

Шибанова М.П. (ВГУ)

**СКАЗКА О МЕРТВОЙ ЦАРЕВНЕ»
А.С.ПУШКИНА
(ПОЭТИКА СИНТЕЗА ФОЛЬКЛОРА И
ЛИТЕРАТУРЫ)**

По общему мнению исследователей, «Сказка о мертвой царевне» А.С.Пушкина – это сказка о верности и об истинной и мнимой красоте. Потому, по словам Д.Н.Медриша, она «самая лиричная, самая предательная» (1, 4).

Ученые сходятся также в том, что это сказка – поэма. Все это, бесспорно, так. Однако этими определениями идейно-художественное богатство и своеобразие «Мертвой царевны» не исчерпывается. Само причисление ее к жанру поэмы-сказки, а также присутствие в ней ряда реминисценций из других пушкинских произведений заставляют предположить наличие в этой сказке сложной многоуровневой структуры, вобравшей в себя смысловые коды разных фольклорных и литературных источников и слившей их в единое нерасторжимое идейно-художественное целое.

На первом плане, конечно, сказка, опирающаяся на фольклорный сюжет, который кратко может быть обозначен так: царевна у братьев-богатырей. В пушкинской сказке воспроизводятся основные звенья этого сюжета: завязка – решение царицы-мачехи погубить царевну, кульминация – отравление царевны и ее похороны, развязка – воскрешение царевны и свадьба. Логика сюжетного движения здесь так же, как и фольклорный канон, передает

мысль о неизбежной победе добра над злом. Однако Пушкин изменяет и усложняет фольклорный сюжет.

Прежде всего, у Пушкина один персонаж начинает выполнять функции, разделенные в фольклорной сказке между разными персонажами. В фольклорном сюжете, записанном самим Пушкиным, 12 братьев, в доме которых поселилась царевна, только богатыри-разбойники, враждующие с другими 12 богатырями. (Эта линия сказочного повествования развернута в отдельный сюжетный ход с тройственным повторением фольклорных эпизодов.) А в качестве жениха царевны выступает другой персонаж – царевич, который находит прекрасную мертвую девушку, влюбляется в нее и женится на ней. Сама царевна последовательно меняет свои функции: сначала она выступает в роли помощницы и даже спасительницы братьев-богатырей, а затем – в роли прекрасной невесты.

В пушкинской сказке – 7 братьев-богатырей. Описанию их охотничьих занятий и вражды с иноверцами отведено лишь несколько строк. На первый план выходят другие функции – «женихов» царевны, ее «братцев родных» и просто «добрых людей». А царевна, лишившись роли помощницы братьев-богатырей, предстает одновременно как заботливая хозяйка дома, как любящая сестра и как хранящая верность своему суженому (королевичу Елисею) невеста. В новой роли выступает и новый персонаж пушкинской сказки пёс Соколко: кроме сторожевой функции, которую собака обычно выполняет в фольклорных сказках, Соколко тоже наделяется высоким человеческим чувством преданности, верности, которое для него сильнее смерти. Так, Пушкин, опуская необязательные,

«случайные» звенья фольклорного повествования и вводя обязательные, необходимые, усложняя и переакцентируя функции персонажей, за внешним, фольклорно-приключенческим сюжетом «открывает» внутренний сюжет, который несет мысль об истинно человеческих чувствах и отношениях как о высшей ценности бытия. Для углубления этой основной идеи Пушкин перестраивает еще два народно-сказочных сюжетных «хода», которые искусно вплетает в главный сюжет. Они не развернуты в полновесные сказочные повествования, но таят в себе исконный общечеловеческий смысл. Так, в экспозиции произведения даются исходные звенья фольклорной сказки о мачехе и падчерице: смерть матери девочки, женитьба отца на другой, которая, несмотря на скромность и трудолюбие падчерицы, возненавидела её и хочет извести. Этот сюжет изначально является носителем мысли о внутренних достоинствах человека как его главных качествах, в народном представлении заслуживающих высшей награды: жениха-царевича и свадебного пира на весь мир. Этот смысл, несомненно, сохраняется и в пушкинской сказке. Однако он усложняется и углубляется.

