

ИГРОВОЙ / СВАДЕБНЫЙ ФОЛЬКЛОР И ВОЛШЕБНАЯ СКАЗКА

Представление о связи волшебной сказки с разными «переходными» ритуалами давно стало общим местом. Однако есть нюансы. Например, А.К. Байбурин и Г.А. Левинтон, фактически полемизируя с концепцией В.Я. Проппа, согласно которой волшебная сказка является описанием обряда инициации, полагают, что в ней воспроизводится структура свадебного обряда [Байбурин, Левинтон 1990: 67]. В настоящей статье хотелось бы обратить особое внимание на этнографический анализ материалов в работах Т.А. Бернштам, ранее, кажется, специально не привлекавшихся к поиску исторических корней волшебной сказки.

Мотивы многих русских волшебных сказок отличаются скрытым смыслом, сближающим их с символикой совершеннолетия девушки. Т.А. Бернштам писала, что при анализе игрового фольклора выявляется очень стройная картина поры совершеннолетия девушки, свойств и правил поведения в этом возрасте, избегания опасностей и благополучного выхода замуж [Бернштам 1991]. Согласно ее выводам, растительные образы-символы девушки можно разделить на две группы по признаку места произрастания: культурные (сад, огород) и дикое растения (роща, куст), которые в свою очередь делятся на подгруппы с оппозиционной точки зрения [Бернштам 1991: 237–239]. Собирательный термин для подгруппы садовых растений — *сады*, а излюбленный растительный образ — яблоня [Там же: 237–239]. В противоположность садовым растениям огородные (например, капуста) символизируют небезопасное для репутации девушки свободное поведение («девушка гуляет»). Эротический смысл подобных растительных образов особенно четко проявляется в их соединении с образами животных. Огородным растениям постоянно угрожает козел: «Козелок повадился в огород... / Кочеточки поглodal — девушку целовал» [Там же: 238–239]. Все это, конечно, в трансформированном виде, мы наблюдаем и на материале волшебной сказки.

При переносе символов игрового фольклора в волшебную сказку связь между растительными и животными образами сохраняется, хотя их смысл и значение видоизменяются в целях построения развернутого повествования. Этому переходу в немалой степени способствует их тематическое родство — система брачного поведения. Если взять в

качестве примера классическую сказку «Сестрица Аленушка, братец Иванушка» (Аф. 260), можно понять, почему братец Иванушка превращается именно в козленка, а не в теленка или жеребенка. Становится также понятно, что воды из козлиного копытца «напилась» именно Аленушка. (отсюда образ увядающего сада). Эротический подтекст сказки можно видеть и в образе утопленницы, лежащей на дне с камнем на шее: «согрешившая» девушка, нарушившая правила добрачного поведения.

Синтагматическая законченность отделки образа козлиного копытца исключает возможность его возникновения только за счет индивидуальной фантазии. Явные параллели ему мы обнаруживаем в ведийской литературе, причем все они носят эротический смысл. Аватара Вишну, Вепрь, подымая землю из воды, пробил в ней копытот отверстие и заронил туда свое семя; и так как он сделал это в неурочное время, от этого союза Вепря и Земли зародился ужасный плод, имя которому Нарака, Ад; в его обитель проваливаются после смерти грешники [Темкин, Эрман 2000: 90]. Согласно «Шатапатха-брахмане» в мифе о жертвоприношении Дакши, тот преследовал собственную дочь, прекрасную Рохини, и однажды, обернувшись козлом, вступил в преступную связь с нею, принявшей облик антилопы [Там же: 26]. В одной из русских сказок подсемейства «Косоручка» (Аф. 280) муж по навету («Твоя-де жена родила козла с бородой») обвиняет жену в неверности, героине на шею вешают младенца.

Эротический символизм (плюс фарсовое отношение к героям) прячется под благопристойной оболочкой якобы чисто сказочных метафор вечной борьбы добра со злом. В этом соединении трагического и комического, вероятно, и состоит секрет художественной красочности (источник «некоторой стилизации») сказок данного типа. По-видимому, одна и та же сказка могла рассказываться по-разному в разных аудиториях. Эта часть культуры более тщательно скрывалась от посторонних лиц, в разряд которых неизбежно попадали собиратели сказок, народным сознанием, вероятно, приравнивавшиеся к детям. Не случайно многие мотивы и персонажи сказок этого семейства часто перекликаются с «детскими» сказками о детях, похищенных бабой-ягой.

Счастливый конец сказки (образ расцветающего сада), в отличие от несчастливого конца игровой песни, цитировавшейся выше, подготовлен тем, что «грех» девушки сваливается на ведьму, которая «приглашена» на роль «козла отпущения» из сказок типа «Чудесное бегство / спасение». Следовательно, основная тема сказки — это прощение девушки женихом (мужем). В семантическом плане особо примечатель-

но чувство юмора (даже двусмысленность), с которым исполнитель сказки описывает великодушие мужа в одном из вариантов (Аф. 263). Барин берет Оленушку к себе в дом, а «козла Иванушку» пускает «в сад гулять». Здесь мы, по-видимому, сталкиваемся с функциональной («функционалистской») интерференцией образа соблазнителя и незаконнорожденного ребенка («По плодам их узнаете их»). Не исключено, что сказочник просто посмеивается над слушателями, не знающими подлинного смысла рассказа и потому принимающими «трагизм» ситуации за чистую монету.

