

**СКАЗКА Н. А. НЕКРАСОВА «БАБА ЯГА, КОСТЯНАЯ НОГА»  
В КОНТЕКСТЕ ЖАНРОВЫХ ТРАДИЦИЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

*Статья посвящена анализу произведения Некрасова, созданного поэтом в начале 1840-х гг. и оразившего, с одной стороны, характерные процессы эволюции сказочного жанра в русской литературе первой половины XIX века, с другой — индивидуальные искания в области художественного метода самого ее автора. К литературному творчеству, не достигающему известного уровня, автор публикации предлагает подход сугубо аналитический, исходя из соображений, что исследование литературных текстов подобного рода следует вписывать в широкий историко-литературный контекст.*

*О. Timanova*

**N. NEKRASOV'S FAIRYTALE «BABAYAGA» IN THE CONTEXT OF GENRE  
TRADITIONS OF RUSSIAN LITERATURE**

*The analysis of the fairy tale of the young Nekrasov created in the beginning of 1840s is given. The fairytale reflects the characteristic processes of the evolution of fairytale genre in the Russian literature of the first half of XIX century and the individual searches on the of an art method of the author. An analytical approach is suggested for re-searching literary texts within in a wide history-literary context.*

Литературоведческая судьба сказки Н. А. Некрасова «Баба Яга, костяная нога. Русская народная сказка в восьми главах»<sup>1</sup> непростая. Созданная по собственному признанию поэта в трудные годы литературной поденщины по заказу книгопродавца Василия Полякова, она была запрещена цензурой из-за неприличных прибавок издателя «Ж... ж...» («Жопа жила»). Первые 219 стихов произведения были опубликованы в «Литературной газете» в октябре 1840 г. анонимно. Полным отдельным изданием без имени автора сказка вышла в Петербурге в 1841 г. После 1917 г. некрасовская «Баба Яга» не переиздавалась и современному читателю мало известна, так же как, впрочем, и некоторые другие опыты поэта в сказочном жанре: «Сказка о царевне Ясноцвете», «Сказка о том, как царь Елисей хотел женить сына на луне», «Сказка о добром царе, злом воеводе и бедном крестьянине». Щекотливые обстоятельства публикации «Бабы Яги», ее далеко не каноническое содержание, наконец, пренебрежительное отношение к ней самого автора (как к «безделке») сочинению Некрасова создали репутацию опуса двусмысленного и исследовательского внимания не достойного, тем более что оно будто бы вообще выявляет «недостаточное знакомство Н. Некрасова с фольклором»<sup>2</sup>. В то же время вот уже более тридцати лет назад Г. А. Гуковским, автором одного из наиболее ранних исследований творчества Некрасова, посвященных его прозе, была высказана мысль о несомненном тяготении художника к культуре демократических слоев. Хотя, по мнению Г. А. Гуковского, оставаясь внизу литературы, Некрасов «не видел того, что делалось на ее вершинах», в этом было спасение молодого автора: «литература вершин доживала свой век, а литература низов начинала заявлять о своих правах»<sup>3</sup>. В перспективе развития

отечественной литературной науки подобный подход, как представляется, более продуктивен, нежели возведение произведения в ранг «образца борьбы с трафаретами рыночной детской литературы 30-х гг. XIX в.»<sup>4</sup>: сказка, конечно, «рыночная», но далеко не детская. Для историка литературы же как раз было бы поучительно обратиться к литературному творчеству, не достигающему известного уровня. Да, «это еще не искусство, это еще не родившееся, а только рождавшееся поэтическое слово <...> слово, которому еще не суждено было обрести завершенность в себе», но тем-то оно и любопытно: как «непосредственное брожение жизни, еще не способной подняться над собою, как ложная метаморфоза жизни в слово, но при этом, косвенно и по частям, как анатомия всякой творческой метаморфозы»<sup>5</sup>.

В свете сказанного, в первую очередь, необходимо заметить следующее: в произведении Некрасова осуществился фольклорно-литературный синтез, и в формах достаточно оригинальных, придающих творению поэта индивидуальные качества стиля. Процесс «прозаизации» русской поэзии, начавшийся во второй половине XIX в., сказку Некрасова захватил в полной мере. В «Бабе Яге, костяной ноге» вырабатывались признаки как «говорного» (Б. М. Эйхенбаум) стиха, так и качества сказки-фарса. И мысль о *пародийном* характере произведения, причем, видимо, вполне сознательном<sup>6</sup>, представляется очевидной.

Как установлено И. П. Лупановой, Некрасов опирался на сюжет «Повести о дворянине Заолешанине» из «Русских сказок» В. А. Левшина (1780–1783). Но некрасовская «Яга», несомненно, содержит и скрытый диалог с «Русланом и Людмилой» А. С. Пушкина (1820). «Шутливая» пушкинская поэма на сказочно-былинный сюжет содержала в себе потенциал переосмеяния трафаретов

и штампов волшебного-рыцарской традиции письменной литературы, весьма популярной на Западе (в авантюрном рыцарском романе) и в России (в сказочном лубке) вплоть до первых десятилетий XIX в. Так называемые ее общие места выполняли в культуре функции социальные по большей части — механизма репродукции смыслового мира массовой культуры<sup>7</sup>. В творческой эволюции Пушкина осознание этого момента имело значение принципиальное. Пушкин раньше многих своих современников пришел к заключению, что путь освоения фольклора сложнее, нежели простое подражание образцам устной словесности. Новое понимание проблемы отразилось в стиле пушкинских сказок<sup>8</sup> и отчасти в «Руслане и Людмиле». Литераторов старой школы в пушкинской поэме раздражало «явное нарушение жанровой иерархии, смешение комических, бурлескных элементов с лирическими и эпическими»<sup>9</sup>. Однако если в претекстах некрасовской сказки сказочность и шутливость еще балансируют на грани уважительно-серьезного преклонения перед духом богатырства и мужества, верности и чести, отличавшим наших предков-славян, то автор стихотворной «Бабы Яги, костяной ноги» Некрасов этот баланс нарушает, причем сознательно. Сталкиваются «идеалистическое умонастроение» и «вопросы социально-политической практики»<sup>10</sup>; активизируются изыскания эстетических аналогов голый эмпирии российской действительности, которыми вообще было отмечено творчество писателей послепушкинской литературной эпохи.

