

четко (формально) обозначены синтагматические границы между частями повествования (путь «туда» — путь «оттуда»), но помимо указания на пространственные перемещения героя границами в ходе действия могут служить и другие идеи, скажем, связанные с изменением социального статуса (облика) героя, степени напряженности или качества самого действия и т. п. Соответственно сказка «Незнайко» делится на три части. В первой части герой избегает гибели и перемещается в чужое пространство. Во второй части герой совершает подвиг и одновременно становится мужем царевны. В третьей части происходит узнавание героя, т. е. его признание со стороны царя (тестя). Таким образом, обосновывается его право на царевну, ранее полученное в форме «кредита» (образ царевны контаминируется образом героини, отданной чудовищу в результате запродажи).

Трехэлементная структура волшебной сказки

На синтаксическом уровне составной частью волшебной сказки является мотив. Сказочный мотив — это синтагматическая единица, описывающая семейные или сословные коллизии и целостные действия, связанные с ними, посредством создания фантастических образов. *Целостность* действия означает троичность его структуры, предполагающей наличие начала, середины и конца. Разбирая формулу В. Я. Проппа, С. Д. Серебряный обозначил устойчивые сочетания функций как «сюжетные узлы, сами по себе обладающие смысловой целостностью и завершенностью, каждый из которых делится на три функции» [Серебряный 1975 : 298, 299]. Данная формулировка кажется вполне приемлемым определением мотива.

Мотивом является обязательное сочетание трех фраз. Это минимальная комбинация, она так же неразрывна, как силлогизм в формальной логике (первая посылка, вторая посылка, заключение). То, что мотив может быть выражен и одной фразой (даже существовать *in spe*), и целым рассказом, принципиального значения не имеет. Так, в сказке «Незнайко» в роли мотива как неразложимого целого выступает история взаимоотношений мачехи и пасынка, выражающаяся в трех фразах: 1. Отец оставляет сына на попечение жены, которая должна заботиться о нем. 2. Мачеха в нарушение установленного

порядка (общественный запрет на дурное обращение с приемными детьми) преследует пасынка, стремясь его погубить. 3. Пасынок с помощью чудесного жеребенка спасается и бежит в чужую страну. Данный мотив «подкрашивается» аналогичными мотивами из других сказок, но ни в коем случае не расчленяется на более мелкие части. Отсюда следует, что содержанием, или *заполнением*, каждой из трех обязательных частей, или *ячеек (ярусов)*, волшебной сказки может быть только один мотив, который по вкусу сказочника может украшаться, дополняться, усиливаться (или ослабляться) другими, в этом случае подчиненными или растворенными мотивами.

Эти ячейки, заполняемые сказочником конкретными мотивами во время исполнения (в этом и состоит его созидательная деятельность), мы назовем мотивемами. Их «пустота» есть форма выражения общего по отношению к единичному. Мотив относится к мотивеме как знак к значению, как платоновская вещь к идее. В отличие от мотивем А. Дандиса, идентичных функциям В. Я. Проппа [Дандис 1985 : 185], наши мотивемы должны иметь троичную структуру, объединяя в себе три функции. Мотиву преследования мачехой пасынка в сказке «Незнайко» соответствует мотивема «нарушение запрета» (протагонистом *или* антагонистом): 1. Запрет (общественное сознание запрещает мачехе дурно обращаться с родными детьми мужа). 2. Нарушение запрета (мачеха стремится погубить пасынка). 3. Следствие (пасынок бежит из дома). Отметим, что нарушение запрета эквивалентно созданию недостачи.

