основой сказочного сюжета. Поскольку любой литературный сюжет складывается из описания необычного, неординарного события, нарушающего привычный ход вещей, постольку далекая от лукавства большинства видов изящной словесности сказка использует для завязки своего сюжета смерть, которая сильнее всех других событий потрясает обыденную жизнь (сказочное «жили-бали») и нарушает привычное бытие сказочных героев. «Живал-бывал стариk да стручка. Старушка померла» (Аф., 22). В то же время, смерть в сказке не возбуждает к себе никакого теоретического интереса, не обнаруживает ни малейшего проблеска спекулятивной мысли. Смерть вызывает в герое ответное действие, разделяя его жизнь на

две половины, из которых последняя, собственно, и является сказочной. Сказка начинается там, где заканчивается жизнь. Смерть или угроза смерти завставляет героя действовать, совершать подвиги, но побудительная сила смерти отнюдь не вызвана ее сакральным, философским значением. Сказочная смерть проста, она лишена страха.

Несмотря на разнообразие сюжетов, героев, жанров, сказки (так или иначе) говорят об одном и том же — о смерти. Мы наталкиваемся на ее образы постоянно и повсюду, и все различие сказок оказывается лишь отличием этих образов. Так, в сказках о животных персонажей, как правило, съедают; в волшебных сказках героя либо насилино загоняют на тот свет, либо против его воли там оставляют, либо убивают самыми хитроумными и изощренными способами; в быличках же процедуры смерти сведены до бытового убийства. Смерти также различаются в зависимости от занимаемого ими места в композиции сказки. Смертью сказка, как правило, начинается и заканчивается. Смерть в начале повествования аккумулирует сюжет, в конце же демонстрирует сказочную мораль. Финальные сказочные торжества сопровождаются фейерверком отрубленных голов и растерзанных тел. Однако умирают в начале и в конце сказки преимущественно персонажи второстепенные. «Главная» же сказочная смерть всегда «погружена» в текст, она знаменует собой кульминацию, сюжетный пик повествования. Такая смерть всегда насильтственна (убийство) и связана с мотивами Испытания, Противоборства: главный герой убивает змеев на поединке, и сам может быть предательски убит своими братьями; злой беспокой мертвец «емлет» в какой-нибудь деревне каждую ночь по человеку и т. д. и т. п.

Представление о смерти тесно связано с представлениями о том свете. В чудесных сказочных историях смерть не только многообразна и своеенравна, вокруг нее не только строится сюжет, она, помимо этого, самостоятельна до такой степени, ее явление столь значительно, что волшебная фантазия выделила смерти особую вотчину, удел — царство мертвых, — где смерть по-хозяйски чувствует себя, где законодательствует и правит, не взирая на порядки нашего сущего мира, утверждая свой государственный суверенитет.

Смерть в сказках понимается пространственно, а невременно, поскольку, с одной стороны, смерть как бы «выпадает» из временного потока, она обратима и темпорально не дифференцирована, время «в» смерти сжимается, становится незаметным, неважным,

незначительным; с другой стороны, смерть обладает собственным пространством и определенной топографией. Можно обнаружить толос смерти, но не ее хронос.

Впервые в сказочное пространство нас вводит, пожалуй, Колобок. Этот круглолицый гид, шарообразный путеводитель в последовательности своих поступков разворачивает области сказочного пространства и знакомит нас с ним. Начиная, как водится, от печки, он прокладывает тропинки в Лукоморье и доходит до его границы, т. е. того места, где исполняется его судьба, совпадающая со сказочным сюжетом. Со смертью Колобка заканчивается и сказка, указывая тем самым на общее нарративное происхождение литературного сюжета и представления о смерти.

Смерть — это всегда даль. Имеется в виду «настоящая смерть». Такая смерть отлична от смерти «рядом»: убийств и смертей окружающих (например, смерть родителей главного героя в начале повествования). «Настоящая» смерть всегда далеко, но она отнюдь не отнесена к концу жизни, т. е. такая смерть понимается вне времени жизни и соприсутствует жизни в другом измерении — ином мире.

Наиболее полно раскрывает топонимику смерти мотив путешествия на тот свет («смерть принимает формы пространственного продвижения»³), хотя дислокация, расположение смерти может быть и не столь удаленным, она может быть рядом, близко, по соседству, но, тем не менее, все равно где-то в пространстве, например, за плечами: «Забывая, что смерть за плечами» (Аф., 178). «Скоро я белый свет покину, уж смерть за плечами стоит» (Аф., 337). Сторона смерти — сторона спины — невидимая и непосредственно не воспринимаемая сторона мира или хотя бы собственно го тела. Заплечная инстанция.