На пути соположения идеала и действительности Некрасов преднамеренно переакцентирует «романтическое» известное; вследствие общей тенденции времени стремится к максимальному сближению литературы с жизнью, а потому не исключает свободы самовыра-

жения героя, существующего как бы автономно от автора. Переживая собственное творческое становление, в пределах созданной им художественной реальности поэт словно примеривает разные точки зрения на действительность, пусть даже условную, — с тем, чтобы придать повествованию необходимую объемность и разноплановость. Что же касается достижений предшественников, то они предстают у него «в препарированном виде», как «расклеенные» элементы «экспериментаторского словотворчества»<sup>11</sup>.

Смешно у Некрасова любовное томление Бабы Яги, переходящее в совершенно откровенную, без романтических полутонов атаку на предмет пылкой страсти. В монологе-излиянии некрасовской героини отсутствует мера выражения эмоций, чем порождается «эстетический перебор», характерный для жанра стихотворной народной словесности, но другого, не сказочного характера — «мещанского» (городского) романа, в особенности «жестокого». Страсти пушкинской Наины, например, несмотря на свою меру уродливости их проявления, в этом отношении несколько органичнее: они вписываются в рамки романтического задания поэмы, пусть даже «шутливой».

Курьезно преувеличен в некрасовской сказке и «эпический» размах действий трехнедельного богатыря Спиридона, который

Красных девушек любил,  
Не ковшом, ведром он пил,  
Первым был в бою кулачном  
И в курении табачном (48).

Гипертрофированное изображение физического могущества героя — весьма распространенное «общее» место рыцарской беллетристики рубежа XVIII–XIX вв. Так, у автора «Русских сказок» Левшина богатырь Звенислав в

шестилетнем возрасте имеет рост взрослого человека и такую силу, что «великий дуб мог сбивать кулаком с корня». С не меньшей легкостью «ломит у дуба сук» пушкинский Гвидон. Наконец, Спиридон Некрасова оказывается в том же ряду характерных проявлений гипертрофии, действующего как в собственно фольклорных героических жанрах, былине и сказке, так и в литературе, опосредованной книжной культурой, пусть не «высокой», — в текстах лубочных. Сюжеты популярнейших в России начала XIX столетия сказочно-героических повестей настолько разветвлены, имеют столько коллизий, что дают «неисчерпаемые возможности для эстетических трансформаций»<sup>12</sup>.

Небезынтересно заметить в связи с этим, что в волшебной фольклорной сказке яга не вызывает ни иронических, ни эротических эмоций, в «рыночной» сказке Некрасова серьезно преобладающих. По характеристике В. Я. Проппа, выполняя функцию блюстителя границ между миром живых и миром мертвых, фольклорная яга пытается по запаху, смеху и сну узнать природу пришлеца, а этим самым определить его право на дальнейшее следование<sup>13</sup>. У Некрасова Баба Яга также выступает мифологемой определенного рода, свернутым метонимическим знаком целостного мифологического сюжета, следуя которому встреченный ею богатырь подвергается экзамену, правда, своеобразному. Семантика образа Яги, соотносимая с идеей «героического» испытания, в письменной культуре XVIII в. еще выдерживается — в «теоретической» мифологии. Так, в «Абевега русских суеверий» М. Д. Чулкова (1786), например, читаем: «Ягая баба: под сим именем почитали славяне адскую богиню, изображая ее страшилищем, сидящим в железной ступе, и имеющею в руках железный пест; ей приносили кровавую жертву, думая,

что она питает ею двух своих внучек, коих ей присвоили, и услаждается при том и сама пролиянием крови»<sup>14</sup>.

В те же годы, однако, в сугубо художественной литературе можно обнаружить и трансформированный мотив яги, опирающийся на житейское и одновременно бытийно-демонологическое толкование образа. По наблюдениям В. Я. Проппа, в русских сказках яга снабжена всеми признаками материнства. Отсюда, очевидно, и тянется цепочка к народному представлению о яге, нередко почитаемой в качестве матери (бабушки) черта, что вариант Некрасова (у него Баба Яга — названная сестра черту) не лишает оснований. В «Письмовнике» Н. Г. Курганова (первое издание — в 1769, второе — в 1777 г.) появляется яга «модернизированная» — из разговорного ругательства «на чертовой мне бабушке жениться», мифологический персонаж трактуемого и вовсе сниженно. Словесный прием этот встречается не только в фольклоре, но и в фантастической прозе русских романтиков, в значении сбывшегося богохульства или проклятья. Пока же в одной из «замысловатых повестей» Курганова, наряду со «сбором разных пословиц», включенных этим автором в издание для семейного чтения, возникает тема, сатирически перепевающая русские суеверия и народную фразеологию, а потому отдаленно, но соотносящаяся с мотивом влюбленной яги (старухи) у Некрасова: «Умиравшей жены спрашивал муж, на ком он женится. Она отвечала: на чертовой матери. А он: нет, сие противно закону, я теперь женат на ее дочери»<sup>15</sup>. Как видим, в письменной словесной культуре нового времени «теоретическое» толкование исторических корней мифологических персонажей существенно расходится с дискурсивной практикой русских сказочников. Разработка соответствующих мифов в сказочной

печатной продукции синхронной эпохи носит характер в целом рационально-просветительский, отсюда и иронический.

Прием бурлеска и травестики, свойственный литературе «осмнадцатого» столетия, и не только сказочной, Некрасов обостряет до фарса, причем делает это с доподлинным блеском, опровергая устоявшееся в филологии мнение, что удел «массовой» литературы — лишь повторять, ухудшая, снижая то, что уже появилось в высокохудожественных произведениях. Дело в том, что уже в традиционной культуре содержится «сообщение»<sup>16</sup>, обыгранное в сюжете некрасовского произведения. В русских сказках яга, не знающая брачной жизни, — всегда старуха, причем старуха безмужняя. Яга — мать не людей, она мать и хозяйка зверей, притом зверей лесных. Сообразно этому в народной сказочной прозе женская физиологичность Бабы Яги резко подчеркнута, признаки пола в ней явно преувеличены: «Титьки через грядку (шест для полотенец. — *О. Т.*) висят»; «Яга Ягишна, нос в потолок, титьки через порог, сопли через грядку, языком сажу загребают»; «На печи, на девятом кирпичи лежит баба-яга, костяная нога, нос в потолок врос, сопли через порог висят, титьки на крюку заматаны, сама зубы точит»; наконец «Из избушки выскочила баба-яга, костяная нога, ж... жилена, м... мылена» (Онч. 8). В образе фольклорной Яги, таким образом, зафиксирована стадия, когда плодородие мыслилось через женщину без участия мужчины. В стихотворной же сказке молодого Некрасова совершается переструктурирование образов, относящихся к группе архетипических; пересмотрены мотивы, глубоко связанные и с тотемным комплексом, и с обрядом инициации как основой сказочного архетипа. В итоге произведение поэта дает возможность увидеть живую динамику