Полученные результаты табуляции различных сказок показывают, что не существует ни одной сказки, в которой бы мотивы, составляющие первую часть повествования, не подчинились мотивеме «нарушение запрета». Точно так же во всех без исключения волшебных сказках вторая часть соответствует мотивеме «трудная задача» (варианты: путешествие, добыча, подвиг и пр.), а третья часть — мотивеме «узнавание» (варианты: признание, просрамление антагониста, оправдание и пр.). Здесь требуется дать два пояснения. Во-первых, фрагментация сказки на уровне мотивем оставляет сказочнику известную свободу в отношении степени синтагматической разработанности (пространности) соответствующих мотивов. В сказке «Незнайко» мотив, значением которого является мотивема нарушения, в сжатом виде представляет собой фактически целую

сказку, а мотив, значением которого является мотивема узнавания, представляет собой кусок срединного мотива (завершающее звено кумулятивного действия), перемещенный в пространство третьей мотивемы (так структура былины доращивается или разворачивается до структуры волшебной сказки). Во-вторых, по аналогии с понятием исходной ситуации В. Я. Проппа необходимо ввести симметричное ему понятие конечной ситуации, содержанием которой является упоминание о свадьбе/награждении протагониста и наказании антагониста. Отчасти это будет соответствовать делению сказки, предложенному А. С. Штерном (экспозиция — тело — постпозиция) [Штерн 1995 : 256].

Мотивемная последовательность «нарушение запрета—трудная задача—узнавание», в чем-то соответствующая триаде «тезис—антитезис—синтез», как знаковая система изоморфна явлению волшебной сказки и определяет ее жанровую специфику. С этой точки зрения волшебную сказку можно описать как трехмотивемное фольклорное повествование в отличие от одномотивемных (например, космогонические мифы, в частности приведенный выше австралийский миф), пространство которых ограничено только первой мотивемой, и двухмотивемных (например, русский эпос, или былины), пространство которых состоит из двух первых мотивем, исключая третью. Это можно изобразить в виде схемы (без учета некоторых промежуточных вариантов и жанровой специфики начальных и конечных ситуаций):

Миф	Эпос	Волшебная сказка
Нарушение запрета	Нарушение запрета Трудная задача	Нарушение запрета Трудная задача Узнавание

Эта типология подтверждается данными табуляции, которые мы не можем привести из-за отсутствия места.

Как известно, В. Я. Пропп настаивал на уникальности композиции волшебной сказки, резко отграничивая ее даже от других видов сказок. По мнению некоторых исследователей, это является решающим доводом в пользу моногенеза сказки, если иметь в виду единство времени и места происхождения [Зайцев 1984 : 74—77]. В модифицированном виде схема В. Я. Проппа делает данный метод применимым при изучении

не только волшебных сказок, но и других сказок, кроме волшебных и кумулятивных, и даже более далеких жанров повествовательного фольклора, например таких как эпос или первобытный священный миф (origin myth). Примечательно, что именно универсальность данного метода позволяет более четко выделить волшебную сказку среди прочих разновидностей фольклорного повествования.

За рамками внимания мы пока вынуждены оставить подробное рассмотрение вопроса об историческом соотношении мифа и сказки — вопроса, который безусловно играет одну из ключевых ролей в исследованиях такого рода. Ограничимся замечанием о том, что миф и сказка не связаны генетическими узами, представляя собой синхроническое целое по схеме «эзотерическое—экзотерическое» («ядро»—«защитный пояс»).

Попытки построения трюичной модели волшебной сказки предпринимались в литературе и раньше. Сам В. Я. Пропп фактически вплотную подошел к идее трехчастного деления волшебной сказки. «Морфологически волшебной сказкой, — писал он, — может быть названо всякое развитие от вредительства (А) или недостачи (а) через промежуточные функции к свадьбе (С*) или другим функциям, использованным в качестве развязки. Конечными функциями иногда являются награждение (Z), добыча или вообще ликвидация беды (Л), спасение от погони (Сп) и т. д.» [Пропп 1969 : 83]. С. Д. Серебряный по этому поводу писал, что в пропповских построениях чувствуется «некий скрытый ритм, некая морфология на следующем уровне абстракции, оставшаяся невыявленной самим автором, хотя и существующая в форме некоторых намеков и даже прямых указаний» [Серебряный 1975 : 293]. Однако невозможно выявить *трехэлементную* структуру сказки как простейшую исходную или атомарную формулу волшебной сказки, не изменяя пропповской схеме в целом (так считает С. Д. Серебряный [Серебряный 1975 : 298, 299]), поскольку эта схема предполагает деление на элементы, число которых на порядок выше, т. е. около *тридцати*.