Что же можно нанести на карту того света? Каковы вехи смерти и ее верстовые столбы? Каков ее ландшафт?

Это, прежде всего, дальняя дорога, путь, который нужно пройти самому, и который не могут пройти братья главного героя: «и пришел на нижний свет» (Аф., 176). Дорогу можно найти по следам демонического старика (Аф., 139), или путь туда, где никакой зверь рыскучий не прорыскивал и никакая птица перелетная не пролетала, может указать баба-яга. Пропуском может служить мертвичина, в которую прячется герой, или которую (например, мертвую лошадь) он помогает разделить животным (Аф., 162).

Держа путь в город Ничто, чтобы принести неведомо что (Аф., 215), на перепутьи двух дорог встретятся два столба. На одном

³ Там же. С. 93.

написано: «Налево поедешь — убит будешь». На другом написано: «Направо поедешь — царем будешь» (Аф., 155).

На дорогах валяются огромные мертвые богатыри или отрубленные головы, напоминающие о том, что мир иной — мир первопричин всего сущего, а следовательно, и мир истинного знания. Рассказывать, что же произошло и как обстоят дела на самом деле, — любимое занятие мертвцев. Именно «мертвое» знание — настоящее, подлинное знание. Особенно увлекаются этим отрубленные богатырские головы. Эти же одиноко лежащие кладези мудрости раздают и практические советы и, по мере сил, вмешиваются в перипетии сюжета.

Вход в постусторонний мир лежит либо через гору, на которую необходимо вскарабкаться, прицепив когти (или на вершину горы может занести большая птица), либо через нору (Аф., 159), глубокий овраг (Аф., 216), яму (Аф., 433). Лаз в тартарары, во тьму кромешную находится «в лесу, в провале, что над самым крутояром, подле дуба-то тройчатого» (Аф., 435) или около куста смородины (Аф., 434). Под землю спускаются на канате, который «да такой длинный, что один конец здесь, а другой на тот свет достает» (Аф., 161).

Тот свет не так уж и труднодоступен, поэтому каждую ночь царевны через потайной ход отправляются в подземное царство к заклятому царю на гульбище (Аф., 298). Но в постустороннее царство без лишних хлопот может доставить и верный конь, и волк, и большой орел. Они же могут вернуть героя на родину. Постусторонний мир — это другая плоскость, другой уровень бытия.

Тематизация смерти в сказках связана с более древним мифологическим дуализмом миров, с мифом о Близнецах,⁴ который постулирует два символических начала: белое и черное, светлое и темное. Предзаданность двух мировых истоков не предполагает одновременную предзаданность этических различий, поэтому сказочная онтология не приводит к этике. Одно из этически индифферентных мировых начал понимается как мир иной. Онтологизация смерти, усматриваемая в мифе о Близнецах, теряет в сказке свой космогонический характер и претворяется в особый топос смерти — мир мертвых, постусторонний мир, понимаемый в качестве изнаночной, исподней части мира сущего, мира посюстороннего. Амбивалентность исходного мифа тогда, когда этот миф принимает очертания онтологически мыслимой картины двух миров,

⁴ См., напр.: Иванов В. В. Троюю песен // Красная книга культуры? М., 1989. С. 237-245.

выражается в наличии особого тайного места — дыры, хода, пещеры, оврага (архетипа чрева Великой Матери, как сказали бы последователи К. Г. Юнга), — где это взаимопроникновение становится возможным. Герои каждого мира получают возможность действовать в мире противном, но, как правило, их действия в ином для них мире несут обитателям этого мира смерть. Они норовят увлечь, утянуть того или иного персонажа в свой отчий мир, смерть же, толкуемая как переходное состояние, этому способствует.

Амбивалентный сказочный мир имеет пористую поверхность. Через дыру, углубление, ход в горе можно проникнуть в мир иной, причем, не оговаривается, что лаз, которым воспользовался герой, единствен. Ходов на тот свет может быть много (как и способов выбраться оттуда).

Путь в тридесятное царство лежит через лес, в котором находится избушка бабы-яги, которая оберегает подступы к тому свету. Непосредственную же его границу — огненную реку Смородину и калиновый мост через нее — стережет многоглавый змей. «Яга охраняет периферию, змей охраняет самое сердце тридесятого царства».⁵ Все это только окрестности смерти.

