

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Отражение верований древних славян в русских
народных сказках

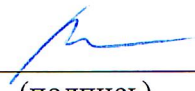
Исполнитель Серебrenникова Дарья Сергеевна

Руководитель кандидат педагогических наук

Дорофеева Марина Георгиевна

«К защите допускаю»

И.о. заведующего кафедрой


(подпись)

кандидат педагогических наук

(ученая степень, ученое звание)

Виноградова Марина Владимировна

(фамилия, имя, отчество)

«25» июня 2026 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2026

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Мифология и фольклор.....	6
1.1 Фольклор как вид словесности.....	6
1.2. Мифологические корни фольклора.....	167
Выводы по главе 1.....	233
Глава 2. Поэтика народной сказки	25
2.1. Специфика фольклорной сказки.....	25
2.2. Древние верования и их отражение в русской народной сказке.....	32
Выводы по главе 2.....	477
Заключение	50
Список литературы	52

Введение

Темой данной выпускной квалификационной работы является отражение верований древних славян в русских народных сказках.

Отечественная фольклористика в лице таких выдающихся ученых XIX века, как Ф. И. Буслаев, А. Н. Афанасьев, О. Миллер и др., начиналась с поиска корней русского фольклора. Представители мифологической школы утверждали, что народная проза и сказка как ее жанр возникает, в частности, из мифа. Дальнейшие исследования поставили под сомнение некоторые установки ученых мифологической школы, однако полностью опровергнуть влияние мифа на сказку не удалось. Открытия ученых XX века – В. Я. Проппа, Э. В. Померанцевой, Е. М. Мелетинского – подтвердили, что сказка имеет связь с архаическим прошлым, с мифом и магией.

В условиях современного интереса к национальным корням и поиску культурной идентичности особенно важно осознавать, что фольклорная сказка является не просто любимым развлекательным жанром – она содержит в себе глубокие связи с древностью, с мировоззрением и опытом наших предков-славян. Изучение верований, укоренившихся в народной сказке, позволяет глубже понять духовную жизнь древних славян, осмыслить мировоззренческие установки, особенности русского национального характера, специфику народной жизни, которые продолжают проявлять себя в современной жизни и отражаться в отечественной литературе. Этим обусловлена **актуальность** данного исследования.

Научная новизна заключается в том, что верования древних славян рассмотрены не как набор мифологических элементов, а как структурные принципы самой поэтики сказки. В работе применен принцип нелинейного наложения верований, позволивший увидеть в одном сказочном образе одновременное присутствие нескольких исторических эпох славянского мышления.

Объектом исследования являются русские народные сказки из

сборника А.Н. Афанасьева «Народные русские сказки».

Предметом исследования выступают верования древних славян, отраженные в поэтике русских народных сказок.

Материалом для исследования послужили тексты русских народных сказок из первого тома сборника А.Н. Афанасьева «Народные русские сказки».

Цель исследования – выявить в русских народных сказках верования древних славян и доказать, что эти верования являются не разрозненными элементами, а структурными принципами поэтики народной сказки.

Для достижения поставленной цели необходимо решить следующие **задачи**:

1. Определить специфику фольклора как вида словесности и выявить те его «механизмы», которые обеспечивают сохранение и передачу архаического содержания.
2. Исследовать мифологические корни фольклора и проследить эволюцию славянских верований.
3. Проанализировать жанровую специфику волшебной сказки и сказки о животных.
4. Проанализировать сказки из сборника А.Н. Афанасьева и выявить в них отражение верований древних славян.
5. Сделать выводы о присутствии в структуре и поэтике русской народной сказки верований древних славян.

Методологической базой исследования послужили труды отечественных учёных-филологов и фольклористов Ф. И. Буслаева, А. Н. Афанасьева, В. Я. Проппа, А. И. Никифорова, Э. В. Померанцевой, Е. М. Мелетинского, К. В. Чистова, Г.И. Мальцева, Е. А. Костюхина и др.

В работе использовались следующие **методы** исследования: культурно-исторический метод, используемый при анализе фольклора как вида словесности и эволюции славянских верований, сравнительно-типологический метод при сопоставлении вариантов сказок и выявлении

мифологического ядра, сохраняющегося при вариативности сюжетов.

Теоретическая значимость работы состоит в использовании ее результатов для дальнейшего углубления представлений о природе и сущности фольклорного мифологического сознания, о механизмах трансформации мифа в сказку и о специфике отражения языческой картины мира в формах устного народного творчества.

Практическая значимость исследования определяется возможностью применения его результатов и выводов в различных сферах образовательной, культурно-просветительской и научно-исследовательской деятельности.

Структура работы: работа состоит из введения, основной части, состоящей из двух глав, заключения и списка литературы.

ГЛАВА 1. МИФОЛОГИЯ И ФОЛЬКЛОР

1.1 Фольклор как вид словесности

В первом параграфе данного исследования речь пойдет о фольклоре как виде словесности и о его мифологических истоках.

Искусство слова представлено в культуре двумя видами – устным (фольклор) и письменным (литература). Между этими видами словесности существует много общего; они обогащали и обогащают друг друга как в плане содержания, так и на уровне художественной формы. Однако и разница между фольклором и литературой существенна.

Фольклор – особенный вид словесного искусства, «концентрат национального характера» [22, с. 20]: в нем воплотились воззрения, идеалы и стремления народа, его поэтическая фантазия, богатейший мир мыслей, чувств, переживаний, протест против эксплуатации и гнета, мечты о справедливости и счастье. Это устное, словесное художественное творчество, которое возникало в процессе формирования человеческой речи, зарождения и становления каждого этноса (народа).

Многозначность термина "фольклор" была predetermined изначально. В науках Европы и России этот термин понимается в двух основных значениях: 1) узкое – непосредственно устное народное творчество; 2) широкое – вся традиционная народная культура с ее обрядами, верованиями, поверьями, музыкальный фольклором, народным искусством и т. д. И если первое значение мы рассматриваем в рамках филологической фольклористики, то второе уже относится к антропологической фольклористике и этнографии.

Современный исследователь славянского фольклора А.Л. Топорков выявляет сущность фольклора через его глубокие связи с тремя системами – языковой, литературно-художественной и культурно-бытовой: «Можно сказать, что фольклор заключен в треугольник, углы которого составляют

язык, литература и народная культура, а наука о фольклоре вписана в треугольник между лингвистикой, литературоведением и этнографией» [39, с. 28].

Подобную точку зрения разделяет и В.М. Гацак, говоря о фольклоре как о синкретичной «гипермедийной» среде, где слиты воедино различные виды народного творчества. Он настаивает на термине «этнопоэтика», подчеркивая мысль, что в народной культуре не существует явлений, что были бы значимы только в этнологическом или поэтическом аспекте. Каждый обряд, образ и изречение глубоко укоренены в мировоззрении человека, и этот принцип, как подчеркивает Гацак, является универсальным для устной традиции всех народов [17].

Такое противоречивое положение фольклора создает благодатную почву для исследований и научной полемики, а само определение постоянно эволюционирует и насыщается все большими смыслами.

Интерес к самобытной национальной культуре среди дворян возник еще в эпоху петровских реформ, положивших начало изменениям во всех сферах русской жизни. Н. В. Татищев ("Предложение. О сочинении истории и географии Российской", 1737 г.) поднимал вопрос о необходимости описания устных произведений, народных обычаев и обрядов; при разработке новой системы стихосложения В.К. Тредиаковский и М.В. Ломоносов ориентировались на народную песенную традицию [20].

Известный русский критик В.Г. Белинский выявил глубокую связь народных произведений с жизнью и историей народа: «Поэзия всякого народа находится в тесном соотношении с его историей: в поэзии и в истории равным образом заключается таинственная психея народа, и потому его история может объясняться поэзией, а поэзия историей» [25, с. 12].

Великий поэт А.С. Пушкин активно занимался сбором фольклора и изучал не только разнообразный репертуар няни Арины Родионовны, но и часто бывал на ярмарках, деревенских обрядовых праздниках, посещал кладбища в поминальные дни, чтобы послушать причитания женщин.

«Обращение "к свежим вымыслам народным и к странному просторечию", по мысли Пушкина, является одним из наиболее существенных признаков "зрелой словесности"» [14].

Монументальная работа М.К. Азадовского "История русской фольклористики" в начале XX века представляет собой масштабную панораму развития научной мысли. За устной словесностью начинает закрепляться привычный нам термин "фольклор", а сам исследователь рассматривает его гораздо шире художественности, через призму этнографии, включая суеверия, приметы, народный календарь и все, что составляло духовный крестьянский быт. Устные тексты Азадовский называет «этническими элементами» [3].

Чем пристальнее наука всматривается в природу фольклора, тем острее оказывается проблема его дефиниции. Фольклор не терпит категоричных классификаций и неразрывно связан с этнографическим контекстом.

К.В. Чистов выделяет четыре основные постоянно взаимодействующие между собой концепции в фольклористике:

- социологическая: «устно передаваемые простонародные опыт и знания. При этом имеются в виду все формы духовной культуры, а при максимально расширенном толковании – и некоторые формы материальной культуры.
- эстетическая: простонародное художественное творчество или "художественная коммуникация".
- филологическая: простонародная вербальная традиция. Из всех форм простонародной деятельности выделяются те, которые связаны со словом.
- теоретико-коммуникативная: устности придается первостепенное значение, что позволяет выделить фольклор из других вербальных форм и прежде всего противопоставить литературе» [42].

Знаковым этапом в осмыслении фольклора стало принятое в 1982 году на специальном совещании Комитета экспертов при ЮНЕСКО развернутое определение: «Фольклор (в широком смысле, традиционная и распространенная фольк-культура) есть ориентированное на какую-либо группу и основанное на традиции творчество групп и личностей, отражающее ожидания (надежды) общины в качестве адекватного выражения ее культурного и социального самосознания. Его нормы и ценности передаются устно, подражанием или другими путями. Его формы включают, среди других, язык, словесность, музыку, танец, игры, мифологию, ритуалы, обычаи, ремесла, архитектуру и другие искусства» [36].

Классификация Б.Н. Путилова стала поворотным моментом в фольклористике, значительно расширив поле значений данного понятия:

1. как совокупность и многообразие всех форм традиционной культуры;
2. как комплекс явлений традиционной духовной культуры, реализуемый в словах, идеях, представлениях, звучаниях, движениях;
3. как явление художественного творчества народа;
4. как в первую очередь сфера словесного искусства, то есть область устного народного творчества;
5. как явления и факты вербальной духовной культуры во всем их многообразии.

«Фольклорист не должен бояться, что, расширяя поле фольклора, он неизбежно вторгнется в сферы, принадлежащие собственно лингвистике, диалектологии, этнонимике и т. п. Пересечение полей неизбежно, а вот строгое соблюдение границ может привести к образованию "пустот", вовсе оставленных наукой» [36].

В словарях и энциклопедиях фольклор – это:

«1. Устное народное творчество; литературные произведения, созданные народом; 2. Разные виды народного творчества, народное творчество вообще» [52].

«Массовое словесное художественное творчество, вошедшее в бытовую традицию того или иного народа» [51].

«Вид словесности, историческая основа словесности: пословицы и поговорки, загадки, приговорки – паремический фонд культуры, содержащий нормы поведения, речи, оценок; фольклорный эпос: сказки, иносказания, былины, эпические поэмы, содержащие мифологию, – систему моделей поведения и набор стандартных жизненных ситуаций; из материала фольклора развивается вся остальная словесность, а сам фольклор используется как источник изобретения и риторической этики»[48].