процессов, в искусстве слова происшедших на протяжении его исторического развития. Ведь в традиционной народной культуре всегда существовала как неотъемлемая ее часть особая категория произведений. В частности, Онежским сказочником Ф. П. Господаревым эротические сказки определены как «забудашки». В цивилизованной же культуре корпус текстов соответственного содержания собран и объединен в собрание «Русских заветных сказок» А. Н. Афанасьева<sup>17</sup>. Нескромность фабулы и эротику некоторых западноевропейских (в первую очередь, лафонтеновских) сказок Б. В. Томашевский связывал со старофранцузской традицией фэблио и итальянскими новеллистическими источниками<sup>18</sup>. В русской культуре такой литературный обычай также уходит корнями в глубь литературной истории: не только в древнерусские повести («Повесть о Фроле Скобееве» и др.), но в фольклор. В «узаконенной», но «неофициальной» русской словесности XVIII–XIX вв. опыты подобного рода, принадлежащие перу В. И. Майкова, Е. И. Кострова, И. С. Баркова, А. Н. Радищева, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. А. Некрасова и некоторых других, особой гласности, как правило, не предавались, но изустно, несомненно, были известны.

«Простодушие варвара» (Г. А. Гукровский), отличавшее молодого Некрасова, не помешало ему включиться в процесс двустороннего обогащения, характеризовавший отношения «массовой» и «элитарной» литератур в XIX столетии. «Баба Яга, костяная нога», с одной стороны, являет собой этап отторжения содержания, «отвердевшего» в устойчивых элементах фольклорной сказочной структуры и в сознании русского человека 1830–1840-х гг., видимо, также омертвевшего. Но, с другой стороны, в той же сказке налицо отражение эстети-

ческой саморефлексии русской культуры того порядка, когда на уровне жанровой установки литературного произведения обнаруживается потребность в некоем симбиозе формально-содержательных начал, выработанных в «совокупном» опыте фольклорной и книжной словесности, а не только «приложение» к задачам элементарной стилизации и имитации универсалий национальной традиции. Некрасовская «Баба Яга» — фаза подготовки новых образований жанра, в особенности его стихотворных «смеховых» разновидностей. Широкое распространение они получают в вольной русской поэзии второй половины XIX в., в том числе, в сказках самого позднего Некрасова. Пока же пародийно-фарсовая поэтика его «Бабы Яги» — яркое доказательство того, что жанровые признаки не вычеркиваются из культурной памяти и литературной практики вовсе, а соединение жанровых традиций в одном стихотворном тексте «создает его внутреннюю напряженность»<sup>19</sup>.

Некрасов, по словам Г. А. Гуковского, в литературу вошедший налегке, без груза истории, без воспоминаний о канонах классических школ, без страха погрешить против вкуса салонов и авторитетов, без рефлексии падающей культуры литературных аристократов, чудо и объект его действия, по всей видимости, рассматривает как «отрешенное» и «незаинтересованное» художественное бытие (А. Ф. Лосев). Если в мифологическом типе словесности абсолютно не допустимо какое бы то ни было осмеяние чуда, при всем том, что вера в чудесное уже и в дописьменной сказочной прозе оказывается все-таки «мерцающей» (Э. В. Померанцева), то в произведении Некрасова мы сталкиваемся с иной жанрово-поэтической ситуацией. Назначение смеха в фольклоре, ритуально-магическое по существу, вообще специфично<sup>20</sup>. На жанровой тер-

ритории *стилизованной* литературно-сказочной формы комическое и даже фарсовое переосмысление необычного в бытовом, но оправданного в эстетическом смысле содержания (т. е. сказочного) оказывается не только закономерным, но имеющим свои причины. Как художник, близкий к «низовой» культуре, Некрасов постигает жанровое ядро сказки, лично для него на данном этапе творческой эволюции, судя по всему, бесполезное и безмолвное, но по-прежнему актуальное для его читательской публики — эстетически консервативной, но «трезвой». Тяготее к устному образцу, поэт в то же время от него отталкивается. Принципа «само собой разумеется», присущего волшебной сказке, Некрасов не признает: диво у него «или тоще или хило для чуда, или прямо *кощунственно*» (курсив наш. — О. Т.)<sup>21</sup>. Однако посредничество между «мечтами» и «жизнью» поэт все-таки осуществляет — через форму сказки, жанровым архетипом произведений массового успеха ставшую уже в 30–40-е годы XIX века. В итоге «неожиданное» и «необыкновенное» в литературной «Бабе Яге, костяной ноге» Некрасова коррелирует с курьезностью анекдота, притом нескромного.

В древнерусской литературе объектами пародирования становились «отнюдь не литературные жанры, а деловые документы»<sup>22</sup>. У Некрасова, и вообще русских авторов сопредельного времени, функции пародии откровенно сложнее: высмеиваются и литературные формы тоже. Потому в стихотворных «перепевах» Н. А. Некрасова 1840-х гг. обнаруживаются признаки «физиологий», автором «преодолеваемые», происходит сложный «симбиоз принципиально нового жизненного материала и уже сложившихся ранее средств художественного постижения, оценки действительности»<sup>23</sup>, что можно показать буквально

на одном примере, взятом из рассматриваемого произведения.

В монологе некрасовской Яги, воспылавшей страстью к Булату, есть много общего с «тяжелым, страстным разговором» пушкинской Наины. Ср.:

#### А. С. Пушкин

Так, сердце я теперь узнала;  
Я вижу, верный друг, оно  
Для нежной страсти рождено;  
Проснулись чувства, я стораю,  
Томлюсь желаньями любви ...  
Приди в объятия мои ...  
О милый, милый! умираю <...>

#### Н. А. Некрасов

Очарована тобой —  
Вся горю я, вся пылаю,  
О тебе одном мечтаю,  
О тебе и день и ночь  
Я грущу, бродя как тень!  
Ах, не будь моим тираном!  
И к моим сердечным ранам  
Сострадание имей (38).