Сами же просторы мертвого мира имеют ровную обозримую поверхность, на которой расположены три царства. Метафизическая раздробленность местности смерти не вызывает между царствами вражды и соперничества. Само по себе место смерти — очень спокойная территория: золотое, медное и серебряное царства мирно уживаются друг с другом. Принцип мирного сосуществования, однако, не распространяется на мир посюсторонний, который служит объектом агрессии со стороны правителей царства мертвых. Но активность и губительность мир иной проявляет лишь на границе или на чужой территории, в своих же пределах он инертен, спокоен и часто предстает как царство спящих.

На том свете герой сражается и побеждает Змея, Вихря, Кощея. Но к змею на тот свет можно отправиться и на заработки, прослушить у него несколько лет, поддерживая огонь, и получить в награду волшебные предметы (Аф., 208). В мир иной можно сходить, чтобы узнать, как там поживает покойный король и выведать у него тайну (Аф., 216).

Пространственное понимание смерти наиболее красочно представлено в описании смерти царя Кощея. Смерть его находится далеко, ее следует отыскать, но найти и добраться до нее не просто («только за смертью посыпать») — она спрятана на острове,

⁵ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. С. 219.

где в дубе сокрыт ящик и т. д. — до яйца. Смерть любят, берегут, и потому прячут. «Ах, Кошкой Бессмертный! Сам видишь, как я тебя почитаю; коли ты мне дорог, так и смерть твоя дорога» (Аф., 157). Яйцо — материальный носитель смерти Кошечки. В яичко же (или клубочек) скатываются подземные царства. И таким образом потенциальные царства (целый мир иной) герой может унести с собой на родину. Такой мир в зародыше (в виде яйца или клубочки) достаточно лишь «расторвить», чтобы извлечь оттуда все необходимое; его можно вновь раскатать до подлинного масштаба. Тот свет — мир с изменчивым масштабом. Его гуттаперчевые границы могут то приближаться, то удаляться: в мир иной можно проколзнуть из тайного, укромного места, но туда же можно добраться, износив три железных колпака, истоптав три пары железных сапог и «изгрызя» три железных хлеба. Его необъятные простирая способны уменьшаться в яйце, клубочке или ларчике. Непостоянство рубежей мира мертвых не связано, как можно было бы ожидать, с усилением или ослаблением его агрессивности; приливы и отливы волшебной границы (возможно столь же регулярные, как, например, приход ночи) не вызывают заметных изменений в жизни сказочных героев.

Мир мертвых может быть представлен в виде хрустальной (или стеклянной) горы (Аф., 162) или подводного царства во главе с Водяным Царем.

В сказках нет мира высокого, божественного, философски мыслимого мира Высшего Блага или Всемогущего Существа. Нет мира горного, как и нет мира дольнего — пристанища юдели и печали. Тем не менее, сказочная вселенная неодномирина (только в сказках о животных нет двух миров). Два мира — этот и иной — во многом похожи друг на друга. По крайней мере, мир посюсторонний не сколько не лучше, не добрее, не справедливее мира иного. Он враждебен миру потустороннему, как и тот, в свою очередь, вредоносен для этого мира, но именно эта враждебность, оппозиционность, противостояние миров и придают сказке ее прелесть. Сказочный мир, принимаемый нами, — это мир рассказчика, сказочника и главного героя, а мир потусторонний — это мир, куда главный герой отправляется за волшебствами и чудесами. В далеком другом мире волшебств больше. Вот, пожалуй, и вся разница (чисто экстенсивная) между этим и тем светом. В тридцатом государстве сосредоточены чудеса и диковинки.

Этот и иной сказочные миры находятся по эту сторону повествования.