Это касается прежде всего образов персонажей. Так, если в фольклорном варианте «мать» функционирует только как сюжетное звено (она должна умереть, чтобы «освободить» место мачехе), то у Пушкина царица-мать наделена еще, как и царевна, одним из высших нравственных человеческих качеств – верностью. Этот персонаж тем самым не превращается в характер, как считают многие ученые (2). Это противоречило бы жанру

сказки, фольклорной сказки – в особенности. Пушкин же, создавая образы персонажей, ни в одном моменте не нарушает ее законы. Просто великий художник, руководствуясь характерными для его стиля принципами «контрастного параллелизма» и «симметричного расположения, отражения и варьирования образов и тем в строе литературного произведения» (3, 479), удваивает, даже утраивает функции персонажей, заставляя их выражать более сложный и глубокий, включающий авторскую точку зрения смысл. При этом, делая одну функцию персонажа мотивировкой другой, Пушкин превращает сюжет из механически связанных между собой поступков-функций в живую, причинно-следственную цепь событий, синтезирующую логику канона с авторской логикой, народную мысль – с точкой зрения самого Пушкина.

Так, царица-мать должна умереть по фольклорной схеме. Но она не просто умирает, как в фольклорной сказке, а умирает от любви и верности: «Восхищенья не снесла / И к обедне умерла» (4, 227). Функция верности становится мотивировкой смерти царицы-матери. Это не противоречит фольклорному сюжетному ходу. Но по смыслу «поворот» чисто пушкинский. В фольклоре (не только в сказке) от «восхищения» никто не умирает. Эта своеобразная мотивировка понадобилась Пушкину для того, чтобы через симметричное расположение образов (мать – дочь – мачеха) и контрастный параллелизм образов (царица-мать и царица-мачеха, мать и дочь, царица-мачеха и царевна) выразить мысль о жизненном многообразии мотивов поступков и их результатов. Сказочный канон воплощает лишь основное устремление жизни,

какой она должна или не должна быть по представлениям народа. У Пушкина эти нормы поведения, как и в народной сказке, представляют, с одной стороны, царевна – положительная норма, с другой, царица-мачеха – отрицательная норма. Первая за скромность, добросердечие и верность награждается, вторая за эгоизм, злонравие, завистливость наказывается. Царица-мать «выбивается» из канона. Она противопоставлена обеим: мачехе и дочери. Мачехе царица-мать противостоит в самом главном: мать воплощает доброе начало – любовь и жертвенность, мачеха – себялюбие и злость. Но обе умирают: одна – от «восхищенья», другая – от «тоски», потому что обе сосредоточены исключительно на своем чувстве: первая – верности и любви, вторая – зависти и злобе. Не случайно обе неподвижны, постоянно смотрят в одну точку: царица-мать до боли в глазах смотрит из окна в поле на снег (песенный символ печали, даже смерти), а мачеха то и дело глядит на саму себя в свое волшебное зеркальце. Обе представляют крайности поведения, воплощают мысль о губительности всякой односторонности в жизни.

Певец гармонии А.С.Пушкин жизненную норму видит как раз в движении и многообразии человеческих проявлений. Эту «норму» поэт воплощает в образе царевны. Она унаследовала от матери белизну лица и чистоту души, она соперничает с мачехой во внешней красоте, но она противостоит не только мачехе, а обеим царицам: царевна отличается от них именно многообразием проявлений ее человеческих качеств. Именно в образе царевны сливаются народный и пушкинский идеал женщины. Так проявляет себя закон синтеза в

художественном мире Пушкина. Этот закон действует и в отношении к образу мачехи - главного, даже единственного антагониста царевны, если не считать Чернавки, которая выполняет приказание царицы. В фольклорных сюжетах мачеха, как и мать, осуществляет только сюжетную функцию: служит причиной отсылки падчерицы (например, в сказке «Морозко») или появляется, чтобы погубить царевну (в пушкинской записи народной сказки). А в «Мертвой царевне» Пушкина царица-мачеха наделяется ярко выраженным себялюбием, которое тоже не придает ей свойства характера, но объясняет появление зависти и все дальнейшие поступки царицы. В отличие от фольклорного прототипа, ее действия приобретают мотивированный характер, причем сам мотив - зависть - не выдуман Пушкиным, а также взят из фольклора. Таким образом, поэт строит причинно-следственную цепь, которая не просто движет события, но и обнажает их внутреннюю пружину - логику появления и действия зависти.