«Народное поэтическое творчество, народная словесность, народная поэзия, устная словесность: совокупность различных видов и форм массового словесно-художественного творчества, вошедших в бытовую традицию того или иного народа. Главная особенность фольклора заключается в том, что он являет собой искусство устного слова. Отсюда его традиционность, непридуманная народность, вариантность, контактность творца или исполнителя со слушателем, коллективность создания и распространения. Фольклор представляет собой важнейшую часть национальной культуры каждого народа, однако, несмотря на выразительную национальную окраску фольклорных произведений, многие их темы, мотивы, образы и сюжеты оказываются очень близкими для разных народов. Среди многочисленных жанров фольклора выделяются былины, сказки, загадки, пословицы, поговорки, баллады, песни, частушки, обрядовая поэзия, притчи, легенды, духовные стихи» [49].

Между литературой и фольклором, как мы упоминали выше, есть точки соприкосновения. Важнейшим общим параметром является жанровая система. При этом некоторые жанры (сказки, притчи, жанры лирики и т.д.) были востребованы как литературой, так и устным народным творчеством.

При этом у каждого вида словесности есть и свои оригинальные жанры: роман и повесть в письменной литературе, заговор, былина и т.д. в устном народном творчестве.

Жанры, сложившиеся еще до письменности, содержат в себе своего рода летопись важнейших этапов становления народной жизни и представляют собой специфическую форму художественного отражения действительности.

Проанализируем жанровую систему фольклора.

Эпические (прозаический и стихотворный) жанры: летопись, предание, сказка, былина и историческая песня, обобщенно изображая жизнь народа и борьбу человека с природой, повествуют о героях, их поступках, а также о формировании русской народности и становлении единой русской государственности от Киевской Руси до многонационального централизованного Российского государства.

Многообразие лирических песен раскрывает внутренний мир человека и его переживания, поэтизирует частную жизнь и быт, а драматические жанры фокусируются на сценических действиях героев.

Календарная лирика связана преимущественно с земледельческим трудом и цикличностью года.

Пословицы и поговорки, в свою очередь, являются художественными формулами, в которых закодирован многовековой жизненный опыт, моральные устои и народное мировоззрение, что помогает проникнуть в глубинные слои национального сознания [11].

На основе определений, разобранных нами выше, можно выделить несколько неизменных смысловых опор фольклора: устность, коллективность, анонимность, вариативность, синкретизм, связь с бытом, многофункциональность, пограничность и традиционность. По отдельности каждый из этих признаков не является для фольклора чем-то исключительным, однако именно их совокупность и внутренняя взаимосвязь

создают тот особый феномен, который не сводится ни к литературе, ни к этнографии, но обнаруживает глубинное родство с обеими.

Являясь результатом человеческой деятельности, фольклор по характеру уподобляется собственному творцу и сочетает в себе парадоксальную гармоничность разных начал в совокупности с глубокими противоречиями.

Так традиционная коллективность творчества художников вовсе не исключает вкраплений индивидуальности, которая в свою очередь порождает вариативность. Отдельный исполнитель выражает то общее, свойственное всем мировоззрение, следует особым законам, имея при этом возможность импровизировать и привносить новое в уже существующие тексты [25].

Венгранович М.А осмысляет специфику традиции как симбиоз статичного и динамичного, обусловленный новаторством исполнителя и историческими изменениями [12].

Традиционность является основной сквозной категорией всех видов народного искусства. Новая философская энциклопедия описывает традицию как обширный корпус культурного народного знания, а также способ его сохранения и передачи из поколения в поколение. Влияние традиции распространяется на множество сфер человеческой деятельности. В содержательном плане традиция аккумулирует все самое ценное из наследия общества и одновременно с этим выполняет связующую функцию между прошлым и настоящим. Все нормы, обычаи, образцы деятельности, навыки, приемы и установки воспринимаются людьми как само собой разумеющееся, не требующее обоснования и уходящее корнями в глубокую древность. Передача традиции осуществляется посредством многократного повторения и воспроизведения устоявшегося, что показывает зависимость настоящего поколения от предыдущих [46]. Можно сказать, что традиция выступает и как само содержание, и как инструмент, регулирующий его отбор и трансляцию.

Вопрос трансляции интересно раскрыт в работе И.И. Земцовского, который рассуждает на тему бытования фольклора без конкретного слушателя

и вводит еще одно качество фольклора, назвав его «самоадресованностью», объединяя личное и безличное начало в традиции. Фольклор самодостаточен и существует независимо от того, воспроизводят ли его здесь и сейчас [19].

Говоря о традиции как об инструменте, обратимся к понятию стереотипа, которое ввел К. В. Чистов. Стереотипы выступают традиционным способом решения типовых ситуаций. Благодаря активному применению на практике и многократному повторению, они фиксируют и стабилизируют опыт, накопленный путем проб и ошибок, в памяти определенного социального коллектива. Важно отметить, что повторяемость весьма относительна, так как никакая ситуация не может повториться абсолютно идентично, следовательно стереотипы обладают пластичностью в ответ на изменение самих типовых ситуаций. Именно поэтому традиция допускает вариативность, а не является чем-то абсолютно консервативным. [41]. Сам фольклорный текст не является при этом стереотипом, он создается при помощи стереотипов малого масштаба, общих мест, по-другому, формул.

Стереотип и формула соотносятся как план содержания и план выражения. Стереотип фиксирует повторяющуюся типовую ситуацию, в то время как формула представляет собой ее устойчивое словесное воплощение, «словесный код» этой ситуации. Именно через формулу, по наблюдению А.Н. Веселовского, «внутренний процесс выражается внешним» [13], то есть стереотипное переживание обретает общезначимую образную форму, способную передаваться сквозь века.

Современные диалектологи называют фольклорную словесность «эмоционально-экспрессивной формой диалекта» [8] вследствие постоянного бытования в повседневной речи. Для отечественного фольклора характерна категория состояния, что соответствует фундаментальному принципу народной эстетики выражать внутренние переживания через внешнее. В данном случае мы имеем дело не просто с пассивным сухим передатчиком информации, а с целыми семантическими гравитационными центрами, на которых концентрируются смыслы целых эпох. Формула превращает личные

чувства в общезначимую коллективную форму и возвышает, закрепляя в народной памяти устойчивые смыслы. Наиболее подходящим будет выражение "культурный код", лежащий в основе духовно-нравственных ценностей того или иного народа [26].

Г.И. Мальцев выстраивает целую иерархию формульных единиц: так называемые микроформулы (единичные ключевые слова, входящие в состав более крупных, например, "рано", "пойду", "тоска") и устойчивые смысловые блоки, высшие формулы, на основе которых закладывается композиция текста ("чисто поле", "сине море", "темный лес"). Малые формулы объединяются с высшими на ассоциативном уровне, образуя системы устойчивых в народном мышлении тем, и позволяют "считывать" нужное настроение [28].

В качестве примера Мальцев рассматривает два фрагмента из народных песен:

а) Под окошечком сироточка сидит,

Против ясного окошечка глядит.

В чистом поле цветет аленький цветок,

Он алеется – голубеется. ("Под окошечком сироточка сидит")

б) Ты, кручина, ты, кручинушка моя,

Безо время сокрушила молоду!

Под окошечком сироточкой сiju,

Сквозь стекольце во чисто поле гляжу... ("Ты, кручина, ты, кручинушка моя")

"Типическое" формульное место "у окна" задает традиционный тон вне зависимости от того, является ли оно композиционно началом или концом, и в совокупности с другими формулами формирует ассоциативный ряд:

- место действия: у (/под/возле) окна (оконца/окошечка);
- психологическое состояние: горе, кручина, тоска;
- действие: стоит, сидит, припадает, глядит, поглядывает;
- эмоциональное проявление психологического состояния: плачет,

грустит, тоскует, тужит, умывается слезами;

- сопутствующие действия, подчеркивающие длительность и томительность ожидания: прядет, ткёт;

Мотивация "мест" в народном творчестве позволяет сформулировать определенный тезис: «скажи мне, где ты находишься, и я скажу, что с тобой происходит».

Устойчивая формула "горя" и "печали" очень часто выступает в связи с "чистым полем", "хождением на реку" и "темным лесом":

1. Печаль-то, горе, горе великое!

Я пойду-то с горя в темны леса. ("Печаль-то, горе, горе великое!")

2. Мне куда с горя деваться,

Мне куда с горя идти?

Пойду с горя в чисто поле, –

Пойду с горя на Дунай реку. ("Мне куда с горя деваться?")

Поле, лес, река и море формируют синонимический ряд, устоявшийся в народном сознании как нечто близкое к пространству магическому, противоположное дому и связанное непосредственно с бедой, горем: «Мне из ворот три тропы: первая тропа – во темные леса, вторая тропа – на чистое поле, третья тропа – на синее море» [28].

Сам по себе мотив печали восходит к древнему пониманию печи как священного центра дома, местом средоточия душ умерших и моделью мира (печная труба осмысливается как аналог мирового древа). В печи сжигали умерших, она выступала связующим центром мира живых и мертвых, поэтому "печаль" – издавна сложное чувство, связанное одновременно с разлукой и единением с ушедшими предками [1] [10].

Таким образом, зафиксированная система представлений гарантирует композиционную автономность, при которой каждая тема является равноценной, может проявлять себя в любой части текста, в любом тексте и черпает смысл не из соседних строк, а из собственной традиции.

Именно это свойство формулы и формульной системы, их смысловая самодостаточность и укорененность в традиции, а не в

индивидуальном авторском замысле отдельного человека, делает ее идеальным инструментом для трансляции архаического содержания сквозь века.

Для нашего исследования важно не просто зафиксировать все эти фольклорные признаки, а понять их функциональную роль в сохранении и передаче архаического содержания. Каждый из них оказывается не простой внешней характеристикой, а необходимым условием фиксации мифологического наследия.

Традиционность выступает фильтром, закрепляющим мировоззренчески значимое; вариативность обеспечивает пластичность и помогает адаптироваться к новым эпохам, но при этом сохранять ядро; синкретизм изначально связывает слово, ритуал и верование в неразрывный тандем.

Именно эта точка зрения является для нас отправной: фольклор интересует нас не как «кладовая» древних сюжетов, а как живой и действующий механизм передачи мифологического сознания. Следовательно, далее в работе мы будем видеть формульные конструкции, пространственно-временную организацию и систему персонажей не просто как художественные приемы, а как следы определенного типа мышления. Такой подход позволит нам не просто выявить верования древних славян в народных сказках, а продемонстрировать, как именно они закреплены в самом тексте и народном мышлении.

1.2. Мифологические корни фольклора

Фольклор как вид словесности опирается на фундамент мифа, который, пусть и не содержит сознательных художественных приемов, по природе

своей облакает мир вокруг себя в чувственную форму, что характерно для многих видов искусства, в том числе и словесного.

«Миф (греч. mythos – предание) – древнейшее сказание, являющееся неосознанно-художественным повествованием о важных, часто загадочных для древнего человека природных, физиологических и социальных явлениях, происхождении мира, загадке рождения человека и происхождении человечества, подвигах богов, царей и героев, об их сражениях и трагедиях. М. был порождением определенной фазы в развитии человеческого сознания, пытавшегося художественно, в виде персонификации, отразить действительность и объяснить ее посредством конкретно-чувственных образов и ассоциаций, перцепций, носящих своеобразно логический характер» [45].