Тексты формально сближены в стилистике романтического признания, проявляющегося и в подборе лексики («пылаю», «горю», «томлюсь желаньем», «умираю», «не будь тираном», «сердечная рана»), и в предпочтении, оказываемом экспрессивным синтаксическим конструкциям (обилие повторов, неполных предложений, сравнений и риторических восклицаний). Но содержательный, «мировоззренческий» контекст любовных признаний сказочных персонажей совершенно не совпадает. В сравнении с эмоциями героев левшинской сказки, способными выдерживать спокойную ироничность и рационализм в отношении к страстям («меня развеселило странное помышление ее»), чувства Наины и некрасовской Яги — на накале стремлений. Столь же интенсивно любовная тяга партнера воспринимается и адресатом влечения: у Финна любов-

ный «лепет» Наины, обезображенной временем, вызывает внутреннее содрогание («Я обмирал, зажмуря очи»); Булата страсть Яги ввергает в отчаянную панику («Даром мне тебя не надо, / Что ты, старая Яга! / Жизнь мне, что ль, не дорога?!») (39). В то же самое время у Пушкина Финн — и по мироощущению, и по судьбе — настоящий романтический герой, почему и подается автором в звучании «благородных» ямбов, словно поднимающих поэзию над обыденностью. Булат Некрасова из потока повседневной жизни не выделяется, несмотря на то, что перед нами — герой-богатырь. Эпика образа Некрасовым пародийно «убавлена», а реакция на излияния сверхъестественного персонажа изображена как ответ на блажь (не более чем!) влюбленной старухи; описана в ритме забористой частушки, где сниженная лексика вполне органична («выл, что было сил», «с досады чуть колдунье зубы не разбил» и пр.), а порой даже недостаточна для передачи повышенной эмоциональности ситуации.

Стремление к приближению художественных средств к изображаемому — вообще принцип, в полной мере развившийся в литературе нового времени. Самое же существенное побуждение «изящной» литературы данного, 1830–1840-х годов, времени — тенденция свести все компоненты к мотивированному единству, что, по замечанию Н. Л. Вершининой, отличает ее от прежних стадий в развитии «массовой» литературы. Если Пушкин легко и артистично играет фабулой, балансируя на смешении канонов сказочного и реального времени, то «поэт совсем другой эпохи» Некрасов оперирует «голосами» персонажей, установками литературных жанров, «говорных» по своей генетике: «жестоким» романсом, фарсом, анекдотом и, разумеется, сказкой. Как следствие, текстуальные совпадения у Пушкина и Некрасова

прочитываются в разных эстетических системах, одно из свойств которых — разное качество взаимоотношений автора и персонажа. Ср.:

**А. С. Пушкин**

Мое седое божество  
 Ко мне пылало новой страстью.  
 Скривив улыбкой страшный рот,  
 Могильным голосом урод  
 Бормочет мне любви признанья.

**Н. А. Некрасов**

Глазки сделала Булату  
 <...> и страшный рот  
 Искривила как урод! (38)

В сказочном мире Пушкина автор и его любимый герой как бы *не разделены*, ситуация видится с позиции персонажа, но опосредована *схожей* точкой зрения автора. В сказке Некрасова обстоятельства преломляются неодинаково, через призму восприятия *различных* действующих лиц. Так, «глазки сделала Булату» здесь произнесено явно от лица влюбленной кокетливой Бабы Яги; «искривила, как урод» — сравнение, принадлежащее, очевидно, Булату; более нейтральное «страшный рот», по всей видимости, проистекает от литературного «сказителя». Таким образом, в историко-литературных условиях начала 1840-х гг. актуальным становится поиск способов организации «свободного» стихотворного повествования уже не только на уровне фабулы, как это было в шутовском произведении Пушкина. Ведь уже и читатель «Руслана и Людмилы», по утверждению Ю. М. Лотмана, не мог найти в своем культурном арсенале «единого языка для текста пушкинской поэмы»<sup>24</sup>. К началу 1840-х гг. ситуация в культурном космосе русской жизни значительно усложняется. Теперь отыскиваются структурные возможности слова, совместные с новым отношением к лич-

ности, вызревающим в общественном сознании николаевской России, разрабатывается потенциал *сказового слова*. Ибо своеобразным итогом более чем десятилетней эпохи «впугивания России в раздумье» (Н. П. Огарев), последовавшей за поражением декабристов на Сенатской площади, стало «разрастание» персональных человеческих миров настолько обширное, что потребовались иные, по сравнению с предыдущими, методы художественного их воплощения.

Некрасов создает жанровое образование нового типа — сказку-фарс, или сказку-буффонаду. Вольность и легкий эротизм пушкинского текста, многократно утрированные в его произведении, оборачиваются подлинным неприличием. В изображении пикантных ситуаций автор литературной «Бабы Яги» переходит границы дозволенного. Он как будто испытывает переделы дагерротипного проникновения искусства в действительность — путем опытным, практически до цинизма. В сознании и психологии масс это бесстрашие свободы соседствует, как видно, с этическим и эстетическим анархизмом. Отражение всех этих процессов находим в некрасовской сказке.

В любовном признании Бабы Яги автором открыто пародируется эпигонство сентиментально-романтической поэтики, и не бездарно. На поэтику сказки накладывается поэтика «жестокоского» романа, выродившегося из «чувствительного», что для сознания массового литературного потребителя, однако, являет препятствие. В новой художественной среде романс утрачивает свое обаяние: «благородные» герои компрометируются, опошляются; эффекта «красивого страдания» не получается. Причина — в несовпадении ракурсов взгляда на человека и мир в романсе и в сказке. Традиционная сказка в выражении чувств целомудренна, сдержанна; как для эпики



для нее вообще характерен приоритет «общего» над «частным». Романс же ищет путей выражения именно личностного, и в субъективной повествовательной стихии некрасовской сказки баланс смещается в сторону напряженного психологизма (как в романсе). Оттого самореклама спародированной Яги «Но зато ведь я невинна! / Вот что главное, дружок!» (43) выглядит по-настоящему вульгарной. Тогда как, положим, у Пушкина эвфемизм легкой эротики «Покров завистливый лобзает / Красы, достойные небес» по-прежнему вписывается в эстетику «возвышенного». В итоге культурный смысл «чувствительного» романса — приобщение к миру высоких чувств — в контексте фарсовой сказки молодого Некрасова видоизменяется. Художественная «недостаточность» обеих систем побуждает автора к жанровому сращению, вовлекает поэта в игру приемами, русским поэтом рубежа XVIII–XIX вв. М. Н. Муравьевым названными «стилистическим перепутажем».