Действительно, в экспозиции произведения, где охарактеризованы главные участники будущих событий, царица-мачеха не противостоит царевне, во всяком случае о недовольстве мачехи по поводу существования падчерицы ничего не говорится. Изначально новая царица не является носителем абсолютного зла, как отрицательные персонажи в народной сказке. Мало того, мачеха наделена внешней красотой и умом, чего в фольклоре тоже не бывает. Но в ее портрете, составленном из ряда общих черт, выделяется все же одна, которая станет причиной появления зависти к падчерице, - «своенравие», т.е. восприятие самое себя как высшей

ценности в мире. Это эгоцентрическое чувство в качестве необходимой для себя пищи требует постоянного подтверждения извне, что и делает волшебное зеркальце, приводя царицу в хорошее расположение духа: «С ним одним она была / Добродушна, весела» (4, 228). Но вот волшебное зеркальце произнесло роковые слова о превосходстве красоты царевны, и мир царицы-мачехи, основанный на возвеличении самоё себя в нем, начал рушиться. Царица в ярости. Она еще не верит, взывает к справедливости: «Но скажи: как можно ей / Быть во всем меня милей?» (4, 229), снова требует подтверждения своей правоты: «Признавайся: всех я краше» (4, 229). Но неумолимое зеркальце повторяет свой ответ, который звучит для мачехи как приговор. И тогда рождаются «черная зависть», ненависть к падчерице и как следствие – намерение ее «погубить».

Как это напоминает мучительную зависть Сальери к Моцарту в маленькой трагедии А.С.Пушкина «Моцарт и Сальери»! Оба завистника считают главными ценностями мира свои достоинства (красоту или гениальность) и воспринимают преимущество соперника как нарушение высшей справедливости. Чтобы ее восстановить, они должны вступить в спор с самой жизнью: уничтожить те ее лучшие проявления (царевну или Моцарта), которые бесспорно опровергают мнение «антигероев» о своей исключительности. Конечно, сказка есть сказка. В ней, в отличие от маленькой трагедии, мачеха гораздо проще и определеннее противоречивого, трагического Сальери. Кроме того, противоположны финалы произведений: в реалистической трагедии,

как в самой жизни, в соответствии с требованиями жанра обречен на смерть гениальный Моцарт, в сказке по законам ее композиции и воплощенной в ней мечты о должном суждено умереть царице-мачехе. Но в главном действии порочной индивидуалистической страсти проявляет себя одинаково в сказке и в трагедии. Это действие направлено не только вовне, но и внутрь сознания самого носителя страсти. Сальери так же «отравлен» словами Моцарта о «несовместимости гения и злодейства», как и Моцарт ядом Сальери: ему уже никогда не испытать счастья, так как он навсегда лишен уверенности в своей гениальности и своей правоте. Знаменательно, что и царица-мачеха умирает от «тоски». Это сказочный эквивалент мучительным сомнениям, грызущим душу Сальери. Такова общая логика появления и развития зависти.

Правда, в отличие от реального, рефлексирующего Сальери, сказочная мачеха не колеблется: она сразу приказывает Чернавке погубить царевну. В данном случае подмеченный Д.Н.Медришем сказочный закон «сказано-сделано» совпадает с логикой развития зависти в произведении Пушкина. Так действует пушкинский принцип синтеза фольклорного и литературного начал, который открывает второй план в сказке, за внешним сюжетом – внутреннее движение человеческих чувств и поступков.

Итак, Пушкин хочет сказать образом царицы-мачехи, что зависть, как и другие чувства, возникает не случайно в человеке, что мотивами поступков людей являются внутренние побуждения, что зло, наконец, как и добро, коренится в душах людей, а не в тридевяти царстве - тридесятом государстве. С

образом мачехи еще связана мысль о том, что нет абсолютного зла, как и абсолютного добра, и что зло может надевать на себя маску добра, в данном случае красоты.

В системе народного мировоззрения этические представления неотрывны от эстетических: добро прекрасно, а зло безобразно. Только путем колдовства антагониста положительный герой может временно принять внешне безобразный вид (например, в сказке «Царевна-лягушка»), а отрицательный персонаж – предстать в облике героя. Но в фольклорной сказке в конечном счете равновесие обязательно восстанавливается: зло обнаруживает свое безобразие, добро сверкает красотой. Народно-сказочный канон не допускает постоянного несоответствия между красивым и нравственным, между внешней красотой и внутренней.