«Миф (от греч. – предание) – древнейшее сказание, представляющее собой художественное повествование о важных природных, физиологических, социальных явлениях, происхождении мира, загадке рождения человека и человечества, подвигах богов, царей и героев, об их победных сражениях и горьких поражениях. Главной особенностью мифа является тесная слитность в нем различных элементов – художественного и логически обусловленного, повествовательного и ритуального. Мифологическое авторство характеризуется неосознанностью творческого процесса, поэтому мифы – создания коллективного и бессознательного народного творчества» [41].

«Миф (от греч. – предание, сказание, разговор, беседа, указание, замысел, план, известие; этимологически связано с индоевропейским корнем meudh – заботиться о чем-то, страстно желать, иметь в виду) – форма дорефлексивного постижения мира, образное упорядочение еще не познанного или непостижимого бытия» [53].

Г.Г. Гадамер видит миф как способ удостоверения и получения опыта из услышанного, как нечто противостоящее логосу, что осмысляет сущность вещей и располагает знаниями о них [16].

Как мы видим из определений, миф – это не вымысел, а скорее коммуникативный акт и способ осознания окружающей действительности, особая сакральная эпоха первотворения.

Главным смыслом и целью любого мифа, в каком бы племени он не бытовал, является преобразование изначального хаоса в космос, установление гармонии и порядка, что сразу несет в себе этический аспект. Под хаосом мы ни в коем случае не понимаем беспорядок – это конкретный образ, например, мрак, пустота, вода, лед или какое-то хтоническое существо. Наиболее популярными мотивами космогонического мифа являются: саморождение из яйца (карело-финский эпос); убийство предка-демиурга или чудовища для получения материала, что ложится в основу мира (скандинавские асы создают все сущее из тела Имира); борьба с чудовищем, угрожающим равновесию – классический драконоборческий миф (победа Зевса над Тифоном). После победы гармонии над хаосом мир закрепляется в устойчивой вертикальной (подземный мир – земля – небо) и горизонтальной (четыре стороны света) моделях, воспринимаемых как незыблемый и священный порядок. Вертикально-горизонтальное строение мира выражается в определенных оппозициях, фиксирующих реальность: верх-низ, лево-право, тепло-холодно, свое-чужое [30]. Миф не занимается описанием мира, он кодирует его, что можно назвать прообразом стереотипов, формул и зачатками культурного кода, о которых было упомянуто в пункте 1.1.

Все когда-то было в первый раз: человек добыл огонь или сделал копье, провел первый свадебный ритуал или похоронил близкого. Знание о том, как создавалась вещь, позволяет понимать ее суть и управлять ею. [30]. Поэтому в мифологическом сознании имена нарицательные, а тем более собственные, обладали большой силой, что вело к «фетишизму слова» [9, с.26]. Душа предмета заключена в имени, оно создает и определяет объект, который видит человек, а смена имени ведет к изменению сущности. В древних культурах этому уделялось большое внимание: сменить имя человеку означало изменить его и магически преобразовать реальность [40].

А.Н. Афанасьев, представитель мифологической школы, называл миф «древнейшей поэзией» [7], которая возникает естественным образом при "забвении" основных первоначальных смыслов корней, несущих в себе чувственное восприятие природы предками. Слово понимается не как знак, а как "живопись" предмета. Те метафоры, что были понятны в период создания языка, следующие поколения начинают воспринимать буквально и создают миф. Географический фактор влияет на распространение мифа и закрепление его в различных вариациях в отдельных племенах. Отражение мифа Афанасьев прослеживает в различных жанрах народной словесности. Загадки несут в себе древние метафоры, заговоры обнаруживаются как отголоски заклинаний, а приметы исходят из привычки наблюдать за природными явлениями, поведением и свойствами животных.

Тема природы и души предметов подводит нас к первому этапу верований древних славян, связанных с обожествлением сил природы, то есть анимизму. Небо выступало как верховное божество и одновременно его обитель, также сравнивалось с мировым океаном (в понимании людей того периода небо именовалось «океан-море») и хранителем небесных вод, что орошают землю. Солнце как ослепительный источник тепла и света «очи неба» мыслилось положительным жизнетворящим явлением, в то время как его закат знаменует власть усыпляющей смерти и мрака. Отсюда солнце и все небесные светила выступают карателями злой и нечистой силы, День и Ночь находятся в постоянном противоборстве, а холодная зима циклично противостоит лету. Облака, небесные колодцы, холодной зимой запираются в тверди небесной, а весной проливают живительную влагу людям (отсюда миф о мертвой и живой воде) [5]. На данном этапе формируется вера в "Мать-Землю" и ее способность плодоносить по аналогии с женщиной, появляются «рожаницы», род, а также многочисленные культы воды, камней, качества которых наши предки перенимали на себя (твердость камня, его стойкость и нерушимость или тихую гладь воды) [26].

К первоначальным мифам И.Н. Лосева относит выкрики, плачи и приказания, которые, повторяясь с каждым новым поколением, насыщались определенными ритуалами и теряли свой изначальный смысл. Миф и ритуал в своей совокупности выступали средством контроля отношений в общине, и также закрепляли коллективный опыт, отличая "мы" от "они". Познание мира на данном этапе не было самоцелью, а закреплялось в сознании в виде чувственных образов, символов и функций, которые эти символы несут. Приоритетом общины была сплоченность и обеспечение выживания, что вело к формированию табу (сказочные запреты не выходить из дома, например, могут быть дочерним отражением древних приоритетов). Слово неразрывно с поступком и глубоко ритуализировано. Коллективное здесь довлеет над индивидуальным: мышление отдельного человека было неразрывно связано с общиной и зачастую соотносилось с общим предком-тотемом (медведь, сокол, ворон) поэтому данный период мифологического мышления можно назвать тотемическим [27].

Уже на этом этапе прослеживается проявление таких фольклорных признаков как традиционность, коллективность, устность и синкретизм, что еще раз убеждает нас в главенствующей позиции традиции в фольклоре.

Синкретизм прослеживается и в слиянии верований древних славян, так как периодизация и эволюция не происходили внезапно и резко, а влияли друг на друга и сливались, синтезируясь в божественные образы.

С развитием народного сознания происходит и эволюция мифологического героя. Архаический тотемный предок, задача которого проложить путь, изменить ландшафт, сменяется героем трикстером, активно добывающим блага. На этом этапе, как подмечает Е.М. Мелетинский, герой амбивалентен, и в этом заключается его главный парадокс: сотворяя порядок, он одновременно нарушает его. Однако подобные действия происходят еще до установления строгого порядка и являются черновой попыткой найти нужный путь.

Далее герой обожествляется и входит в пантеон, например, плут Прометей идет на сознательные страдания ради рода людского. Небо становится Сварогом, праотцом, сын его Дажьбог восходит из солнца и наделяется качествами карателя зла и поиска правды (всевидящий, проливающий свет и жгучий). Ветры также олицетворяются и становятся живыми существами, братьями с дедом Стрибогом во главе. Молнии превращаются в оружие Перуна, бога-громовика, который разит темные тучи своими стрелами, используя при этом лук-радугу [5], [4].

Поскольку миф и история неизбежно проникают друг в друга, окрашивая народную словесность социальными мотивами, в конечном итоге герои лишаются своей божественности и "низводятся" на землю в степени героя эпического, но с сохранением архаической подпочвы [30].

Однако, говоря о синкретизме верований выше, мы считаем, что их эволюция не носила линейного характера, при котором новый этап полностью вытеснял предыдущий. Анимистическое одухотворение природы, тотемическое родство с животным-предком, культ божеств не столько сменяли друг друга, сколько наслаивались, образуя единый комплекс представлений. Пусть и сложный.

Рассматривая мифологию и эволюцию в нем героя, невозможно не затронуть концепцию архетипов Юнга: изначальных врожденных форм психической деятельности в коллективном бессознательном всего человечества, структур, наполняющих всеобщее содержание через индивидуальный опыт.

Архетип бога-младенца, рожденного из первичной стихии, зачастую сироты или подкидыша, демонстрирует одиночество и покинутость рожденных из стихии существ. Несмотря на беспомощность и угрозу жизни, он обладает сверхъестественными силами, превосходящими человеческие, и олицетворяет жизненную силу, что находится за пределами ограниченного сознания. В этом транслируется присущее каждому человеку желание реализации. Архетип матери, самый фундаментальный (род), двойственен по

природе: мать и любящая, и страшная одновременно. Магическая сила и власть женщины, ее мудрость и духовное возвышение, доброта и забота способствуют росту и плодородию, сочетая в себе и негативные подтексты: тайное, темное и искушающее. Он неразрывно связан с архетипом дочери. Их тождество выражает идею непрерывности жизни и вечного рождения. Архетип духа, зачастую в образе мудрого старца, появляется в момент безнадежности положения, чтобы наставить на истинный путь. Нередко может предстать в животной очеловеченной форме (медведь, волк, ворон) как обладатель недоступного человеку знания. Юнг подчеркивает его двойственную природу, так как старец может оказаться и злодеем, а не помощником. Отсюда вытекает архетип трикстера как коллективный образ тени личности и совокупность всех негативных черт характера в людях. Это космическое божественно-животное существо, бессознательно творящее плохие поступки. Является предтечей спасителя и обретает сознательность в конце мифологического цикла, что говорит о процессе цивилизации. Все эти образы Юнг называет высочайшими ценностями человеческой души, связь с которыми помогает обрести целостность существования [43].

Архаическая сказка размывает границу между мифом, животным эпосом и волшебной сказкой в классическом ее понимании. Миф, смешиваясь с местными легендами, порождает псевдоисторические легенды, где сакральное и профанное еще могут сосуществовать и взаимодействовать. К данным сказкам можно причислить сказки о животных: утратив свои тотемические корни, они сохраняют плутовской фон. Либо легенды о встрече с мифическим злым духом, утратившим ритуальное почитание, который мстит за нарушение табу. В рамках данных легенд зачастую можно встретить мотив женитьбы с тотемическими существами, которые предстают в двойственном виде то зверя, то человека [31]. Эта переходная стадия мифов-быличек, что постепенно разграничивает мир животный и человеческий, все больше отдаляясь от тотема, но при этом пока сохраняя магию и песенные заклинания [23].

Классические волшебная сказка и сказка о животных складываются из архаической в момент ослабления родовой общины и установления патриархата. Однако сам этот переход не является полным разрывом: мифологический подтекст не исчезает, он просто переводится в стадию художественного вымысла, сохраняя свои фундаментальные структуры, а именно: бинарные оппозиции, фетишизм слова, качественное восприятие пространства и времени. Именно эта сохраненная архаическая подпочва станет предметом нашего анализа во второй главе.

Выводы по главе 1

Анализ, проведенный нами в первой главе, привел нас к следующим выводам:

1. Фольклор рассмотрен нами как живой и саморегулирующийся механизм словесности, существующий на пересечении языка, литературы и народной культуры (А.Л. Топорков, В.М. Гацак). С опорой на определения и концепции, выработанные отечественной и мировой наукой (К.В. Чистов, Б.Н. Путилов, М.К. Азадовский и др.), мы выделили его основополагающие признаки: устность, коллективность, вариативность, синкретизм, традиционность, каждый из которых, в свою очередь, осмыслен как необходимое условие сохранения и передачи архаического содержания.