Неоднородность потустороннего мира (как и неоднозначность образа бабы-яги, которая предстает то как мертвец в избушке на курьих ножках, то как грозная воительница на коне) связана с перелетением, соединением в нем двух начал (и соответственно двух представлений): мира иного и мира другого. Черты мира другого переносятся на мир иной, и наоборот. Для сказочного потустороннего мира характерно наслаждение, наложение представлений, имеющих как историческое, так и мифологическое происхождение. Мир другой есть мир враждебных племен, мир, выходящий за пределы космоса сказочного героя. В этом случае, населяющие другой мир существа реагируют, прежде всего, на русское происхождение героя, на его русский дух. В потусторонний мир, понимаемый как мир другой, можно совершить путешествие, можно привести оттуда диковинки и волшебные предметы. Население другого мира обычно не напоминает демонических существ, хотя и владеет волшебными предметами, а некоторые жители того света даже способны оборачиваться в животных (но на это же способен и главный герой). В мир другой можно прогуляться, можно попасть туда волей или неволей, можно вызволить оттуда мать, сестру, привезти оттуда невесту. Мир другой подобен посюстороннему — там также светит солнце, растут деревья, живут люди, правят цари, бесчинствуют многоглавые змеи. Похищенного и попавшего в мир другой персонажа можно вернуть, изъять, извлечь из потустороннего мира. Оказавшийся же в мире ином невозвратим, потому что мир иной — это царство мертвых. Мертвец не возвращается, а воскрешается при помощи волшебной воды или других оживляющих сказочных средств. Мертвые, в собственном смысле этого слова, обитают на кладбище, и лишь самые неугомонные из них бродят по ночам, нарушая покой и быт живых людей. В волшебных сказках главный герой совершает поездку в потустороннее царство, и, когда он возвращается, его убивают старшие братья, т. е. он умирает (как бы) дважды и приобщается к двум видам смерти. Тем не менее, ни успешное путешествие на тот свет, ни воскрешение не избавляют Ивана-царевича от естественной, «нормальной» смерти, которой завершается в конце сказки его счастливое существование и правление в подвластном мире.

Смерть не столько понимается пространственно (это вообще сложно представить), сколько занимает определенную территорию. Однако местность смерти выделяется не только характерными особенностями — вехами, — которые маркируют ее территорию, но и, прежде всего, особым смыслом, изъясняющим местность смер-

ти, как изнанку мира, что, в известных случаях, может принимать вид карикатурного, иронического описания, передразнивающего мир посюсторонний — объект шутовства и юродства, сближающее способ предъявления смерти со смехом. Мир смерти иносмыслен масштабам мира посюстороннего.

Образ сказочного рая также изображается пространственно. Это отдаленный остров Буян, на который попадается несправедливо осужденная царица со своим сыном, владеющим волшебными предметами, с помощью которых он и творит этот идеальный даже для сказки мир. Создаваемое героем идеальное царство, наполненное чудесами, является воплощенной утопией, реализованной мечтой сказочного люда. Иллюзия в иллюзии.

Если в царство мертвых, в тартарары, как правило, спускаются через подземный ход, находящийся около дерева, то в рай попадают, забираясь по растению (дубу, гороху).

Лучший свет — мир наизнанку, навыворот, где «скотина дешева, только комары да мухи дороги» (Аф., 418), где герой встречает выстроенный из блинов и пирогов гастрономический ансамбль: «стоит хатка из блинов, лавки из калачей, печка из творогу, вымазана маслом» (Аф., 20). «На небесах стоит церковь — из пирогов складена, шаньгой покрыта, калачом заложена» (Аф., «Заветные сказки», 20). Несмотря на экзотическую блинную архитектуру и прочую небывальщину, представление о небесном рае, куда можно попасть, забравшись по гороху или дубу (архетипу Мирового Древа), выражено неярко и имеет скорее утилитарный, нежели сакральный или глубокий метафизический характер. Образ такого рая профанирует представление о лучшем мире.

Для выявления позиций мира сущего и мира иного, для определения и определивания, для установления дистанции и ранжира между мирами ключевую роль играет сказочник. Откуда вообще мы узнаем о существовании различных сказочных миров, кто впервые на это намекает, откуда миры отмеряются?

Рассказчик в сказках, хотя никогда не отождествляет себя ни с одним из персонажей, определяет себя топонимически. Повествование всегда относится к прошлом времени; описывается то, что свершилось, сбылось; а сказочник представляется лишь как сторонний наблюдатель, свидетель канувших в лету событий, на что он не преминет указать, иронически описывая свое участие в финальном пире. Рассказчик улыбается, поскольку ирония позволяет ему поведать сказку (о чем-то небывалом, невозможном), дистанцируясь от опасного волшебного мира, приближение к которому