В сознании Пушкина так же, как и сознании народа, идеалом, воплощенным в царевне, является гармоническое соединение красоты внешней и духовной. Но поэт в своем произведении, насколько позволяет ему жанровая природа сказки, стремится показать многообразие проявлений красоты в жизни: используя фольклорный принцип контраста и доводя до логического конца противопоставление мачехи и падчерицы, Пушкин в образе царицы-мачехи дает пример полной противоположности внешней красоты и внутреннего безобразия.

Другие варианты соотношения внутреннего и внешнего в человеке возможны уже за пределами сказки. Так, в романе «Евгений Онегин» А.С.Пушкина его главная героиня Татьяна Ларина не отличается внешней красотой, но ее духовная

красота делает Татьяну неотразимо прекрасной, почему блестящая Нина Воронская свою «мраморной красою / Затмить соседку не могла, / Хоть ослепительна была» (4, 150). Именно духовная красота Татьяны делает ее «милым идеалом» самого Пушкина. Кстати, проясняется значение слова «милый» в сказке «Мертвая царевна» и шире – в идейно-художественной системе творчества Пушкина. В «Мертвой царевне» это слово становится лейтмотивом. Оно постоянно повторяется: в обращениях царицы-мачехи к зеркальцу, в ответах зеркальца, в несобственно-прямой речи автора и репликах персонажей («милой друг», «милая сестрица», «милая девица», «милая невеста», «милый жених», «милые братья»). Причем только в формульных ответах зеркальца эпитет «милый» используется наряду с эпитетами «румяный» и «белый» по отношению и к царице-мачехе, и к царевне. Это понятно: зеркальце, хоть оно и волшебное, в силу своей природы отражает внешний облик человека. В речи же автора эпитет «милый», определяющий только «царевну» и тех, кто ей дорог, обозначает не столько внешнюю, сколько внутреннюю красоту. Он становится синонимом эпитетов «любимый», «дорогой», как в народной песне, а для автора, как показывает сопоставление значений этих слов-характеристик, - наиболее значимым, важным эпитетом, поскольку связан семантически и идейно со словом «милосердие», обозначающим ключевое понятие в мировоззрении великого гуманиста А.С.Пушкина. Так, царевна, выражая не только свои чувства, но и мысли автора, предпочитает «любимым» братьям-богатырям «милого» королевича Елисея. В итоге

можно сказать, что Пушкин, разделяя «образ мыслей» народа, внутреннюю красоту человека ценит выше внешней. Более того, доводя до логического конца смысл, заключенный в фольклорной сказке, поэт показывает образом царицы-мачехи, что внешняя красота без внутренней не просто бесплодна, но чревата «отрицанием» и «разрушением» (Гегель). И Пушкин, верный законам диалектики и художественной правды, демонстрирует разрушительное действие такого нравственно не обеспеченного достоинства, как талант или красота, не только в реалистической маленькой трагедии, но и в сказке.

Однако в произведении есть еще один персонаж, который становится непосредственным исполнителем намерений царицы-мачехи – погубить царевну. Это сенная девушка Чернавка. В фольклорных сказках функцию «нанесения вреда» (В.Я.Пропп) героине может выполнять сама мачеха (например, в записи Пушкина) или ее слуга и приглашенная для этой цели баба-колдунья (в сказке «Волшебное зеркальце»). Для народной сказки это не имеет значения, поскольку все персонажи являются лишь средствами осуществления сюжетных функций. Важно исполнение самой функции, но кто и как ее выполняет – не существенно. Поэтому поступки персонажей часто не мотивированы или мотивированы внешним образом. Так, в конспективной записи народной сказки не названа причина преследования царевны мачехой, а в сказке «Волшебное зеркальце» (из сборника А.Н.Афанасьева) не мотивированы действия лакея, которому дано изуверское задание: не просто убить королеву на прогулке, но и в

подтверждение содеянного принести на тарелке ее сердце. Лакей не исполняет поручения: отпускает королеву, а королеве приносит сердце собаки. Только денежное вознаграждение упомянуто в качестве мотива, предваряющего действия бабы-колдуньи, получившей задание в три дня известить падчерицу, чего «баба» и добивается, правда, со второй попытки. Как видим, персонажи-исполнители злой воли антагониста разные и по-разному ее осуществляют. Одно только остается неизменным: персонажи, которые отпускают падчерицу, не изменяют своего лица, а персонажи, которые хотят ее погубить, надевают на себя личину нищенки, торговки и др. Эти атрибуты важны, так как несут мысль об открытости и правдивости добра и лживости, притворности зла.