Все-таки единство структуры волшебных сказок начинает проявляться не на уровне фраз, а на уровне целых мотивов (в понимании А. Н. Веселовского). По мнению Э. Кёнгес-Маранда, при изучении загадок элементы предложения должны рассматриваться не с синтаксической точки зрения, а с точки зрения структуры народнопоэтического высказывания,

единицы более крупной, чем фраза [Кёнгэс-Маранда 1978 : 255]. Сказанное ею тем более справедливо в отношении волшебной сказки. С этой точки зрения наше отношение к пропповской модели волшебной сказки можно попытаться выразить на собственном языке В. Я. Проппа следующим образом. Волшебную сказку необходимо пересказывать не тридцатью, а девятью «короткими фразами», распределенными в три блока. На наш взгляд, это не означает отрицания вклада В. Я. Проппа. Напротив, мы приводим форму (синтагматический анализ) его основной идеи в соответствии с ее действительным содержанием (семантический анализ). В конечном счете его всегда интересовал не «текст» (сюжет), а «подтекст» (композиция). Не случайно число пропповских функций, если исключить последнюю в качестве конечной ситуации, оказывается кратным трем. Добавим также, что волшебная сказка, повторяя троичное деление обряда возрастной инициации, отражает структуру обряда вообще (по известной схеме А. ван Геннепа).

Характер сочетания в обряде инициации эзо- и экзотерического (см. выше) позволяет заметить то, что раньше ускользало от внимания исследователей (см. предыдущий раздел). Как оказывается, предварительные и заключительные стадии инициации тематически тесно связаны между собой, тогда как центральное действо, происходящее на священной площадке, является своего рода «свободной переменной». Это понятно, поскольку помещенная в нем эзотерическая версия неизвестна не имеющим права входа в это пространство. Точно так же устроена волшебная сказка, состоящая из трех составных частей. Верхнее и нижнее мотивемное пространство неподвижны относительно центрального. Именно на среднем ярусе замена одних мотивов другими делается достаточно легко, в целом не нарушая общего хода сказки. Следствием этого является необычная даже для фольклора пластичность мотивов, помещаемых на среднем ярусе. Выделяя в качестве центральных мотивы трудной задачи или боя, В. Я. Пропп тем самым указал именно на подвижность этих мотивов относительно мотивов верхнего и нижнего ярусов. Трудная задача может рассматриваться как поединок с чудесным противником, а бой с чудесным противником безусловно является трудной задачей. В этом «чужом» пространстве происходит то, что недоступно взгляду непосвященных, остающихся в «своем» пространстве, пока герой пребывает на чужой стороне или в чужом обличье.

И в реальной жизни, встречая мальчиков, возвращающихся на стоянку после инициации, родственники узнают/не узнают их как внутренне и внешне переродившихся. Однако опять-таки это не значит, что волшебная сказка является пересказом или воспоминанием об обряде инициации. Волшебная сказка сохраняет только структуру (инвариант) этого обряда в виде деления на три качественно различные части.

Следует подчеркнуть, что использование троичной модели волшебной сказки одновременно с предлагаемым пересмотром понятий мотива и мотивемы не только меняет в тех или иных аспектах наше представление о волшебной сказке и ее месте в системе фольклорных жанров, но и ставит перед исследователем качественно иные задачи. Троичная структура не предполагает существование «протосказки», или единой формулы сказки. Табуляция как метод анализа состоит не в том, чтобы во что бы то ни стало свести все сказки к какому-то одному прототипу, а в том, чтобы сделать их сравнимыми путем создания единой системы измерения, не исключая заранее, что такого прототипа вообще не существует. Видимо, А. Дандис был прав, когда, следуя идее В. Я. Проппа в главном, не стремился подгонять все индейские сказки под общую схему, выделив несколько относительно самостоятельных типов («стержней», в терминах самого В. Я. Проппа) [Dundes 1964 : 61—84]. Существование нескольких типов, точнее «семейств», сказок не противоречит тезису о единой структуре сказки или сквозном родстве сказок, которое часто выходит за пределы жанра.