2. Особое внимание уделено категории традиции, которая совмещает статику и пластичность. Внутри традиции ключевым инструментом передачи смыслов выступает формульная система. Разграничение понятий «стереотип» и «формула», предложенное в работе, позволяет видеть в стереотипе повторяющуюся типовую ситуацию (план содержания), а в формуле ее устойчивое словесное воплощение, т.е. план выражения. Именно формула, по мысли А.Н. Веселовского, переводит внутреннее переживание во внешний образ, закрепляя его в качестве

общеизвестного культурного кода. Иерархия формул, описанная Г.И. Мальцевым, демонстрирует, что фольклорный текст черпает смысл не из линейного сюжета, а из глубинной памяти самой традиции, что делает формулу идеальным проводником мифологического сознания сквозь века.

3. Анализ мифологических корней фольклора показал, что миф не является вымыслом или донаучным объяснением мира, а представляет собой особый тип мышления, основанный на тождестве слова и предмета, бинарных оппозициях («свой-чужой», «верх-низ», «светло-темно») и качественном восприятии пространства и времени. Проследив эволюцию верований древних славян (от анимизма и тотемизма до культа божеств и появления эпического героя), мы установили, что эта эволюция не носила линейного характера. Новые пласты верований не вытесняли предыдущие, а наслаивались на них, создавая сложный и внутренне противоречивый комплекс представлений. Именно эта «толща» смыслов и нелинейная синкретичность составляют архаическую подпочву, унаследованную сказкой.

4. Понимание фольклора как механизма передачи мифологического мышления через традицию и формулу, где архаические верования сосуществуют в многослойности, а не сменяют друг друга, становится инструментом для практического анализа во второй главе. Далее мы обратимся непосредственно к поэтике русской народной сказки с целью выявить, каким образом верования древних славян закрепились в ней.

ГЛАВА 2. ПОЭТИКА НАРОДНОЙ СКАЗКИ

2.1. Специфика фольклорной сказки

Как было упомянуто нами в пункте 1.2, архаические сказки являлись первичной формой животной и волшебной сказок. «Момент этого открепления от обряда есть начало истории сказки» [35, с.313]. Трансформация архаики в выдумку происходит вследствие ослабления ритуального контекста, в котором бытует миф. Вера людей в подлинность мифических событий ослабевает и уступает место сознательной выдумке. Время мифическое, эпоха первотворения космоса из хаоса, превращается в неопределенное сказочное прошлое, а этиологизм (трактовка возникновения всего сущего вокруг человека), являющийся сердцевиной мифа, становится формальной концовкой. Вектор внимания смещается с коллективных родовых проблем на единоличностные, где решаются не глобальные "космические" задачи, а простые житейские потребности персонажа.

Происходит так называемая "перестройка первокультуры", когда мифические герои уступают место обычным людям, тотемические животные становятся домашним скотом, а ритуальные предметы бытовыми. Сам по себе герой уже не обладает какими-либо исключительными волшебными силами от рождения и, чтобы заполучить необходимые блага, вынужден проходить испытания, пришедшие по смыслу на смену обрядам инициации. Оппозиция "высокого-низкого" вместо космического смысла окрашивается социальным контекстом "богатый-бедный", где выражается скрытый протест против распада родовой общины и утверждения социального неравенства. Сказка компенсирует несправедливость обездоленности младших сыновей, часто оказывающихся в проигрыше из-за патриархальной системы [31].

Миф продолжает свое существование в форме сказки, видоизменяясь под давлением различных эпох. Мифологические первообразы преобразуются фантазией народа в устойчивые символы и продолжают существовать в

обновленных вариантах: «волшебная сказка состоит из элементов, восходящих к явлениям и представлениям, имевшим место в доклассовом обществе» [35, с. 310].

Обратимся к мысли Афанасьева о «забвении корней», ведь она является важной в понимании самого механизма перехода от мифа к сказке. Мы видим, что миф есть не простецкое донаучное объяснение мира первыми людьми, а особая логика, в которой слово-предмет, имя-сущность нераздельны. И когда эта логика перестает быть господствующей, она не исчезает бесследно, а «спускается» на уровень художественного приема. Но, став приемом, она не утрачивает при этом своей семантической наполненности.

Следовательно, при анализе сказок мы будем искать не прямые заимствования, а именно эти отголоски мифологического мышления. Жанровая установка сказки на вымысел не отменяет ее глубинной связи с мифологическим наследием. Вымысел существует на уровне сюжетного события, где рассказчик волен решать, женится Иван-царевич на Елене или на Марье. Однако сама модель мира, воспроизводимая сказкой: бинарные оппозиции, качественное пространство и время, магия слова, двойственная природа персонажей – все это остается вполне реальной и укорененной информацией. Иными словами, сказка не конструирует вымышленный мир, а проецирует древнюю картину мира на условный сюжет.

Мы исходим из того, что эволюция верований не была линейной сменой этапов, где предыдущий исчезает. Смыслы наслаиваются друг на друга, и вся толща этих верований присутствует в сказках в виде системы образов.

Чтобы проследить, как именно эти системы организованы в сказке, необходимо прежде рассмотреть ее жанровую специфику.

Э.В. Померанцева основным жанровым признаком сказки считает вымысел: «Народная сказка – эпическое устное художественное произведение, преимущественно прозаического, волшебного, авантюрного или бытового характера, с установкой на вымысел», уточняя собственное определение тезисом В.И. Чичерова о «воспитательных или развлекательных

целях». Однако ирреалистичность сказки совершенно не исключает ее намерений влиять на действительность, что очень удачно отразилось в определении П.Н. Сакулина, где: «сказка витает над жизнью и неразрывна с жизнью» [32, с. 7, 10]. Это выражается в тяготении сказки к морали и пропаганде добра, справедливости и правды.

В жанровой классификации Померанцева выделяет четыре типа сказок:

- Волшебные сказки, считающиеся эталоном жанра, так как в них наиболее ярко выделяются все основные признаки: устойчивая композиция, троекратные повторения, традиционные зачин и финал, счастливая развязка (торжество добра над злом и утопичность). Волшебные сказки сохраняют в себе те самые давно исчезнувшие черты первобытной социальной жизни, например экзогамию, жертвоприношения и культ предков;

- Сказки о животных, где животные "очеловечиваются", наделяются речью, социальными ролями и психологией, зачастую отражая различные человеческие пороки и недостатки. Данные сказки, как мы говорили в первой главе, восходят корнями к тотемизму.

- Авантюрные сказки со своей городской лексикой и порой ироническими авторскими ремарками больше тяготеют к литературе, утратив волшебные черты и заимствуя многие сюжеты из лубочной литературы. Хитроумные уловки активных и предприимчивых героев перекликаются с новеллистическими мотивами. Однако сказочная традиция, а именно счастливый финал, сохраняется.

- Бытовые (антибарские и антипоповские) сказки разворачивают свои события в реальной обстановке, утратив практически все фантастическое. На первое место выдвигается гротеск и гипербола с целью доведения до абсурда человеческих пороков. Четко социально очерченные персонажи выступают носителями либо положительных, либо отрицательных "масок" (здесь можно провести параллель с комическими и трагическими масками древнегреческого театра).

Жанры сказок не изолированы строго и могут насыщать друг друга деталями, взаимопроникать, например в волшебной сказке есть бытовые детали, а сказки о животных нередко изобилуют сатирическими элементами [32].

Так как целью нашего исследования является поиск древних славянских верований в сказках, уделим пристальное внимание именно первым двум видам в классификации: волшебным сказкам и сказкам о животных.

Мы уже говорили о формулах как о культурных кодах, несущих в себе определенную общезначимую семантику. Приключения в сказках строго закономерны и подчиняются традиционным формулам. Общепринятая классификация Н. Рошияну делит формулы на три большие группы:

- инициальные, выполняющие топографическую и хронологическую функцию:

а) простые: "был однажды";

б) сложные: "был однажды как никогда", "в некотором царстве, в некотором государстве";

в) отрицательные формулы с элементами невозможного, характерные лишь для волшебных сказок: "когда блоху подковали 99-фунтовой подковой");

- внешние медиальные, не связанные с сюжетом:

а) для уточнений: "забыл вам сказать" (характерно для волшебных сказок, где сюжет обычно насыщен событиями);

б) формулы вопроса для привлечения внимания: "взглянул он – и что видит?";

в) переходные формулы: "Оставим царя и его двух дочек и отправимся за младшей дочерью";

г) формулы проверки внимания;

- внутренние медиальные:

а) для описания образа персонажа или предметов: "Конь бежит – земля дрожит, из ноздрей пламя, из ушей дым";

б) для описания действий персонажей: "И шли они целый летний день до вечера", "Шел-шел-шел";

в) формулы в составе диалога, например, перед боем: "Как желаешь со мной биться? Палицами, мечами или врукопашную?" – "Врукопашную, это бой верный"; при воскрешении: "Ну, братец, и долго же я спал!" – "Долго бы ты еще спал, не случись тут меня!" или с целью угрозы: "Хлеб с солью со мной не будешь есть";

г) магические формулы для мгновенного исполнения желаний персонажа: "по щучьему велению, по моему хотению", "Накройся, стол, яствами";

д) формулы с элементами инициальных формул, чаще всего указывающие направление передвижения персонажа: "За девять морей, за девять земель".

- финальные, выполняющие функцию переноса слушателя обратно в реальный мир, либо подчеркивая достоверность, либо шутливо отрицая правдоподобие:

а) утвердительные: "И я там был, таскал дрова для печки вертелом, воду решетом";

б) отрицательные, подчеркивающие невозможность: "Я сел верхом на палку и рассказал вам небылицу";

в) формулы с мотивом потери подарков: "Я там был, мед-вино пил, по усам текло, а в рот не попало";

г) требование вознаграждения (отсылает к исполнителям, для которых искусство выступало источником заработка): "Вот вам сказка, а мне бубликов связка";

д) формулы морали: "Говорят, в старину все такие-то удалыцы рожались, а нам от них только сказочки остались";

е) формула "и сегодня живут", призванная убедить слушателя в реальности героев, которые все еще живы и являются современниками рассказчика: "И жили они счастливо и сегодня живут" [37].

Троичная повторяемость формул одна из характерных черт сказки. В.Я. Пропп объясняет это так: «Число три некогда было пределом, дальше которого счет долгое время не выходил. Счет по пятеркам и десяткам (по пальцам рук) есть уже дальнейшее завоевание. "Три" когда-то означало "много", а "много" означало то же, что "сильно", "очень", т.е. через множество означалась интенсивность» [33, с.314]. Через повторение выражается восторг повышенный интерес к повествованию.

Разбирая специфику сказок, мы не можем не коснуться такого понятия как "хронотоп", так как это принципиально важная категория, подчиняющаяся своим жанровым законам. "Ехал долго ли, коротко ли, близко ли, далеко ли" – сказка отказывается от самого описания пути, а сюжет движется исключительно по точкам остановок. Отсюда следует закономерный вывод: пространство сказки появилось позднее, чем статические остановочные элементы, еще во времена, когда пространство не осознавалось человеком [35]. Движение к определенному месту продиктовано конкретной задачей, о которой говорит герой, а развилка дороги судьбоносным выбором: «по одной дороге ехать – с красными девушками гулять, по другой дороге ехать – живому не быть» [2, с.74]. Пространство сказки выступает местом реализации намерений героя и одновременно делится на свое и чужое (первобытные оси координат в системе миропонимания). И если в родной среде (дом, деревня) герой действует самостоятельно, то в пространстве чужеродном (лес, болото, горы) в момент контакта с потусторонним миром, занимает пассивную роль, где с ним ищут встречи и вступают в диалог.