Реалистическая мотивировка поведения литературного сказочного персонажа имеет свои границы. И эти ограничения идут от жанровой структуры волшебной сказки, как известно, крайне стабильной. Баба Яга Некрасова — это актер-буффон: всегда узнаваема, одинакова по имени, по лицу, по образу действий:

Рот немного широконок,  
Нос изрядно великонек,  
На макушке есть рога,  
Словно кость одна нога,  
Да немного ухо длинно <...> (43).

И в фольклорном сказочно-эпическом тексте, и в драматизированном фавлье (фарсе) герои являются **типажами**. *Даритель, антагонист, царевна, ловкий простолюдин, сварливая жена, карга* — все они лишены индивидуального нача-

ла. В культуре площадного театра масок (commedia dell'arte в Европе, скоморохов в России) «карнавал торжествовал как бы временное освобождение от господствующей правды и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов»<sup>25</sup>. Интермедийность центральной сюжетной ситуации (внезапно вспыхнувшая страсть Яги к Булату) помогает поэту в воссоздании подчеркнуто неофициального, внегосударственного аспекта мира, человека и человеческих отношений. Карнавальная смех Некрасова-сказочника становится средством разрушения официальной картины эпохи, формой нового свободного и исторического сознания, способом запечатления движения времени. Узаконенный жанровый сценарий (сказку-мистерию) автор стихотворной «Бабы Яги, костяной ноги» начинает («фарс» — от лат «*farsio*», что значит «начинять») комедийными вставками, спаянными с грубоватым вольнодумством народных игрищ, приемами словесных пикировок, подчас рискованных.

Героиня мифа по статусу некрасовская Яга лишается своей «идеальности», одновременно оказываясь в чем-то подобной «человеку толпы». Соответственно со сменой повествовательных тем, в разработке сопряженных с определенной жанровой традицией, в произведении молодого Некрасова меняется темп, ритм, размер и язык стиха, позиция повествователя в целом: точка зрения автора стремится к сказовому универсализму. Пока речь идет о похищении Любаны и сборах в дорогу богатырей, отправляющихся на ее поиски, — в повествовании господствует взгляд стороннего наблюдателя, не без улыбки, но в целом вполне серьезно рассказывающего о героических намерениях своих персонажей. Как только в сюжет вторгается Баба Яга — стиль и образы низво-

дятся Некрасовым в обыденную сферу. Ритм стиха перерождается в плясовой или частушечный, игривость энергического хоря, сменяющего ямбические строки, приумножается лексикой вульгарной и вообще негативной. Создается яркий в своей плакатности облик персонажа, в котором в самом деле «зло срослось с каждой костью» (20). Зло у Некрасова буквально человеческого происхождения. Баба Яга сотворена из гремучей смеси двенадцати простых, но очень злых баб (аллюзия на «Двенадцать спящих дев» В. А. Жуковского, 1817). Сварив на адском огне женщин, из этого варева (чуть ли не из собственного ребра!) Черт создает исчадие ада, Бабу Ягу<sup>26</sup>. Результат не замедливает явиться — в форме буффонады, с ее паясничанием, подчеркнuto грубым комизмом:

Вышла баба, оглянулась,  
Миру злобно улынулась,  
И чуть только на часок  
Увидала чертов рог, —  
Прямо черта хватать по морде <...> (20–21)

В общей сложности в некрасовских образах Черта и Бабы Яги закрепляются скорее сугубо литературные<sup>27</sup>, чем традиционно-фольклорные черты персонажей.

Вместе с тем, если выйти за пределы русской письменной литературы и обратиться к наиболее архаическим формам образа Бабы Яги, то окажется, что некрасовский текст откликается на семантическую многоплановость, существующую также и в древнем искусстве. Бабу Ягу автор стихотворной сказки начала 1840-х гг. сопоставляет с мифологическими эквивалентами Яги — Морозко и Змеем (Змием)<sup>28</sup>, отчего персонаж, созданный Некрасовым, приобретает тоже многозначную семантику. «Змейство» литературной Яги трактуется в пародийном духе: и как прямое качество персонажа, и как переносное значение

образа. То особое внимание автора, которое уделено обстоятельному описанию необходимых пропорций «изготовления» Бабы Яги — процента «злого спирту» в злой бабе «противу простого черта» и т. д. — этим и объясняется. К тому же, Некрасовым акцентируется вселенский масштаб совокупного Зла — уже существующего и вновь сотворенного. Образно-символическая картина «колловорота времени» у Некрасова приближена к мифологической, при всей ее пересмеивающей интенции. Не зря же возникают в этих моментах некрасовского повествования еще и реминисценции из ершовского «Конька-Горбунка», созданного на *синтетической жанровой почве, в единстве устно-поэтических и литературно-письменных начал*. Ср.:

#### П. П. Ершов

Чтобы не было содому,  
Ни давежа, ни погрому,  
И чтобы никакой урод  
Не обманывал народ! <...>

#### Н. А. Некрасов

Все идет наоборот:  
Черт мутит честной народ.  
Да к большой беде народа,  
Кроме всякого урода,  
Чтобы пакости творить,  
И в конец всех разорить,  
Хоть и так уж люди слабы,  
Развелися Яги-Бабы  
И от ведьм покоя нет ...  
Право, жаль взглянуть на свет!