му грозит неминуемой смертью (или безумием). Сказочник рассказывает волшебную историю и, в то же время, делает это как бы не от себя (вне себя), он повествует, но ничего не утверждает на-верняка, ни на чем не настаивает: «не любо — не слушай». Он лишь делает вид, что говорит правду, ведь «сказка — ложь». Сказочное повествование не претендует на правду, но все же то, о чем оно говорит, важно и значительно. Даже если отвлечься от нравоучительного момента, от «урока добрым молодцам», сказочные события фундаментальны, они описывают то, что было или будет (как в случае со смертью) «на самом деле». Только эта «всамделишность» есть не факт науки, а достояние судьбы. Сказочник не герой сказки, не участник событий, поэтому его нельзя персонифицировать, но его можно определить топонимически. Излагая события, рассказчик всегда имеет свою сторону (а не точку) зрения, совпадающую с миром посюсторонним (для главного сказочного героя). Фигура рассказчика очень важна еще и потому, что он вводит читателя в текст так, что побуждает принять сказочный посюсторонний мир как мир близкий, он переманивает читателя на свою сторону и делает сказочный мир миром «нашим», существующим, хотя бы и существующим лишь в фантазии. Он приоткрывает волшебный мир: «В некотором царстве, в некотором государстве...» — и именует главного героя. Этого оказывается достаточно для постулирования воображаемого мира и установления родства между нашим миром и волшебной страной. Ни одна сказка не начинается с описания потустороннего мира, и ни один сказочник не выдает себя за сторонника мира иного (за потусторонника). Миря могли бы поменяться местами, а иерархия сказочного мироздания опрокинуться. Гарантом надежности и непоколебимости волшебного универсума и выступает сказочник. Так мир мертвых, мир недоброжелательных и демонических сил сталкивается с миром читателя и, благодаря фигуре рассказчика, отвергается им.

Сказочник задает определенную интерпретацию сюжета и, тем самым, предполагает и отношения между мирами. Позиция мира иного — это позиция иной интерпретации, которая задается рассказчиком, но отмечается метатекстовым способом, т. е. от читателя.

Поскольку топос смерти предполагает соприсутствие и даже относительно независимое ее существование подле мира живых, поскольку хронологическая фиксация и временные «правила», структурирующие любое событие (в данном случае смерть), изменяются. Точнее говоря, они утрачивают какую-либо формообразующую

рую, попустительствуя полному самоуправству времени «в», смерти. Со «временем» на том свете может происходить все, что угодно. Обычно оно убыстряется, сжимается, съеживается и проходит незаметно, как сон. Так солдат, прослужив у Черта три дня, вернувшись домой, узнает, что минуло три года. Жених пьет со своим умершим приятелем в его могиле, и после каждого выпитого стакана проходит сто лет (Аф., 358). Демонические кони способны доставить в нужное место за один миг. Довольно часто в сказках не указывается на метаморфозы, происходящие со временем в ином мире. Отличие времени «потустороннего» от времени «тутошнего» часто не замечают. Но если попытаться охарактеризовать «иное» время, слово «миг» и те смыслы, которые обычно в него вкладывают (например, превращение времени в нечто единое, нерасчлененное, и потому неразличимое, незаметное, чего как бы и нет), наиболее подходит. Предполагается, что умирают навсегда, навечно, не рассчитывая на возвращения из мертвых, поэтому в градации и дифференциации «событий» в ином мире нет необходимости. Да и сами эти ситуации как бы незаметны, повествование о них «смазано» (это «как бы» события). Потусторонние происшествия упоминаются крайне редко и случайно. Мы о них почти ничего не знаем. Если же что-то и случается, то это происходит здесь, в этом, по-стороннем мире. В мире потустороннем можно обнаружить лишь начала и концы, причины и следствия того, что происходит в этом мире, но не сами события. В этом смысле сказочное время сродни времени мифическому. «Мифическое время и заполняющие его события, действия предков и богов являются сферой первопричин всего последующего, источником архетипических первообразов, образцом для всех последующих действий... Важнейшая функция мифического времени и самого мифа — создание модели, примера, образца».⁶ Необратимость смерти, невозвратимость из мира мертвых нарушает сказочный герой. Он опровергает обычный, установленный порядок и ранжир между мирами, создавая своими поступками саму возможность появления литературного повествования — сказки. Сказочный герой создает интригу, прецедент в сказочных мирах, нарушает привычный порядок вещей и тем самым формирует литературный сюжет.

Привычный порядок времен в сказочном мире также нарушается. Время может течь вспять. Повинуясь Обратимости, оно может вернуть герою молодость, силу, красоту (например, при помощи

⁶ Мелетинский Е. М. Общее понятие мифа и мифологии // Мифологический словарь. М., 1992. С. 653.