Мир для человека мифического сознания является не объектом анализа, а собеседником: оказавшись на другой стороне герой переходит в статус слушателя, чтобы узнать, как действовать. Способ разрешения той или иной ситуации не подвержен логике, а узнается у "знающих персонажей": царь или король в ответ на проблему не занимается поиском ее решений, а ищет того, кто знает способы.

Временные отрезки в сказке рассматриваются не с точки зрения привычной нам количественной, а качественно-оценочной характеристики: необычайные по природе события происходят в необычное время, а чудесные предметы создаются в необычные сроки. События происходят ту самую особую пору первотворения, когда устанавливался диалог со сверхъестественными силами, другими словами, эпоху мифическую [2]. Здесь мы позволим себе вернуться к "фетишизации слова", где сказанное обладало силой и могло давать власть над предметом или существом. В волшебной сказке один и тот же элемент функционирует сразу в профанном и сакральном значениях, например, птица может быть просто птицей и одновременно ритуальным вестником несчастья.

Древнее верование в силу слова находит свое применение и в сказочном законе "сказано – сделано": любое желание, высказанное вслух, обязательно сбывается, то есть слово и событие нераздельны. Это справедливо по отношению к классической волшебной сказке, однако нам следует упомянуть исключения. Животные в волшебной сказке зачастую молчат, то есть "делают, но не говорят", а бытовая сказка нарушает закон и вводит формулу "сказано одно, а сделано другое", что является переосмыслением сказочного закона.

Пушкин в "Сказке о рыбаке и рыбке" и в "Сказке о золотом петушке" приходит к развязке в абсолютном безмолвии, где рыбка уплывает, ничего не сказав, а петушок молчит. Слово теряет свою магическую силу и формируется жанр "антисказки".

Животный эпос по мнению Е.А. Костюхина с трудом поддается классификации (что, по нашему мнению, является отражением синкретизма верований славян и их взаимном влиянии друг на друга), и выделяет разновидности жанра со своими специфическими чертами:

- классические сказки о животных (трикстерские), выступающие ядром животного эпоса. Главный герой всех обманывает и порождает комический эффект;

- "волшебные" животные сказки используют структуру волшебной (Волк и козлята), но подчиняют ее своим законам животного эпоса;
- новеллистические животные сказки, более сложные по сюжету и часто с моральным подтекстом;
- народная басня (боковая ветвь) с такими же моральными установками;
- животные анекдоты и небылицы с доведенными до абсурда комическими гротескными ситуациями;
- легенды, предания, былички пусть и не являются сказками в полном смысле слова (из-за отсутствия установки на вымысел), но Е.А. Костюхин включает их в животный эпос из-за тесной взаимосвязи со сказочными жанрами [23].

Разобравшись в жанровой специфике животного эпоса и волшебных сказок, мы можем перейти к непосредственному анализу выбранных нами сказок, чтобы отследить, как верования древних славян отражаются на персонажах и сюжетах русских народных сказок.

2.2. Древние верования и их отражение в русской народной сказке

Основой нашего исследования стали сказки из первого тома сборника русских народных сказок А.Н. Афанасьева. На их примере мы рассмотрим какие верования до сих пор находят отражение в нашей народной словесности.

«Медведь»

Медведь вызывает старика на борьбу. Старик отрубает ему лапу топором и приносит жене, чтобы сварить. Злой от подобного неуважения медведь делает себе липовую лапу и идет к дому старика, при этом грозно напевая. Старик со старухой прячутся, но медведь находит и съедает их [6, с.50].

Здесь нам представлен классический пример тотемизма. Медведь мыслился как зверь, близкий или даже родственник человеку. Эпитеты,

используемые по отношению к медведю, отражают это: «старик, дед, дядя, шурин отца, муж, шерстной человек, хозяин леса и гор» [24, с.73]. Подобные прозвища свидетельствуют не просто о почтительном отношении, но о включении медведя в систему родовых связей, что характерно для тотемического сознания, где животное-предок выступает одновременно объектом почитания и членом родового коллектива. Считается, что медведь животное чистое и никакая злая сила не может принять его облик. В народе бытует сказка-легенда о первых людях, которых Бог превратил в медведей: старик со старухой просили у липы сначала дров, затем хлеба, а после, чтобы их боялись. Липа выполнила желание, и старик со старухой ударились об землю, приняв животный облик [18]. Слово «медведь» боялись произносить лишний раз из-за страха быть услышанными, так как табу на произнесение имени являлось универсальным способом защиты от нежелательного призыва тотема.

Сюжет сказки показывает, как человек проявил к тотему неуважение и отрубил лапу, используя ее в качестве пищи, что считалось актом каннибализма. Лапа была отрублена топором (мужское орудие, которое кроме прямой функции использовалось также в виде ритуального оберега) [47]. Мы можем видеть в этом попытку отрыва от предка тотема, который разгневался за дерзость потомков и съел их. Акт наказания сопровождается ритуальной песней: «Скрипи, нога, скрипи, липовая!» Это демонстрирует синкретизм словесного и обрядового начал, характерный для архаического фольклора. Песня здесь выступает не просто как эмоциональное сопровождение, а как магическая формула, которая придает искусственной конечности свойства живой и одновременно символизирует неотвратимость возмездия. Хочется отметить, что месть осуществилась с помощью искусственной липовой лапы, и здесь символика липы играет не последнее значение. Липа в славянских верованиях считалась священным деревом, ее использовали как оберег. Также была границей между миром людей и миром духов (изготавливали ритуальные предметы, а само дерево мыслилось как вместилище душ предков) [47]. Новая

лапа именно из липы неслучайность. Это не простая замена утраченной конечности, а восстановление целостности тотема с помощью священного материала. Это подчеркивает священность медведя и божественный характер его кары. Таким образом, сказка фиксирует глубокий архаический конфликт: человек, нарушивший табу и посягнувший на тотем, неизбежно уничтожается силой, превосходящей его собственную, а мир возвращается в состояние равновесия через ритуальное поглощение.

Обратимся к другой сказке с участием медведя: **«Медведь и петух»**. Сын-дурак требует, чтобы отец женил его, и грозится разломать печь в доме, если тот откажется. Отец решил продать домашний скот в страхе за печку. Услышав это, животные (вол, баран и петух) убегают из дома в лес и строят там избушку (пересекают границу как в волшебной сказке). Медведь хочет съесть их, но умирает, испугавшись петуха. Дурак женится на деньги с продажи медвежьей шкуры [6, с.60].

В данном случае медвежий тотем терпит неудачу из-за петуха, огненной солярной птицы, крик которой наделен способностью прогонять нечистую силу [46]. Медведь выступает здесь как существо из лесной границы, другого мира, то есть тотемизм мыслится где-то в прошлом, а дурак абсолютно не видит ценности в шкуре своего предка. Не лишним будет подчеркнуть, что сын здесь называется дураком, что осуждает его действия.

«Свинья и волк»

Свинья бродит ночью по чужим полям. Волк замечает ее и хочет съесть. Свинья обещает привести ему стадо поросят, но волк отказывается и съедает ее, обгладывая кости [6, с.46].

Волк в воззрениях славян сопоставляется с другими хищниками: медведем, рысью, вороном и даже щукой. В классическом представлении несет в себе хтоническую символику, являясь посредником между живым миром и потусторонним. Связан с образом собаки (пес Лешего). Параллельно с темным смыслом данного образа существует и брачная символика. Волками называют как представителя от жениха, так и родню невесты. «В витебской

свадебной песне съеденная волком коза символизирует доставшуюся жениху невесту» [46], [18].

На первый взгляд в глаза бросается брачная символика. «Здравствуй, милая жена, супоросная свинья!» Слово жена прямо намекает на свадебный контекст, а «супоросная» подчеркивает состояние беременности, то есть потенциальное плодородие. Однако данное приветствие носит скорее иронический характер, поскольку за традиционным приветствием супруги скрывается неизбежное. Обратимся к символике свиньи в славянских представлениях. В народной культуре она виделась неоднозначно. С одной стороны, она воспринималась как животное нечистое, связанное с низом, землей и хтоническими силами. С другой, славяне видели в свинье «одну из зооморфных ипостасей души» [46], то есть вместилище человеческой жизненной силы после смерти или в момент перехода между мирами. Это сразу делает сказку куда мрачнее. Ночное время усиливает тяжесть событий: ночь в славянской мифологии считается временем активизации потусторонних сил. Границы между мирами истончаются, а души умерших могут возвращаться или перемещаться. Бродящая по чужим полям свинья, таким образом, оказывается не просто животным, а душой, оказавшейся вне своего «своего» пространства, в зоне, принадлежащей «чужому». Отказ волка от обещанных поросят тоже важен. Он не удовлетворяется замещением, а настаивает на непосредственном поглощении именно этой свиньи, что указывает на неотвратимость перехода и невозможность обмена или выкупа. Мотив обглаживания костей – это не просто описание трапезы, а отсылка к погребальному обряду и поминальной практике: после того как плоть съедена, остаются лишь кости, которые в мифологическом сознании сохраняют связь с душой умершего и требуют поминовения. Сказка фиксирует этот опыт, где смерть мыслится не как исчезновение, а как переход, совершаемый по строго определенным законам, нарушить которые невозможно ни обманом, ни обещаниями.

«Волк и коза»

Коза уходит в лес, оставляя козлят одних дома. Волк подслушивает ее песню и пытается обмануть козлят, но они не пускают его из-за грубого голоса. Волк меняет голос у кузнеца и после поет тоненько. Когда козлята открывают дверь, он съедает их всех, кроме одного, спрятавшегося в печи. Коза возвращается домой и находит козленка. По предложению волка они идут в лес, где коза предлагает прыгать через яму. Волк прыгает, падает в горячую яму, его живот лопается, и все козлята выбегают оттуда живыми [6, с.53].

Мы понимаем, почему козленок прячется в печи. Это защита предков, священный огонь. Волк в данном случае абсолютно хтонический персонаж, но тем не менее получивший помощь от кузнеца. Это ремесло считалось магическим умением и ассоциировалось со Сварогом, но также и с умением общаться с нечистой силой. Огненная яма тоже может трактоваться в нескольких значениях: трупосожжение, граница между мирами или подземный адский огонь [46]. Можно сказать, что волк сгорел, освободив души невинных козлят.

«Коза»

Перейдем к теме козы. В этом сюжете козел послал козу за орехами, но она не вернулась. В песенном причитании он грозит послать на нее сначала волков, на волков медведя, на медведя людей, на людей дубье, на дубье топор, на топор камень, на камень огонь, на огонь воду и на воду бурю. Буря гонит воду, и вся эта цепочка начинает действовать в обратном направлении. В итоге волки идут гнать козу, и она возвращается с орехами [6, с.53].

Коза ассоциировалась с плодородием, урожаем и достатком. Являясь духом-хранителем засеянных полей, она имеет и обратную «нечистую» сторону [18].

Здесь мы бы хотели отвлечься и пояснить природу этого явления, так как все образы, рассмотренные нами выше, подчиняются этому правилу. Двойственность символов и смыслов в славянских верованиях берет начало в самой первой эпохе духов упырей и берегинь, «первобытный анимизм с ярко

выраженным дуализмом» [38, с.24]. Заговоры происходят именно из этого времени. Чуть позже на них наслаивается вера в рожениц, где божества плодородия могут как давать, так и карать. Упыри описываются как ходячие покойники, но с выраженными демоническими чертами. Берегини связаны со словом «берег», то есть безопасным местом [15].