Ершова и Некрасова как авторов «смеховых» стихотворных сказок сближает, как ни странно, влечение к миропониманию скорее быличному (от «быличка»), нежели к собственно сказочному, точнее, стремление художественно поэтически реконструировать соответствующее «зрелище» мира в своих индивидуально-авторских целях. В отличие от сказки, *допускающей фантасти-*

ку как эстетическую условность, быличка, так же как и бывальщина, рассказывает о встречах с нечистой силой, найденных кладах и иных чудесных событиях как об *имевших место в реальной действительности*. Для литературной сказки, стихотворной по преимуществу, утверждение возможности, устами пушкинского персонажа определенной как «чудо вижу наяву», как видно, принципиально. Самая природа стиха, пусть даже «прозаизированного», как у Некрасова, делает его речью особенной, насыщенной смыслом и специфически организованной. Согласно закону «единства и тесноты стихового ряда», выведенного Ю. Н. Тыняновым («Проблема стихотворного языка», 1924), слова в стихе оказываются в более сильной и тесной связи, нежели в обычной речи, что поэзию, в том числе возникшую под знаком конверсии жанров, стихотворную сказку превращает в *тип сообщения*, сохраняющегося как *память культуры*.

Примечательно, что авторами европейской и русской романтической *прозаической* сказки ирреальное как непосредственное продолжение живой реальности объясняется свойствами многоуровневого человеческого сознания, его недискретностью, в особенности у детей и натур гениальных и вообще творческих. В сказке Некрасова, в дополнение к сказанному, во многом имитирующей еще и черты бытовой прозы, ориентированной на устные формы, восклицание богатыря Спиридона «Хоть бы леший мне попался, / Так и с ним бы я подрался!» (63), конечно, перенимает зрелищную характерность пародийно-фарсового повествования, становясь речевой маской, т. е. сказом. Но наряду с этим, сближая две области художественной речи — поэзию и прозу, — оно воспринимается и как вероятность, имеющая тенденцию к материализации.

Как уже говорилось, в разработке соответствующих сюжетных мотивов Некрасов берет за основу линию, намеченную в «практической» мифологии писателей XVIII столетия. Среди этих авторов необходимо назвать одного из самых известных «пиитов» эпохи русского Просвещения А. Н. Радищева. Замысел стихотворной поэмы-сказки А. Н. Радищева «Бова» (1799–1801) также носил явно пародийный характер. Бова у поэта оказывается будто бы носителем исключительной миссии («Один меж всей природы»), воплощением духовной неприкаянности («Во всей вселенной странник») и романтического одиночества («пустынник между тварей / Всех родившихся в любви»). Но таково видение и ощущение героем самого себя. Авторский же взгляд на вещи гораздо более здрав и ироничен, нежели «внутреннее» зрение персонажа, не способного отделять «зерна от плевел». По природе художественного сознания Радищеву чужда гипертрофия любого толка. Отсюда — то же смешение стилей («Пел, стонал, бряцал и плакал, / Лил потоки слез горючих») <sup>29</sup> (33), что раньше, чем у Пушкина и Некрасова, обнаруживается у сказочников XVIII столетия Левшина, Попова и особенно Чулкова.

Сюжетная ситуация первой песни «Бовы» предвосхищает тему страсти престарелой особы к юному богатырю — мотив, имеющий последовательные аналогии у Левшина, Пушкина, Катенина («Княжна Милуша», 1834) и, наконец, у Некрасова. Тем не менее, Радищев в его разработке всего лишь следует традиции аористического повествования, и довольно «добросовестно»: эротические намеки там допускаются как эстетическая норма. Радищев не низводит действующих лиц поэмы в повседневный быт — даже тогда, когда по ходу «сказочного» действия дают о себе знать обстоятельства, и в самом деле

способные снизить «высокий» статус героя. Так, на корабле, где плывет Бова, старуха «должность важну отправляла / Метр д'отеля, иль — стряпухи», и сказитель стихотворного «Бовы» говорит об этом, по видимости, серьезно (34). Сообразно выбранной автором поэмы манере повествования ситуация задушевной дружеской беседы Бовы и старухи описана в том же духе: герои «Не на ложе возлегают, / Но на печку лезут греться» (37). И т. п. Любовные отношения персонажей Радищев открыто трагедизирует, но никогда, и в наиболее нескромных моментах повествования, не переходит грани дозволенного. Он остается в рамках иронии, *не* переходящей в фарс, что видно из простого примера. Вот на печи Бова оказывается в объятьях немолодой стряпухи, и читатель вправе ожидать от него действий, претендующих на нечто большее, чем простое платоническое излияние души. К тому подготавливают его и лукавые авторские подсказки:

Старушонку Бова мило,  
И столь крепко обнимает,  
Что напомнил ей то время,  
Когда ей было лет лишь двадцать.  
Тут Бова, собрав все силы,  
Тут Бова, вздохнув глубоко ...

Но читательские ожидания не сбываются: Бова всего лишь

Вынимает из кармана  
Платок белый для запаса,  
Чем ее утрет он слезы (37) —

слезы, которые, он уверен, будут пролиты по грустной истории его жизни. Фривольные намеки использованы неожиданно, и сходным образом Радищев поступает на протяжении всей поэмы неоднократно.

Вариативность толкования ситуаций у Радищева заложена и в авторских отступлениях, к примеру, такого рода:

Пот проймет и не старуху,  
Когда корча нервы тянет,  
Когда мышцы все трепещут,  
Грудь вздымается от вздохов.  
И упруго сердце бьется,  
Так, как древняя Пифия  
На треножнике священном  
Дрожит, рдеет, стонет, воеет ...  
Ах, всегда в сие мгновенье,  
Когда жизнь в избытке льется,  
Бог нас некий оживляет! (53)

Однако у Радищева нет, как у Некрасова, оглядки на «чужое» слово — слово героя. Если поэт и предоставляет слово своему персонажу, то только для того, чтобы преломить в нем собственную концепцию событий. И такая — авторская — интерпретация в произведении Радищева колеблется в ясно очерченных пределах: плюс или минус, «за» или «против»; определена по принципу *tertium non datur*. При этом она не суха, не плоска, не схематична, ибо согрета теплом оригинальной человеческой мысли. Одновременно авторский взгляд на вещи у создателя «Бовы» не искупает всей сложности бытия. Более того: объемность изображения в сказочной поэме Радищева создается как раз силой *последовательного* логического мышления, и этот рационализм как будто даже обыгрывается поэтом, и довольно дерзко:

Если витязь Роберт славный  
Мог, ступив ногой на нежность,  
Обнять старую хрычовку,  
И в объятьях ее мразных  
Совершить победу жарку,  
Восхитив цветок иссохший;  
Роберт был в любви ученый  
И задачу мрачну ложа  
Мог решить он без поверки;  
Нос зажал, глаза зажмурил  
И, как витязь Македонский,  
Узел Гордьева рассек махом; —  
То Бове равно прилично  
Обнимать старуху дряхлу <...> (36)

Пародийность радищевской поэмы-сказки создается лукавой иронией, а не

злой сатирой или буффонадой, что позволяет автору стихотворного «Бовы» эстетическую игру литературной сказки строить на трансфигурациях общепризнанных символов. В имени матери Бовы (Мелетрисы) анаграммируется латинское «maitressa», что значит «любовница». Попытке Мелетрисы «скончать жизнь свою» на том самом гвозде, где по ночам покоится «треух соболий» ее Карги-мамы, автором придается иносказательно-сексуальный смысл: «скончать жизнь таким же средством, / Каким девы Вавилонски / Жизнь давать учились древле» (50). Волшебство, которое помогло Мелетрисе не погибнуть с горя, травестируется писателем как невидаль особого рода — это чудо «ночи», со всеми вытекающими отсюда последствиями. Глиняный талисман на груди у старухи-стряпухи, для нее являющийся «Нектаром и Амвросией», «утехой жизни», «надеждой по смерти», утоляющей «голод и жажду» (52), и пр., не случайно, по Радищеву, имеет контуры фаллоса. И т. д. и т. п. «Полемически заострены» и лирические отступления радищевского «Бовы»<sup>30</sup>. Причем насмешка Радищева не имеет ничего общего с тонкой салонной насмешливостью, характерной для дворянских «богатырских повестей». Напротив, она свидетельствует о доходящей порой до гротеска пародийной подаче Радищевым общих мест поэм-сказок, которые во второй половине XVIII в. читывались не только дворянством, но и крестьянами, слугами, мелким городским мещанством, купцами и духовенством<sup>31</sup>.

Все сказанное в целом укрепляет в представлении об интертекстуальности некрасовской сказки-фарса «Баба Яга, костяная нога» как произведения беллетристического типа творчества (в индифферентно-универсальном значении термина). Как всякий культурный текст, стихотворная пародийно-эротическая

сказка Некрасова накапливала информацию путем ее извлечения из других популярных источников. Законченное толкование все действия героев Некрасова получают только на культурно-историческом фоне. И если, по утверждению самого Радищева, манера иронического сказочного повествования шла от «богохульской» «Орлеанской девственницы» Вольтера, то и автором стихотворной «Бабы Яги, костяной ноги» Некрасовым этот художественный ход опосредованно, но воспринят. В частности, в подобном — расширенном — литературном контексте заверения некрасовской Яги в достоинствах ее как девственницы приобретают смысл уже не только и не столько буквальный, сколько откликаются на концентрированность культурного знания. Как и весь целостный текст сказки, они фиксируют сформированность в русской литературе уже к началу 1840-х годов совокупности «занимательных», но при этом не обязательно «тривиальных» произведений, которые рассчитаны на читателя как литературно образованного, так и пока не приобщенного (или мало приобщенного) к художественной культуре. Важнейшая функция «низовой» книги, тонко уловленная здесь Некрасовым-сказочником, отчасти заключается в этом: становиться типом культурного текста, который и в середине XIX столетия в минуты досуга способен сблизить слои общества, различные по уровню образования, по социальному положению, может быть, даже по политическим пристрастиям.

«В самые ответственные моменты эпоса, эпос возникает на основе сказки. Так возникла «Руслан и Людмила», определившая путь пушкинского эпоса и стиховой повести XIX века»<sup>32</sup>. Так, в преддверии лиро-эпического полотна Некрасова о судьбах России в пореформенную эпоху «Кому на Руси жить хорошо...» возникла его стихотворная сказка-фарс «Баба Яга,

костяная нога». Она стала для поэта художественной лабораторией, в которой на основе «голосового» сказового стиха выработывались новые принципы повествования, призванные объективно отразить внелитературную действительность той поры, дать наиболее адекватную художе-

ственную картину усложнившейся реальности жизни. Эпичность сказки, отвергнутая Некрасовым в «Бабе Яге», песней проросла в поэме «Кому на Руси жить хорошо...». Ибо, как свидетельствует народная молва, сказка — складка, а песня — правда.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Здесь и далее цитируется по изданию: *Некрасов Н. А.* Баба Яга, костяная нога. Русская народная сказка в восьми главах. СПб., 1841, с указанием страниц за текстом.

<sup>2</sup> *Евгеньев-Максимов В.* Творческий путь Н. А. Некрасова. Т. 1. М.; Л., 1953. С. 244–245.

<sup>3</sup> *Гуковский Г. А.* Неизданные повести Некрасова в истории русской прозы сороковых годов // Жизнь и похождения Тихона Тростникова. Новонайденная рукопись Некрасова / Под ред. В. Евгеньева-Максимова и К. Чуковского. М.; Л., 1931. С. 347–381. С. 348.

<sup>4</sup> *Голубков В.* Некрасов как писатель для детей // Уч. зап. каф. детской литературы. Вып. 1. М., 1939. С. 11–13. С. 11.

<sup>5</sup> *Михайлов А. В.* Историческая поэтика в контексте западного литературоведения // Историческая поэтика: Итоги и перспективы изучения. М., 1986. С. 68–69. С. 69.

<sup>6</sup> *Лупанова И. П.* Русская сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. Петрозаводск, 1959. С. 47.

<sup>7</sup> *Дубин Б. В.* Слово-письмо-литература: Очерки по социологии современной культуры. М., 2001. С. 357.

<sup>8</sup> Подробнее об этом см.: *Зуева Т. В.* Сказки Пушкина. М., 1989; *Леонова Т. Г.* Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке: Поэтическая система жанра в историческом развитии. Томск, 1982; *Медриш Д. Н.* Фольклоризм Пушкина. Волгоград, 1987; *Медриш Д. Н.* Путь в Лукоморье. М., 1995.; *Медриш Д. Н.* От двойной сказки — к антисказке (Сказки Пушкина как цикл) // Московский пушкинист. Кн. 1. М., 1995; *Непомнящий В. С.* Добрым молодцам урок // Поэзия и судьба. Статьи и заметки о Пушкине. М., 1983; *Сапожков С. В.* Жанровое своеобразие сказок А. С. Пушкина 1830-х годов: Проблема цикла: Автореф. дис. .... канд. филол. наук. М., 1988; *Шнеерсон М. А.* Фольклорный стиль в сказках Пушкина // Уч. зап. ЛГУ, серия ФН. № 46. Вып. 3. 1939. С. 176–201.