молодильных яблок или варки в кotle с молоком). Но все же это возможно лишь в пределах одной судьбы — времени жизни. Представление же о времени мира, по-видимому, вообще отсутствует. Длительность происходящих событий неопределенна и неясна и к тому же имеет явное пространственное толкование: «долго ли коротко ли». Похоже, что время оказывается объектом единодушного безразличия со стороны сказочных обитателей волшебных царств. Последовательность событий диктуется не временем, а нарацией. Факты слагаются и наследуют один другому благодаря повествованию, а не хронологии. Порядок в мире устанавливает дискурс, соединяя разрозненные кусочки мира протоптанными героем дорожками.

Хотя на обратной стороне мира явственно проступают причины, сказки, пренебрегая временным сочленением событий, элиминирует и причинную связь описываемых происшествий, утверждая себя в качестве принципиально не теоретического (в смысле аристотелевского объяснения из причин) типа дискурса. Следующие друг за другом события не вытекают одно из другого, не имплицируют то, что им воспоследует. Мир расширяется, разбухает за счет невозможных сочетаний и сочленений, вбирая в себя все, что угодно. Включая в сферу смысла любые невероятные комбинации. Неожиданно открывшая широта и безгранична потенциальность мира (возможная, несмотря на свою невероятность, благодаря нарации), совершенно стирающего свои горизонты, вызывает первобытный восторг, радостную дрожь. Разбегающийся и разъезжаящийся по швам мир (вот-вот окончательно лопнет) пробуждает хаотический задор, полоумное веселье. Саморазрушающаяся, спонтанно разваливающаяся по кусочкам вселенная указывает на смерть, как на свой основной принцип, сокровенную сущность. Смерть сопрягается с весельем. Такова, например, сказка (из разряда кумулятивных) «Курочка» (Аф., 70), где потеря яичка вызывает целую серию дальнейших разрушений и смертей: «девочка-внучка с горя удавилась», просвирня изломала просвиры, дьячок разбил колоколаа поп изорвал книги.

Эта сказка рисует какой-то праздник разрушения, энтропии, вызванный, казалось бы, ничтожным поводом. Но, надо думать, разбилось совсем не простое яичко. Во втором варианте сказки (Аф., 71) на это есть более точное указание — яичко разбилось в доме бабушки-задворенки — аналога бабы-яги, чье место в сказочной иерархии является одним из самых почетных, а близость к сакральным истокам волшебных миров несомненна. Впрочем, сам

образ яичка далеко не однозначен: в яйце может быть заключена смерть (кащеева) или любовь (красавицы царицы), а него скатываются целые царства. Образ яйца соединяет в себе и начало смерти, и начало жизни. С гибелью яичка погибает один из потенциальных миров, снимаются многие запреты. Хаос побеждает космос. Уничтожение постигает, прежде всего, элементы официально-го церковного культа. Все это оправдывается горем: и яичко разбилось, и внучка удавилась и т. д. и т. п., но вопреки провозглашаемой печали, сказка проникнута каким-то исступленным веселльем, делающим непонятным ее окончание: хороший или плохой конец у этой сказки? Эта единственная в своем роде сказка не имеет ни хорошего ни плохого конца. Эта сказка бесконечна. Все, что в ней описывается, принимает вид оргиастического действия, эсхатологического празднества, праздника Смерти. Различия между жизнью и смертью (вообще очень условные для сказки) стираются окончательно. Смерть веселит. Разрушение знаменует праздник.

Получается так, что герои сказки рассказывают друг дружке саму эту сказку. Так первоначальнозаданное событие превращается в перманентное повествование, постоянно прибавляющее к исходному событию все новые и новые факты. Сказка не имеет конца. НARRация не остановима. Обозначенный конец сказки произволен, он вовсе не препятствует дальнейшему сказыванию, приглашая и нас, свернув себе, за компанию шею, почувствовать себя сказочными персонажами. Будучи однажды поведанной, сказка (как разговор, как мысль) не может остановиться. Дискурс бесконечно продлевает событие, делая мир неотличимым от рассказа о нем. Смерть же знаменует каждое новое «прибавление», изменяя присущее сказке как литературному произведению метатекстовое понимание смерти как метафоры конца (структурная метафора) на характерное для мифа понимание смерти как метафоры границы (метафора ориентационная). Измена. Смерть больше не представляется как конец жизни (кончина), производства (продукт), повествования (концовка), истории (эсхатология)... — она разворачивается в бесконечность самопорождающегося (для того, чтобы тут же вновь рассыпаться) мира. Она вводит в мир каждый новый его довесок, каждое новое его дополнение. Еще, еще... Смерть бесконечна.