Возвращаясь к тексту, мы видим комизм с космическим смыслом, где прослеживается обратное наложение верований друг на друга. Это дает нам понимание, что древние мифологические коды глубоко укоренились в нашем фольклоре.

«Сказка о козе лупленой» показывает нам темную сторону образа козы, которая в славянской народной традиции отличается двойственной природой. В отличие от более распространенного положительного варианта, где коза выступает символом плодородия, урожая и достатка здесь перед нами предстает демоническая ипостась. Мужик находит козу с драным боком и приносит ее домой. Коза забирается в избу и запирается там, захватывая космос крестьянского дома, который в архаическом сознании мыслился как защищенный, охраняемый предками и домашним огнем. Захват избы хтоническим существом может интерпретироваться как инверсия мирового порядка, нарушение границы между «своим» и «чужим», что в сказочной поэтике всегда чревато катастрофой.

Зайчик, волк и петух пытаются ее безуспешно выгнать. Показательный момент, что даже волк, который в иных сказках выступает как проводник между мирами и носитель хтонической силы, здесь оказывается бессилен перед козой. Это говорит о том, что степень демонического начала в данном персонаже велик. Лишь пчела, пролезающая в щель и жалящая козу в голый бок, одерживает победу. Образ пчелы в славянской традиции насыщен исключительно положительной семантикой: она осмысливается как «чистая божья тварь» [18, с. 448]. Считалось, что она жалит исключительно грешников. Пчела проникает в избу не через дверь или окно, а через щель, то

есть через микроскопическую, едва заметную границу, что подчеркивает ее способность действовать там, где бессильны крупные звери.

Финал восстанавливает нарушенный порядок: коза побеждена, изба возвращается своему законному обитателю, а победа оказывается на стороне не грубой силы, а того, что в народном сознании мыслится как «чистое» и «божественное». Данный сюжет демонстрирует архаическую бинарную оппозицию, характерную для славянской мифологии: свет-тьма, свое-чужое, где нарушитель границы неизбежно изгоняется силой, принадлежащей к иному, высшему порядку.

«Старик на небе»

Дед посадил боб, который вырос до неба. Забрался он на небо и нашел там хатку из блинов и калачей. В ней жили двенадцать сестер-коз с разным количеством глаз. Дед тайком ест их еду, усыпляя одноглазую козу, потом двуглазую и так по порядку, приговаривая «Спи, очко! Спи другое!» Но на двенадцатой козе он сбивается, и его ловят [6, с.23].

Можно предположить, что сестры-козы являются версией небесных хозяек, лосих. Культ лосих хорошо зафиксирован в произведениях искусства языковых предков славян [38, с.599]. Хатка из блинов и калачей красноречиво говорит об изобилии, которое рожаницы посылают людям с небес. Заговорная магия, как мы упоминали выше, как раз родом из данного периода. Само количество коз и глаз символизирует годовой цикл, круг («кола»). Недаром коза символ коляд и главным подарком на этот праздник у славян был хлеб [47]. Но нельзя не упомянуть, что в сказочной поэтике глаз обычно выступает как орган магического зрения и всевидения, как например в сказке «Крошечка-Хаврошечка», которую мы рассмотрим ниже. Так как козы небесные, это придает им «солнечный» контекст. Солнце называли «очами неба», так как оно проливает свет и помогает видеть [5].

«Старик лезет на небо»

Старик посадил горошину и выросла она до неба. Он полез по ней, набрал стручков, и когда стал слезать, у него упал узел и убил старуху.

Аналог предыдущей сказки показывает признак вариативности и традиционности в сказочной системе: боб меняется на горох. Подобная замена не является случайной, ведь горох, в отличие от боба, активно применялся в календарных и ритуальных практиках восточных славян, в частности в святочных гаданиях и обрядах, связанных с привлечением урожая и плодородия [47].

Узел, фигурирующий в финале, носит в себе двойственное значение. В славянской традиционной культуре узел мог выступать как мощный оберег («навязывание» удачи, здоровья, защиты), а мог и напротив, как инструмент для порчи, средство «завязывания» болезни, сглаза или смерти на жертве [47]. Падение узла с небесной высоты в данном контексте снимает эту двойственность, реализуя деструктивный потенциал предмета.

Если рассматривать данную сказку с точки зрения древнего понимания вертикальной оси мироздания, то здесь открывается несколько значений. Небо в системе архаических верований устойчиво носит мужскую символику (активное, оплодотворяющее начало, локализация верховных божеств), в то время как земля традиционно маркируется как женская (пассивная, принимающая, материнская стихия). Исходя из этой оппозиции, сюжет со стариком, роняющим узел с семенем на старуху с небесной высоты, может быть прочитан как метафора небесного оплодотворения земли. Однако насильственная смерть позволяет предложить и диаметрально противоположную трактовку: падение узла интерпретируется как небесная кара, ниспосланная свыше за то, что Старик осмелился нарушить границу миров и вторгнуться в запретную сферу неба. Таким образом, столкновение верха и низа в этой миниатюре фиксирует не столько бытовую сцену, сколько конфликт космоса и хаоса, свойственный архаическому мифологическому сознанию.

«Крошечка-Хаврошечка»

Сирота Хаврошечка живет у мачехи, которая посылает трех дочерей: Одноглазку, Двухглазку и Трехглазку подсматривать за ней. Героине помогает

корова. Через ее уши девушка пролезает и выполняет работу. Трехглазка выслеживает тайну и корову закалывают. Из закопанных косточек вырастает яблоня, плоды с нее достаются только Хаврошечке, после чего она выходит замуж за барина [6, с.94].

Корова здесь явный тотемный предок. Обращение «кормилица» дублирует эпитет «матери-земли», а само животное мыслилось зооморфным двойником женщины-прародительницы и символом плодородия [47]. Завет «не ешь моего мяса, а косточки собери, в саду зарой и поливай» воспроизводит структуру погребального обряда с последующим культом предка: кости как вместилище души становятся семенами, из которых вырастает мировое древо в миниатюре, то есть яблоня [35].

Образ яблони многозначен: древо жизни, символ девичества и брачный атрибут. Поливая косточки, Хаврошечка совершает ритуальный уход за могилой-посадкой, поддерживая связь с умершей кормилицей, и потому только ей достаются плоды. Сакральная связь с предком подтверждает ее истинность.

Мотив подглядывания и глаз напрямую связан с народными представлениями о «недобром глазе». Парные глаза являются нормой, добавочный, разумеется, аномалия, признак хтонического существа и сверхъестественного зрения [47]. Многоглазость в славянских верованиях характерна для нечистой силы (вспомним одноглазое Лихо), а сглаз приписывали людям с «дурным», глазом [47]. Песня Хаврошечки «Спи, глазок, спи, другой!» – заговор, временно лишаящий зрения (по аналогии со сказкой «Старик и небо», где он заговаривал небесным сестрам-козам глаза). Трехглазка же с ее «незасыпающим» третьим глазом выступает представителем «чужого» мира и единственной, кто способен увидеть тайное и выдать его мачехе.

Данная сказка демонстрирует наложение тотемизма, культа предков и веры в магию глаза. Яблоня, выросшая из костей кормилицы, становится связующим звеном между мирами и отдает плод только той, что сохранила

верность родовому тотему, утверждая победу древнего порядка над прагматизмом новой семьи.

Сказка «**Буренушка**» является аналогом «Крошечки-Хаврошечки».

Корова-буренушка – тотемный предок и кормилица. Поклон в правую ножку, после которого героиня насыщается и преображается, воспроизводит ритуальное обращение к зооморфному двойнику женщины-прародительницы [47]. Яркий признак тотемизма. Кишочка, посаженная у верей и прорастающая ракизовым кустом, вариант мотива чудесного растения из останков тотема. Кости и внутренности в архаических представлениях хранят жизненную силу и душу предка [47], а выросший куст становится мировым деревом в миниатюре: на нем ягоды, поют птицы, он дарует изобилие и помогает при выборе невесты. Мотив подсматривания аналогичен Хаврошечке, где Трехглазая узнает тайну.

Превращение Марьи-царевны в гусыню – это отголоски оборотничества, связанного с колдовством мачехи. Гуси в славянской мифологии – птицы, связанные с миром иным: они сопровождают души умерших, служат проводниками между светом и тьмой [18, с. 670]. Сбрасывание гусяной кожи и ее последующее сожжение Иваном-царевичем выступает универсальным сказочным приемом разрушения колдовских чар: пока кожа цела, заклятие длится, и героиня вынуждена улетать «за темные леса, за высокие горы». Финальная серия превращений сначала в скакуху, ящерицу, веретешечко и обращение их в женщину через ломание этого самого веретешка – отголосок магии дробления, уничтожающей злую силу (можно сравнить с поломкой Кощеевой иглы: считалось, что иглу можно использовать для наложения порчи. Чтобы порчу снять, иглу необходимо было ломать).

Испытание «которая жена скорее на ворота скочит» – последняя проверка. Ворота в народной культуре – граница «своего» и «чужого», а прыжок на них может прочитываться как ритуальное действие, доступное лишь посвященным [47]. Дочь Ягишны взбирается легко (предположительно,

благодаря нечистой силе), но гибнет от пули царевича, тогда как Марья-царевна, только «чапаясь», и в итоге восстанавливает права.

«Дочь и падчерица»

Мачеха велит старику отвезти свою дочь и падчерицу в лес. Девушки попадают в избушку к медведю, который предлагает играть в жмурки. Падчерица, накормив мышку, получает от нее подсказку и выигрывает, получив от медведя серебро и золото. Родная дочь грубит мышке и оказывается убитой медведем. Старуха-мать умирает от горя, а старик с падчерицей живут в достатке [6, с.92].

Обратим внимание: лесное пространство здесь принадлежит к традиционно «чужому», а избушка – переход между мирами; медведь уже не тотем-помощник, а лесной царь и грозный хозяин-испытатель, олицетворяющий границу жизни и смерти. Игра в жмурки в народной культуре не просто забава: закрытые глаза символизировали временную слепоту и смерть, а сама игра восходила к ритуалам перехода и святочным обрядам с мотивом угадывания [47]. Падчерица, подчиняясь правилам и проявляя смекалку, успешно минует опасность. Медведь здесь не столько побежден, сколько «разыгран».

Мышка в сказке выполняет функцию хтонического посредника, связанного и с подземным миром, и с домом. В славянской традиции мышь может как предвещать смерть, так и выступать символом достатка [18, с. 404]. Падчерица уважает представителя «низшего» духа, кормит его и получает спасительную подсказку. Родная же дочь грубит, нарушая архаический закон почтения к существам иного мира, и гибнет. Здесь действует тот же дуалистический принцип, что и в эпоху упырей и берегинь: духи могут как помогать, так и карать в зависимости от поведения человека [38, с. 24].

В этой сказке утверждается даже не социальная, а сакральная – высшая – справедливость. В «чужом» пространстве, перед лицом лесного хозяина для «гостыи» важна способность слышать голос малых духов и соблюдать неписанные правила.

«Емеля-Дурак»

Эта сказка – одна из самых известных и любимых народом. Часто образ Емели трактуют как яркий пример национального русского типа человека, включающегося в жизнь только в экстремальных обстоятельствах, а до этого «прозябающего» в бездействии. Важно, что именно этому персонажу приходит на помощь мифологическое существо – щука.