Пушкин сохраняет в своей сказке эти атрибуты действий персонажей-исполнителей, но передает их одной Чернавке. Первый раз она не выполняет жестокий приказ своей госпожи: «Весть царевну в глушь лесную, / И, связав ее, живую / Под сосной оставить там / На съедение волкам» (4, 229-230). Чернавка отпускает царевну. Причем поступок ее двояко мотивирован: мольбами и посулами царевны («Не губи меня, девица! / А как буду я царица, / Я пожалую тебя») и доброй волей самой Чернавки («Та, в душе ее любя, / Не убила, не связала, / Отпустила...») (4, 230). Второй же раз, когда царица-мачеха обнаруживает обман Чернавки, та под угрозой смерти идет в лес к дому семи богатырей, предварительно переодевшись «нищей черницей», чтобы погубить царевну.

Мачеха, как и положено царицам, оба раза сама не действует и не «покупает» для этой цели персонажа-

исполнителя, как в фольклоре, а просто приказывает «рабыне» осуществить ее (мачехи) волю. И Чернавка, как и положено рабыням, не смеет возражать. Так, Пушкин, снимая элемент случайности, который всегда присутствует в фольклорной сказке, но, не нарушая логики ее канона, делает его тем самым средством выражения более глубокой, «авторской» и в то же время общечеловеческой мысли о двух основных причинах и формах функционирования зла в человеческой жизни. Первая – индивидуалистическое своеволие, «своенравие», воплощенное в образе царицы-мачехи, и вторая – отсутствие своей воли, рабская зависимость, показанная в образе Чернавки. Обе формы тесно связаны друг с другом, не существуют одна без другой; обе ведут к насилию, к преступлению. Такова вообще диалектика взаимосвязи деспотизма и рабства. Кроме того, Пушкин вскрывает логику самого распространения зла в человеческом обществе. Царица-мачеха как главный носитель зла насильно заставляет сначала словом, а потом «рогаткой угрожая» выполнить свое приказание – умертвить царевну, т.е. делает и свою рабыню причастной злу. Так зло порождает зло. Источником и главным звеном этой цепи является, конечно, царица-мачеха, ее «гордость». Недаром Ф.М.Достоевский в своем знаменитом докладе о Пушкине призывал: «Смирись, гордый человек...» (5, 139).

Именно таким смирением, «кротостью» наделена в сказке А.С.Пушкина царевна-падчерица, олицетворяющая противоположный нравственный полюс – полюс добра. С образом царевны связана не только общесказочная идея конечной победы добра

над злом и торжества справедливости (награждения гонимого и наказания гонителя), не только народное и одновременно пушкинское представление об идеале русской женщины, но и в более глубоком, аллегорическом плане содержания произведения - пушкинская (и общечеловеческая) формула действия добра в человеческом обществе.

Действительно, прав Д.Н.Медриш и другие исследователи, которые считают главной темой пушкинской сказки тему верности, а главными человеческими качествами царевны, составляющими ее духовную красоту, - простоту, добро и правду, без которых, по словам Л.Н.Толстого, «нет подлинного величия». Именно эти истинно человеческие качества становятся теми «волшебными помощниками», которые приводят царевну к счастью. Для того чтобы показать этих «волшебных помощников» в действии, Пушкин, усложняя основной сюжет «девица в гостях у богатырей-разбойников», вводит в него еще один (третий) сюжетный «ход» «поиски женихом своей пропавшей или похищенной невесты», т.е. линию королевича Елисея.