<sup>9</sup> *Гинзбург Л. Я.* К постановке проблемы реализма в пушкинской литературе // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. Т. 2. М.; Л., 1937. С. 394.

<sup>10</sup> *Гинзбург Л. Я.* Белинский в борьбе с романтическим идеализмом // Литературное наследство. Т. 55 (1). М., 1948. С. 186.

<sup>11</sup> *Вершинина Н. Л.* Русская беллетристика 1830–1840-х гг. (Проблемы жанра и стиля). Псков, 1997. С. 8.

<sup>12</sup> *Кошелев В. А.* Первая книга Пушкина («Руслан и Людмила в контексте эстетических требований эпохи). Томск, 1997. С. 47.

<sup>13</sup> *Пропт В. Я.* Исторические корни волшебной сказки. Л., 1946. С. 61–67. См. также: *Кадикина О. А.* Старуха: сказочный персонаж и социальный статус: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2003.

<sup>14</sup> Абевега русских суеверий, идолопоклоннических жертвоприношений, свадебных простонародных обрядов, колдовства, шеманства и проч., сочиненная М. Чулковым. М., 1786. С. 324–325.

<sup>15</sup> *Курганов Н. Г.* Книга Письмовник. СПб., 1777. С. 135. (№ 44).

<sup>16</sup> Термин А. Греймаса. См.: *Греймас А.* К теории интерпретации мифологического нарратива // Зарубежные исследования по семиотике фольклора. М., 1985. С. 110–144. С. 113.

<sup>17</sup> Подготовленный во второй половине 1860-х гг. первым изданием сборник, тем не менее, вышел не в России, а за границей, и без указания имени составителя (Женева, 1872) — по причинам, как видно, связанным исключительно с содержанием.

<sup>18</sup> *Томашевский Б. В.* Пушкин и Франция. Л., 1960. С. 228–231.

- <sup>19</sup> *Ляпина Л. Е.* Лекции о русской литературной поэзии: Уч. пособие. СПб., 2005. С. 17.
- <sup>20</sup> *Пропт В. Я.* Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне) // Уч. зап. ЛГУ. № 46. 1939. Вып. 3. Серия «Филологические науки». С. 151–175; *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. Л., 1935.
- <sup>21</sup> *Лосев А. Ф.* Из ранних произведений. М., 1990. С. 560.
- <sup>22</sup> *Лихачев Д. С.* Избранные работы: В 3 т. Т. 3. М., 1987. С. 117.
- <sup>23</sup> *Николаев Н. И.* Русская литературная травестия и ее исторические разновидности (вторая половина XVIII — первая половина XIX вв.): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1985. С. 11.
- <sup>24</sup> *Лотман Ю. М.* Анализ поэтического текста. Л., 1974. С. 109.
- <sup>25</sup> *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990. С. 17.
- <sup>26</sup> Ассоциации и библейские, и собственно языковые, этимологические: исчадие — и от «чадо», старинного и иронического названия ребенка, и от «чад», значения которого: 1. Удушливый дым от недогоревшего угля, от горящего жара. 2. *Перен.* О чем-н. одурманивающим, затемняющем сознание (книжн.) // *Ожегов С. И.* Словарь русского языка. Изд-е десятое, стереотипное / Под ред. д-ра филол. наук, проф. Н. Ю. Шведовой. М., 1973. С. 305.
- <sup>27</sup> У Левшина, например, Главный Черт с досады разбивает банку, в которой посажена «совершенная эссенция зла», она же Баба Яга, выведенная в процессе многочисленных алхимических опытов. В результате падения этого лабораторного сосуда Яга лишается обеих ног. Тогда «Великий Химик» Черт для «выезда из ада» дает Яге костяную ногу, ступу для перемещения в пространстве и знание чародейства.
- <sup>28</sup> Согласно этой версии, интерес Яги к Булату может быть интерпретирован как про- и побуждение ее для брака. В этом случае выстраивается следующий образно-генетический ряд: сон есть смерть; спящее царство есть окаменелое царство; окостенеть есть оцепенеть, сделаться твердым от сильной стужи, как кость; следовательно, костяная нога Бабы Яги есть знак ее «зимней» оцепенелости, которая, однако, имеет тенденцию к нарушению во весеннем природном цикле. Отсюда эквивалентным образом Яги в фольклорной сказке является Морозко. См об этом: *Афанасьев А. Н.* Сказка и миф // Народ-художник. М., 1986. С. 142–196. К подобному же итогу, но несколькими иными путями, стремится другой миф-«перворастение». Костяная нога Яги есть знак ее избранности как одноногого божества; в архаических текстах одноногим богом является также Змей (Змий); следовательно, метафорически одноногость толкуется как пребывание природы в зимних оковах, а ее пробуждение реализуется в прорыве Огня, в специфическом союзе Змия [Горыныча] и Бабы Яги. Наконец, поскольку Морозко — хозяин зимней стужи, в определенных случаях он может рассматриваться как образ-эквивалент яги, корреспондирующая с этим персонажем мифологема. См.: *Лаушкин К. Д.* Баба-Яга и одноногие боги (к вопросу о происхождении) // Фольклор и этнография. Л., 1970. С. 181–186.
- <sup>29</sup> Здесь и далее цитируется по изданию: *Радищев А. Н.* Полн. собр. соч. Т. 1. М.; Л., 1938, с указанием страниц за текстом.
- <sup>30</sup> *Лотман Л. М.* «Бова» Радищева и традиция жанра поэмы-сказки // Уч. зап. ЛГУ. № 33. Вып. 2. 1939. С. 134.
- <sup>31</sup> *Кузьмина В. Д.* Сказка «Бова» в обработке Радищева // Проблемы реализма в русской литературе XVIII в.: Сб. статей. М.; Л., 1940. С. 257–292.
- <sup>32</sup> *Тынянов Ю. Н.* Пушкин и его современники. М., 1968. С. 8.