Щука – это типичный для мифологии хтонический помощник. В славянских верованиях щука связана с водной стихией, нижним миром и одновременно выступает как существо, способное даровать магическую силу [47], [18]. Сама ситуация ловли в проруби зимой, когда вода символически «заперта» льдом, а прорубь осознается как отверстие в иной мир, придает встрече характер инициации. Емеля как раз в этот момент и получает «чудесное знание», то есть формулу, переворачивающую его жизнь.

Формула «по щучьему веленью, а по моему прошенью» классический пример «фетишизма слова», когда произнесенное вслух немедленно меняет реальность. Это прямой реверанс к мифологическому (магическому) сознанию, в котором слово и дело нераздельны. Важно, что формула с двойным смыслом: в ней сочетаются воля хтонического дарителя, щучье веленье, и личная воля просящего. Это отражает архаический договор человека с духом-помощником.

Печь, как мы уже упоминали ранее, является важным атрибутом избы как освященного пространства, печь – сакральный центр дома и, безусловно, выступает как мифологический символ.

В славянской традиции печь связана с культом предков и с мировым деревом (дымовая труба как ось мира), с рождением и смертью. Емеля постоянно лежит на печи, не желая покидать ее, а затем и вовсе отправляется на ней к царю. Это не простая лень, а демонстративное пребывание в точке максимальной силы, под защитой предков. Печь здесь выступает и транспортом, и орудием нарушения привычного порядка, и символом перемены «верха» и «низа», свойственной архаическому трикстеру.

Образ самого Емели и демонстрирует такого трикстера. Лень тут оборачивается силой. В мифологии трикстер или же плут одновременно нарушает и создает порядок, его поступки часто бессознательны. Мы уже говорили об этом, описывая эволюцию героя. Емеля давит людей, но не по злобе, а потому что «не знал, что надо кричать», то есть он действует вне социальных норм. Его конечное превращение в красавца и умницу – инициация. Пройдя через символическую смерть в бочке и возрождение на острове, он обретает новое качество.

Таким образом, сказка «Емеля-Дурак» демонстрирует нам сразу несколько верований: анимизм (щука как водный дух), магия слова, культ предков (печь как сакральный космос), архетип трикстера, инициационный мотив смерти-воскрешения в бочке и финальное преображение героя.

«По щучьему велению»

Щука здесь, как и в варианте выше, водяной дух-помощник, носитель магической силы. Встреча происходит у колодца, который в славянском мышлении считался отверстием в иной мир и местом общения с хтоническими силами. Щука попадает в ведро сама, и это подчеркивает избранность мужика. Дар приходит к тому, кто его не ищет специально, а принимает как милость божью. Двойственный склад чуда, когда языческий водяной дух действует «по божьему благословению», не что иное, как синкретизм, когда архаическая магия слова оборачивается в христианскую оболочку. Беременность царевны «от слова» тоже магический акт, в котором нет физического контакта, но есть прямое воздействие воли на чужое тело. Дворец, возникающий из ниоткуда по слову, еще один такой пример.

Таким образом, сказка «По щучьему велению» демонстрирует слияние анимизма (щука как дух воды), магических формул, инициационного мотива смерти-воскресения и христианской оболочки. Языческие смыслы и христианские наслаиваются друг на друга, образуя единое целое.

«Медведко, Усыня, Горыня и Дубыня-богатыри»

Старик со старухой кладут в печку репу и закрывают, порождая там дочь

Репку. Репа у древних славян несла в себе эротическую символику, однако могла носить и противоположный контекст: безбрачие или измену. Девушка рождается из печи, центра дома, по старому славянскому обряду «запекания» детей [46]. Ивашко-Медведко, рожденный девушкой Репкой от медведя (архаическое участие в плодородии впоследствии закрепило за медведем статус покровителя брачных отношений), и три богатыря сражаются с Бабой-Ягой, которая убегает в подземелье. Ивашко спускается на веревке в подземное царство и побеждает Ягу, поднимая наверх ее дочерей. Сначала невеста Усыне, затем Горыне, но Дубыня перерезает веревку, чтобы последняя невеста досталась ему. Ивашка выбирается и убивает всех за предательство, сыграв свадьбу со своей избранницей [6, с.197].

Классическая волшебная сказка с богатырями, подземным царством и свадьбой в конце, однако имена богатырей красноречиво отсылают нас обратно к анимизму и тотемизму: персонификация духов воды, горы и дуба терпят поражение от медведя.

Во всех трех сказках образ медведя предстает в разных ипостасях и ситуациях. От классического тотема он переходит в стадию хтонического существа, затем становится богатырем, но при этом сохраняет свою архаику.

Похожий сюжет имеется в сказке **«Три царства медное, серебряное и золотое»:**

Вихрь уносит царицу, и ее сыновья отправляются на поиски. Младший Иван-царевич с помощью волшебного шарика и железных когтей добирается до царств. Он освобождает трех цариц и убивает Вихрь. Братья из зависти предают его, обрывают веревку, но с помощью волшебной дудочки он возвращается на землю, женится на Елене Прекрасной и наказывает братьев [6, с. 142]. Эта сказка гармонично совмещает архаические корни вихря Стрибога, живую и мертвую воду первоначальных времен и традиционного богатыря. Добавим, что духи умерших часто связаны с ветром и вихрем [15], что меняет видение данной сказки.

«Солнце, Месяц и Ворон Воронович»

Старик просыпал крупку и в отчаянии обещает отдать трех дочерей замуж за Солнце, Месяца и Ворона Вороновича, если те помогут собрать зерно. Чудо действительно свершается: Солнце обогрело, Месяц осветил, Ворон пособил, и дочери одна за другой унесены женихами на небо. Старик по очереди идет к зятям в гости. Солнце печет оладьи прямо на своей голове, Месяц освещает баню, просунув перст в щель, а Ворон укладывает тестя спать с собой на насест, откуда оба падают и убиваются [6, с. 89].

Сюжет строится вокруг мотива брака человека с силами природы. Солнце и Месяц «очеловеченные» светила. В сказке они действуют как живые существа: имеют жилище, жену и принимают гостей. Ворон Воронович фигура иного порядка. Ворон в славянской мифологии связан одновременно с небом и миром мертвых, вещий персонаж, часто выступающий как проводник душ или похититель [47], [18]. Его участие в сборе крупы и женитьба на младшей дочери отсылают к тотемическим верованиям о браке с зооморфным существом, который приносит благо, но сохраняет опасную, хтоническую природу. В этом проявляется типичная для архаического сознания двойственность: Ворон и помощник, и причина гибели старика.

Чудеса зятьев неподвластны человеку. Попытка старика испечь оладьи на себе, осветить баню пальцем и разделить ночлег с птицей оборачивается крахом. Это демонстрирует непреодолимую границу между профанным и сакральным: магия природных сил не передается через простое подражание, а договор с ними требует от человека соблюдения дистанции. Нарушение этой дистанции карается смертью: старик погибает при падении с насеста. Здесь мы тоже находим «фетишизм слова»: произнесенное вслух намерение, немедленно приводит к появлению женихов-помощников. Собираение рассыпанной крупы с участием Светил и Птицы – метафора восстановления порядка, где солнечное тепло, лунный свет и хтоническая сила действуют сообща, возвращая утраченное плодородие.

Сюжет сказки одновременно удерживает несколько пластов верований: анимистическое обожествление Солнца и Месяца, тотемический культ

Ворона, магию слова и сакральную границу, нарушение которой смертельно опасно. Архаические образы и смыслы не вытесняются, а сосуществуют в балансе.

Выводы по главе 2

Проведя исследование специфики русской фольклорной сказки и самих текстов из сборника А.Н. Афанасьева мы пришли к выводам:

1. Жанровая установка сказки на вымысел, подчеркнутая Э.В. Померанцевой, была осмыслена нами не как отрицание связи с действительностью, а как особый режим повествования. Вымысел в сказке господствует на уровне сюжетного события, однако сама модель мира, воспроизводимая сказкой, сохраняет древние славянские верования.

2. Анализ сказочных текстов, проведенный в параграфе 2.2, выстроен по принципу движения от более архаичных и простых форм (сказки о животных) к многослойным волшебным сюжетам. Он позволил увидеть, как именно верования функционируют внутри художественного текста. Было установлено, что анимистические и тотемические представления не присутствуют в сказках в качестве изолированных вкраплений, а образуют системное единство, проявляясь на нескольких уровнях поэтики: в системе персонажей, организации хронотопа, в формульных конструкциях и логике героев.

3. Анализ также подтвердил, что центральные образы животных: медведь, волк, корова, коза, свинья, щука, ворон сохраняют отчетливые следы тотемического мышления. Медведь выступает одновременно как тотемный предок, наказывающий за нарушение табу («Медведь»), хтонический хозяин лесного мира, испытывающий героя («Дочь и падчерица»), и как богатырь, чье имя сохраняет память о зверином родстве («Медведко, Усыня, Горыня и Дубыня»). Корова в «Крошечке-Хаврошечке» и «Буренушке» является зооморфным двойником женщины-прародительницы, а обряд захоронения ее костей, из которых прорастает чудесное растение, воспроизводит культ

предков в его связи с Мировым Древом. Щука и ворон предстают как хтонические посредники между мирами, носители магической силы и одновременно тотемные партнеры человека. Подобная многозначность образов свидетельствует о том, что архаические представления не вытеснялись, а наслаивались, порождая семантическую глубину, прочитываемую сквозь века.

4. Сквозным принципом сказочной поэтики оказался дуализм, корнящийся в древнейшей эпохе упырей и берегинь (самые первые верования славян в духов). Практически каждый значимый образ обнаруживает двойственную природу: коза выступает и символом плодородия, и демоническим существом, захватывающим избу («Сказка о козе лупленой»). Волк совмещает свадебную символику и хтоническую функцию проводника в мир мертвых, а свинья, воспринимаемая как животное нечистое, одновременно мыслится вместилищем души. Эта двойственность не является художественной прихотью рассказчика, а отражает фундаментальную черту славянского мифологического сознания, в котором силы хаоса и космоса, вредоносное и охранительное начала сосуществуют в неразрывном единстве. При этом сюжетная логика сказки неизменно восстанавливает нарушенный баланс: «чистые» силы (петух, пчела, огонь) изгоняют или уничтожают носителей злого начала, возвращая мир к равновесию.

5. Принцип «сказано-сделано», проанализированный на материале сказок «Емеля-Дурак», «По щучьему велению», «Солнце, Месяц и Ворон Воронович» и других, подтвердил, что магия слова является не метафорой, а действующим законом сказочной реальности. Фетишизм слова, унаследованный от мифологического мышления, проявляется в заговорных формулах, ритуальных песнях, обетах и табу, которые обладают немедленной преобразующей силой. Слово здесь тождественно поступку, и именно этот механизм обеспечивает сохранность в сказке древней веры в действенность ритуальной речи.

6. Пространственно-временная организация сказок оказалась прямой проекцией мифологического хронотопа. Печь устойчиво функционирует как сакральный центр дома и убежище, связанное с культом предков (спрятавшийся в печи козленок в «Волке и козе», Емеля на печи, рождение в печи Репки). Лес, река, прорубь, колодец, подземное царство маркируют границу между «своим» и «чужим» мирами, пересечение которой равносильно временной смерти и инициации. Качественное восприятие времени проявляется в том, что необычайные события происходят в особую, мифическую пору, а троекратные повторения восходят к семантике числа «три» как выражения множества и интенсивности.