В фольклорных сюжетах роли братьев-разбойников, приютивших царевну, и царевича-жениха выполняют разные персонажи, и царевич появляется только в последней части сказки, чтобы осуществить функцию спасения-воскрешения царевны и женитьбы на ней. Пушкин же, делая королевича Елисея и царевну женихом и невестой в самом начале произведения, решает сразу несколько задач. Во-первых, он испытывает царевну верностью своему жениху в эпизоде сватовства братьев-богатырей, а королевича Елисея – силой любви к

пропавшей невесте. Во-вторых, автор, объединяя главных и второстепенных персонажей (королевича, семь богатырей, Соколко) чувством любви к царевне, показывает, как естественно, без угроз и насилия, «подчиняет» себе это чувство всех живых существ, делая их способными к совершению благородных, даже героических поступков. Наконец, в-третьих, Пушкин, усложняя сюжет и умножая функции персонажей, получает возможность провести испытание самих чувств верности и любви (в целом добра) на их прочность и действенность в человеческом обществе. Причем все «испытания», мотивировки и мотивы, причины и следствия касаются прежде всего внутреннего мира человека, благодаря чему сказка о мертвой царевне превращается в своего рода «азбуку» человеческих чувств и мотивов поведения человека в жизни.

Так, с самого начала царевна наделена естественной внутренней и внешней красотой, являющейся как бы олицетворением красоты, разлитой в природе. Пушкин подчеркивает эту естественность и органичность формами глаголов, по значению близких безличным:

«Но царевна молодая,
Тихомолком расцветая,
Между тем росла, росла,
Поднялась – и расцвела...
И жених сыскался ей,
Королевич Елисей» (4, 228)

Так естественно, без применения чудесных средств и преодоления препятствий, царевна уже в начале произведения получает все то (жениха и богатство), что в большинстве фольклорных сюжетов ей достается в самом конце. Тем самым

исключаются внешние стимулы борьбы добра и зла, акценты в разворачивании сюжета переносятся с мотивов на мотивировки, с действий – на их причины. А так как причинами во всех случаях являются внутренние побуждения персонажей, то исследование добра и зла переносится в сферу человеческих чувств, внутренних мотивов поступков людей.

В наибольшей мере это относится к царевне. Пушкин показывает, как после ее изгнания из родного дома всеми поступками царевны движет доброта, естественное доверие и любовь к жизни и к людям. Царевна не замыкается на одном чувстве любви к жениху, как царица-мать – на верности, а царица-мачеха – на себялюбии. Будучи действительно прекрасной, царевна вовсе не думает о своей красоте, а ее доброта и добронравие проявляются по отношению ко всем, с кем сводит ее судьба, будь то человек или животное.

Особенно важным в этой связи является повествование о жизни царевны у семи богатырей. Недаром оно составляет центральную часть произведения. Здесь важно и поведение царевны, и ответная реакция братьев-богатырей. Как всегда, Пушкин опирается на фольклорную формулу и фольклорный сюжетный ход, но, убирая лишние, с его точки зрения, звенья сюжета, раскрывает внутреннюю логику взаимодействия героев. Так, в поведении как фольклорных, так и пушкинских персонажей одинаково реализуется сказочная формула «Коли красная девица, / Будь нам милая сестрица» (4, 232) и сюжетный принцип «парных функций» (В.Я.Пропп). Однако в фольклорной сказке этот принцип организует внешнее действие:

братья-богатыри приютили заблудившуюся царевну, она в ответ помогает им избавиться от двенадцати вражеских богатырей. У Пушкина же такому принципу «ответного» действия подчиняются чувства персонажей. Так, любовь и забота царевны порождает любовь к ней у братьев-богатырей; ласковое отношение царевны к псу Соколко превращает его в преданного друга и защитника, готового ради нее пожертвовать своей жизнью. Пушкин показывает, что чудо любви и взаимопонимания заставляет даже животное вести себя по-человечески, а людей соединяет в единую согласную семью. В этом и состоит главная функция добра. Недаром Пушкин заканчивает сцену несостоявшегося сватовства финальной сказочной формулой: «И согласно все опять / Стали жить да поживать» (4, 234). Сюжет еще не завершен. До настоящего финала еще далеко. Но «волшебные помощники» царевны (ее добросердечие, заботливость и правдивость) уже одну важнейшую функцию выполнили: помогли семи богатырям избежать соперничества между собой из-за царевны и сделали их и царевну родными людьми не по крови, а «по человечеству». Так в поведении сказочных персонажей проявляются те нравственные нормы и правила, которыми люди, по мнению Пушкина, должны всегда руководствоваться в своих поступках и в отношении друг к другу.

Но самое большое чудо творят любовь и верность, соединяя двух любящих людей в крепкую согласную семью. Семья, по мысли А.С.Пушкина, - это высшая форма объединения людей, поскольку в ее основе лежат общечеловеческие ценности. Именно поэтому в основном сюжете пушкинской сказки реализуется

стремление царевны и королевича Елисея к окончательному соединению.

Соединение людей в семью как в широком, так и в узком смысле этого слова в понимании народа и Пушкина - венец счастья для человека и общества. Однако путь к этому счастью труден. Поэтому коллективный автор – народ и индивидуальный автор А.С.Пушкин заставляют своих сказочных героев пройти ряд испытаний, прежде чем стать участниками знаменитого «пира на весь мир». Сама эта формула образно воплотила мысль о всемирном объединении людей на основе общечеловеческих ценностей как высшей цели человечества. И народ, и Пушкин приводят своих главных героев к брачному пиру через преодоление трудностей, но трудностей разного рода.

Если «фольклорные» испытания организуют исключительно антагонисты героини («мачеха», «12 других богатырей»), но испытания героев пушкинской сказки переносятся в сферу их чувств. Такие испытания проходят не только главные герои (царевна и королевич), но и богатыри, Соколко.

Особенно важна в этом плане линия королевича Елисея. Чтобы вновь обрести пропавшую невесту, он не преодолевает фантастических препятствий, посланных ему антагонистом, не выполняет его «невыполнимых» заданий, как в фольклорных сказках. Подвиги королевича Елисея – это подвиги любви и верности. Не случайно этот сюжетный «ход» в произведении приобретает песенное звучание, ведь именно в традиционном песенном фольклоре темы любви и разлуки с милым являются главными темами. Естественно поэтому и использование Пушкиным в этой части сказки

различных фольклорно-песенных средств и приемов, из которых наиболее важным является тройственное повторение основного мотива-вопроса, обращенного королевичем Елисеем к олицетворенным силам природы: солнцу, месяцу и ветру. Этот мотив обращения-вопроса с интонациями плача и призыва не нов. Он опирается на давнюю не только народно-песенную, но и литературную традицию. Достаточно вспомнить знаменитый плач Ярославны из «Слова о полку Игореве», в котором верная и любящая жена князя Игоря также обращается с вопросами-заклинаниями к самым могучим природным явлениям: ветру, Днепру, самому солнцу. В обоих произведениях за троекратно повторенным вопросом-мольбой о помощи (возвратить раненного в бою с половцами князя Игоря или найти пропавшую невесту) угадывается глубочайшее народное убеждение, что самым большим горем в жизни человека является разлука, особенно «вечная», с любимыми людьми, а самым большим счастьем – соединение с ними; а также поистине философская мысль о единственно возможном пути обретения счастья для человека – искать его (счастье) в другом человеке, а не в самом себе.

Важны и «ответы» одушевленных сил природы на обращения персонажей. Везде: в народной поэзии, в «Слове о полку Игореве» и в сказке Пушкина – природа откликается на беду героя, что показывает «верование» народа «в сочувствие с нами внешней природы» (6, 82) и созвучное этому «верованию» убеждение Пушкина в необходимости согласия всего живого на земле. Есть и отличия. Так, по сравнению с фольклором и даже «Словом о полку Игореве» природные «персонажи» в пушкинской сказке

лишены фантастических черт (кроме способности говорить), не имеют конкретного образного воплощения, не помогают герою выполнить какое-либо трудное поручение (как в народной сказке) или спастись от преследователей (как в «Слове о полку Игореве»), а исполняют каждый свою, определенную ему природой «работу». Правда, «ветер» в согласии с фольклорно-сказочной традицией указывает королевичу Елисею путь к гробу царевны, но главной функцией всех трех природных «персонажей» во внутреннем сюжете произведения является сочувствие, проявленное ими по отношению к герою, взаимопонимание, которое устанавливается между человеком и природой.

Это взаимопонимание и согласие подчеркивается художественно-семантическим единством обращений героя и природных персонажей друг к другу. Так, в ответ на обращение Елисея к «красну солнцу»: «Свет наш солнышко!» - звучит ответное обращение: «Свет ты мой...», а на слова Елисея: «Месяц, месяц, мой дружок!» - «месяц ясный» ласково откликается словами: «Братец мой...» (4, 238-239). Это единство героя и природы усиливает значительность происходящего. События человеческой жизни получают резонанс в русской природе и тем самым оказываются удесятенными в силе своего звучания. Так мысль о родстве и братстве приобретает поистине вселенский масштаб.