Заключение

Данное исследование было посвящено отражению верований древних славян в русских народных сказках. Задача состояла не только в том, чтобы найти в сказках следы мифологии, но и в том, чтобы понять, как именно архаическое мировоззрение сохраняется и передается в устной словесности на протяжении веков.

В первой главе фольклор был рассмотрен не как простое собрание текстов, а как живой механизм словесности, основанный на устности, коллективности, вариативности и, что главное, традиционности. Именно традиция отбирает и закрепляет мировоззренчески значимое содержание. Внутри традиции главным инструментом передачи смыслов служит формульная система: устойчивые словесные обороты, за которыми стоят типовые ситуации. Такие формулы работают как культурный код, транслирующий архаические смыслы независимо от конкретного сюжета.

Обратившись к мифологическим корням фольклора, мы установили, что миф – это не вымысел, а особая логика, в которой слово неразрывно связано с вещью, а пространство и время воспринимаются качественно. Эволюция славянских верований от анимизма и тотемизма к культу божеств не была линейной: новые представления не отменяли прежние, а наслаивались на них. Именно эта многослойность и перешла в сказку, когда миф, утратив свою ритуальность, стал художественным приемом, сохранившим свою смысловую глубину.

Во второй главе эти выводы были применены к анализу конкретных сказок. Мы разграничили вымышленный сюжет и модель мира: сказочник волен придумывать события, но не законы, по которым устроена сказочная реальность. Сама модель мира, то есть оппозиция «своего» и «чужого», «верха-низа», магия слова, двойственная природа персонажей и хронотоп остается подлинной и укорененной в архаическом сознании.

Анализ сказок из сборника А.Н. Афанасьева подтвердил это. Образы животных (медведь, волк, корова, коза, щука, ворон) сохранили следы тотемических представлений и одновременно выступают как хтонические существа или помощники. Практически каждый персонаж совмещает положительное и отрицательное начала, что восходит к древнейшим представлениям об упырях и берегинях («первобытный анимизм с ярко выраженным дуализмом»). Магия слова проявилась в действенности заговоров и запретов, а пространственные образы (печь, лес, река) в их устойчивой роли границ между мирами. Все это доказывает, что верования не лежат в сказке мертвым грузом, а работают как структурные принципы самой поэтики.

Таким образом, народная русская сказка, действительно, является системой, в которой архаические верования отражаются и выполняют существенную роль в моделировании её художественного мира.

Список литературы

1. Агранович С.З., Стефанский Е.Е. Миф в слове и поэтика сказки. Мифология, язык и фольклор как древнейшие матрицы культуры / С.З. Агранович, Е.Е. Стефанский. – Москва: МИФ, 2024. – 256 с.
2. Адоньева С.Б. Сказочный текст и традиционная культура / С.Б. Адоньева. – СПб.: Санкт-Петербургский университет, 2000. – 186 с.
3. Азадовский М.К. История русской фольклористики // Сост. и отв. ред. О.А. Платонов. М.: Институт русской цивилизации, 2014. – 1056 с.
4. Афанасьев А.Н. Древо жизни / А. Н. Афанасьев. – М.: Современник, 1983. – 464 с.
5. Афанасьев А.Н. Живая вода и вещее слово / А.Н. Афанасьев. – Москва: Советская Россия, 1988. – 508 с.
6. Афанасьев А.Н. Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: в 5 т. Т.1 / Предисл. А. Афанасьева. – М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 2008. – 320 с.
7. Афанасьев А.Н. Поэтические воззрения славян на природу: опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов: в 3 т. / А.Н. Афанасьев. – Москва: Современный писатель, 1995.
8. Блинова, А. Ю. О специфике языка фольклора / А. Ю. Блинова // Педагогический форум. – 2021. – № 2(8). – С. 226-228.
9. Богданович А.Е. Пережитки древнего мирозерцания у белорусов. Этнографический очерк / Богданович А. Е. / Отв. ред. О. А. Платонов. – М.: Институт русской цивилизации, 2015. – 160 с.
10. Будовская Е.Э., Морозов И.А. Славянские древности. Т. 1. / Е.Э. Будовская И.А. Морозов. – Москва, 1991. – с. 138-139.
11. Вавилова М.А., Василенко В. А., Рыбаков Б. А. / Русское народное поэтическое творчество: Учебник для пед. ин-тов / Под ред. А.М. Новиковой. – 3-е изд., испр. – М.: Высш. шк., 1986. – 400 с.

12. Венгранович М.А. Стереотипность и вариативность в структуре фольклорного текста // Филология в 21 веке. 2019. Спецвыпуск. С. 44-49.
13. Веселовский А.Н Историческая поэтика / Вступ. ст. И.К. Горского; Сост., коммент. В.В. Мочаловой. – М.: Высш. шк., 1989. – 406 с.
14. Виноградов В.В. Стиль Пушкина // <https://feb-web.ru> URL: <https://feb-web.ru/feb/pushkin/critics/vin/vin-001-.htm> (дата обращения: 17.05.2026).
15. Виноградова Л.Н. Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян / Л.Н. Виноградова. – Москва: Индрик, 2000. – 431 с.
16. Гадамер Г. Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991. – 367 с.
17. Гацак В.М. Фольклор в системе национальных художественных культур в XX веке: методологический аспект // XX столетие и исторические судьбы национальных художественных культур: традиции, обретения, освоение: материалы всерос. науч. конф. 11-16 октября 2000 г. / под ред. Г. Г. Гамзатова. Махачкала: ДНЦ РАН, 2003. С. 29-30.
18. Гура А. В. Символика животных в славянской народной традиции. – М.: Индрик, 1997. – 912 с.
19. Земцовский, И. И. Парадокс Б. Н. Путилова и природа фольклора / И. И. Земцовский // Русский фольклор: материалы и исследования. – 2022. – № 39. – С. 5-16.
20. Зуева Т. В., Кирдан Б. П. Русский фольклор: Учебник для высших учебных заведений. – 6-е изд., испр. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 400 с.
21. Капица Ф.С. Тайны славянских богов: мир древних славян, магические обряды и ритуалы, славянская мифология, христианские праздники и обряды / Ф.С. Капица. – Москва: РИПОЛ классик, 2006. – 414 с.
22. Костюхин Е.А. Лекции по русскому фольклору: учебное пособие / Е.А.Костюхин. – 6-е изд., стер. – Санкт-Петербург: Лань: ПЛАНЕТА МУЗЫКИ, 2020. – 336 с.
23. Костюхин, Е. А. Типы и формы животного эпоса / Е. А. Костюхин /АН СССР, Ин-т востоковедения. – Москва: Наука, 1987. – 269 с.

24. Кошкарлова, Ю. А. Архетипический образ медведя в духовной культуре народов России / Ю. А. Кошкарлова. – Москва: Раритет-Инфо, 2012. – 201 с.
25. Круглов Ю. Г. Русское устное народное творчество. Хрестоматия по фольклористике: Учеб. пособие/Сост. Ю.Г. Круглов, О.Ю. Круглов, Т.В. Смирнова. Под ред. Ю.Г. Круглова. – М.; Высш. шк., 2003. – 710 с.
26. Кузнецова, Е. В. Культурный код восточных славян: особенности формирования и проявления (на примерах из белорусской и русской культур) / Е. В. Кузнецова // Искусство и культура. – 2023. – № 2(50). – С. 51-55.
27. Лосева И.Н. Миф и религия в отношении к рациональному познанию // Вопросы философии. – 1992. – № 7. – С. 65 – 71.
28. Мальцев Г. И. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики / Г. И. Мальцев. – Л.: Наука, 1989. – 167 с.
29. Медриш Д. Н. О своеобразии русской сказочной традиции (национальная специфика сказочных формул) / Д. Н. Медриш // Фольклорная традиция в русской литературе. – Волгоград, 1980. – С. 66 – 91.
30. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – 3-е изд., репринтное. – Москва: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2000. – 407 с.
31. Мелетинский Е. М. От мифа к литературе: учеб. пособие по курсу «Теория мифа и историческая поэтика повествовательных жанров» / Е. М. Мелетинский. – М.: РГГУ, 2001. – 166 с.
32. Померанцева Э.В. Русская народная сказка / Э.В. Померанцева. – Москва: Издательство Академии наук СССР, 1963. – 128 с.
33. Пропп В. Я. Поэтика фольклора / В.Я. Пропп. – Москва: Лабиринт, 1998. – 351 с.
34. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки / В.Я. Пропп. – Москва: Лабиринт-пресс, 2003. – 144 с.
35. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки / В.Я. Пропп. – Москва: Лабиринт, 2014. – 332 с.

36. Путилов Б.Н. Фольклор и народная культура. – СПб., 1994. – 238 с.
37. Рошияну Н. Традиционные формулы сказки. - М.: Наука, 1974. – 209 с.
38. Рыбаков Б.А. Язычество древних славян / Б.А. Рыбаков. – М.: Наука, 1994. – 350 с.
39. Топорков А.Л. Фольклористика в междисциплинарном диалоге // Труды отделения историко-филологических наук РАН. 2015 / Отв. ред. В.А. Тишков; [сост. Н.В. Тарасова]. М., 2016. С. 23 – 41.
40. Успенский Б.А., Лотман Ю.М. Миф - имя - культура // Успенский Б.А. Избранные труды. Т.1. Семиотика истории. Семиотика культуры. – М.: Гнозис, 1994. – 413 с.
41. Чистов К.В. Народные традиции и фольклор / К.В. Чистов. Л.: Наука, 1986. – 303 с.
42. Чистов К.В. Фольклор. Текст. Традиция: Сб. ст / К.В. Чистов. – М.: ОГИ, 2005. – 272 с.
43. Юнг К.Г. Душа и миф: шесть архетипов. Пер. с англ. – К.: Государственная библиотека Украины для юношества, 1996. – 384 с.

Словари

44. Литературный словарь // niv.ru URL: <https://niv.ru/doc/dictionary/literary-dictionary/fc/slovar-204.htm#zag-502> (дата обращения: 18.05.2026).
45. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н.Николукина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 с.
46. Новая философская энциклопедия // <https://gufo.me> URL: https://gufo.me/dict/philosophy_encyclopedia/ТРАДИЦИЯ (дата обращения: 17.05.2026).

47. Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. / Ин-т славяноведения РАН; под общ. ред. Н. И. Толстого. – М.: Международные отношения, 1995-2012.

48. Словарь лингвистических терминов Т. В. Жеребило <http://uchitel-slovesnosti.ru/slovari/5.pdf> (дата обращения: 16.05.2026).

49. Словарь литературных терминов // litterms.ru URL: <http://litterms.ru/f/319> (дата обращения: 16.05.2026).

50. Словарь русского языка в 4 томах (Малый академический словарь) / Под ред. А. П. Евгеньевой. 1985-1988 гг. // [Gufo.me](http://gufo.me) URL: <https://gufo.me/dict/mas/> (дата обращения: 18.05.2026).

51. Терминологический словарь-тезаурус по литературоведению. От аллегории до ямба // niv.ru URL: <https://niv.ru/doc/dictionary/literary-terminology> (дата обращения: 16.05.2026).

52. Толковый словарь Кузнецова // [Gufo.me](http://gufo.me) URL: <https://gufo.me/dict/kuznetsov> (дата обращения: 16.05.2026).

53. Энциклопедия эпистемологии и философии науки // [Gufo.me](http://gufo.me) URL: https://gufo.me/dict/epistemology_encyclopedia/миф (дата обращения: 20.05.2026).