Взаимопонимание объединяет людей, а любовь творит настоящее чудо: Елисей воскрешает свою невесту, мертвая царевна оживает. Через конкретное движение образов Пушкин показывает прямо противоположные результаты «действия» зла и добра, ненависти и любви. Мачеха со злости

«разбивает» свое волшебное зеркальце и следом за этим сама умирает. Королевич Елисей, движимый любовью к своей прекрасной невесте, «разбивает» ее хрустальный гроб, и царевна оживает. Если основными источниками и формами воплощения зла являются своеволие и слабоволие, деспотизм и рабство, то движущими силами добра оказываются любовь и верность, а результатом их действия – соединение людей в семью в широком и узком значении этого слова.

Два значения и две формы осуществления человеческого счастья подчеркнуты в произведении Пушкина двумя сказочными концовками, представляющими собой типичные сказочные формулы. Первая (в середине произведения) следует после сцены объяснения царевны с братьями-женихами:

«И согласно все опять
Стали жить да поживать» (4, 234).

Вторая формула дается, как и положено в сказке, в самом конце, после сообщения о свадьбе и венчании царевны и королевича Елисея:

«И никто с начала мира
Не видал такого пира;
Я там был, мед, пиво пил,
Да усы лишь обмочил» (4, 241).

На первый взгляд, эти концовки ничем не отличаются от фольклорных. Но различия, несомненно, есть: в «безличных», объективированных сказочных «общих местах» вносятся субъективный взгляд и личная оценка. Если в народной сказке формула «стали жить поживать да добра наживать» говорит лишь о конечном общем благополучии положительных персонажей, то в

пушкинском варианте формулы подчеркивается и особое, внутреннее качество этого благополучия – восстановленное после объяснения царевны с братьями-богатырями согласие.

То же смещение внешнего сюжета во внутренний можно видеть и во второй сказочной концовке: вместо простой констатации завершающего сказку события («пошел пир на весь мир»), оценка этого события рассказчиком, благодаря чему в последних двух строчках произведения сливаются в неразделимое целое народное «веселое лукавство ума» (А.С.Пушкин) и лукавый, ироничный взгляд самого поэта.

В целом эта концовка венчает все три плана сюжетного развертывания: внешний канонический фольклорный сюжет, несущий народную мысль о победе добра над злом, об истинной ценности внутренней красоты; второй сюжет – это выстроенная Пушкиным причинно-следственная цепь поступков персонажей, мотивированных их внутренними побуждениями, благодаря чему сказка о мертвой царевне становится своего рода азбукой человеческих чувств и стремлений, своеобразным «указателем» основных форм проявления зла и добра в человеческой жизни; наконец, самый глубокий, внутренний «сюжет» – это линия авторских переживаний и оценок. В ней авторский голос то сливается с повествованием и персонажами, особенно в местах, заставляющих вспомнить о других произведениях русской литературы, прежде всего самого Пушкина, то отрывается от повествования, начинает звучать самостоятельно, вводя индивидуальную оценку изображаемого.

Так, поэтика синтеза Пушкина, трансформируя народную сказку в литературную, обогащая народные представления о жизни и человеке личным взглядом гениального поэта, делает возможным усвоение этой совокупной мудрости народа и Пушкина каждым человеком, причём на протяжении всей его жизни, от детских лет до самой старости.

Литература:

1. Медриш Д.Н. Путешествие в Лукоморье: Сказки Пушкина и народная культура. – Волгоград, 1992.
2. Слонимский А. Мастерство Пушкина. – М., 1963; Леонова Т.Г. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке (поэтическая система жанра в историческом развитии). – Томск, 1982; Непомнящий В. Поэзия и судьба: Над страницами духовной биографии Пушкина. – М., 1987.
3. Виноградов В.В. Стиль Пушкина. – М., 1944.
4. Пушкин А.С. Полн.собр.соч.: В 6-ти т. – М., 1950. – Т.3.
5. Достоевский Ф.М. Полн. собр.соч.: В 30-ти т. – Л., 1984. – Т.26.
6. Добролюбов Н.А. Собр. соч.: В 9-ти т. – М.-Л., 1961. – Т.1.