Возникает впечатление, что сказка не допускает включения случайных образов (идей) или мотивов. Но выхватывая те или иные мотивы и вставляя их в сказку, сказочник не задумывается над их систематизацией. В сказке они оказываются «на своем месте» благодаря предсуществующему «натяжению смысла», т.е. той связи, в которой они находятся с другими фольклорными мотивами еще до попадания в данную сказку. В сказке «Василиса Прекрасная» (Аф. 104) куклолка выполняет за героиню всю тяжелую работу, которую ей дает мачеха. Что же происходит на самом деле? Героиня «рвет цветочки, а у нее уж и гряды выполоты, и капуста полита». В переводе с языка символов плясовых песен, девушка ведет себя безупречно: сажает цветы в саду и не сажает (поливает) капусту в огороде. Последнее означало бы, что девушка «гуляет» [Бернштам 1991: 239]. К этому ее склоняет мачеха («мать опытная»), стремящаяся опорочить девушку, чтобы дать преимущество перед женихами своим родным дочерям. На этом фоне иначе выглядит и желание мачехи, «чтоб она от трудов похудела, а от ветру и солнца почернела». Черный цвет — это цвет порочности, «некрасоты» в противоположность красному или белому. Как пишет Т.А. Бернштам, «термин краса / красота имел связь со значениями красного (или белого) цвета как цвета жизни и положительного начала [Бернштам 1982.: 57]. Заметим также, что мазать падчерицу золой — излюбленный прием всех сказочных мачех.

Особое место в ряду подобных сопоставлений занимает орнитоморфная символика девичьей *красоты / воли*. Т.А. Бернштам приводит несколько образцовых формул свадебных причетов: «Моя девья дорогая красота, она рбстит крылья лебединые, улететь хочет»; «ушла красная-то красота на реку <...> поплыла со гусям она со лебедям, да со серым-то утицам», «Я несусу тебя ко белым ко лебедушкам»; «Воля серой утицей казалася» [Бернштам 1982:56]. На этом фоне становится более понятной семантика сказки «Царица — сера утица» (Аф. 264) или «Белая уточка» (Аф. 265): воля, девичья невинность — «кажущаяся» или обрачивающаяся серой / белой утицей. Характерно, что в афанасьевском

сборнике эти сказки следуют непосредственно за сказками «Сестрица Аленушка, братец Иванушка».

Совершенно иной смысл может приобретать и вроде бы невинная, «детская» сказка «Гуси-лебеди» (Аф. 113). О чем говорится в этой сказке? Родители, уходя на работу, просят дочь быть *умной*, беречь *братца*, не ходить *со двора* (ср. запрет мужа жене в сказке «Белая Утица»: «не покидать высока терема, не ходить на беседу, с дурными людьми не ватажиться, худых речей не слушаться»). Дочка забывает о запрете: «побежала *на улицу, заигралась, загулялась*; налетели *гуси-лебеди*, подхватили *мальчика, унесли на крылышках*. Гуси-лебеди пропали *за темным лесом*. Как говорится в сказке, «гуси-лебеди давно себе дурную славу нажили, много *шкодили и маленьких детей* крадывали (или приносили? — П.Б.). Девочка *угадывает* (т.е. *узнает*), что гуси-лебеди унесли ее *братца*, бросается их догонять. Братца она находит у Бабы-яги, играющим *золотыми яблочками*, хватает и уносит домой, едва успевая прибежать до прихода отца и матери (надо полагать, чтобы они ничего не узнали о ее падении).

Предлагаемое истолкование данной сказки в терминах «эротики», когда образ «братец» символизирует *красоту / волю / невинность* девушки, видимо, преждевременно «улетевшую» (без совершения брачного обряда), совпадает с гипотезой Т.А. Бернштам. По ее мнению, образ «красоты» сливается с христианским пониманием *души* [Бернштам 1982: 56–58]. «Братец» играет не чем-нибудь, а золотыми яблочками. Между тем, как известно, существовало поверье, что женщине нельзя есть яблок до Спасова дня, так как на том свете ее умершим детям не дадут поиграть золотыми яблочками. В этой связи уместным кажется напоминание Т.А. Бернштам о том, что у западных русских, белорусов, литовцев Млечный путь назывался Гусиной дорогой, причем существовало представление том, что души умерших в виде птиц по Гусиной дороге поднимаются на небо [Там же: 60]. Данные факты показывают, что тема смерти / воскрешения и потустороннего мира в волшебной сказке присутствует по принципу аналогии.

Таким образом, сказка «Гуси-лебеди» (Аф. 113) имеет два смысла: рассказ о мальчике, похищенном Бабой-ягой, и рассказ о девушке, которая ведет себя неосторожно в период совершеннолетия (брачного сезона). Вопрос состоит в том, как это сращивание произошло и, следовательно, кто же является героем этой сказки. Есть ли это удвоение смысла результат сознательных действий сказочника?

Символизация реальности имеет своей целью нечто совершенно противоположное кодированию. Символ предполагает максимально

возможное усиление сигнала или степени «доходчивости» сообщения. Это же касается смерти / воскресения героя и в целом изображения потустороннего мира в волшебной сказке. Подобные мотивы (как мотивы свадебного обряда), безусловно, присутствуют в волшебной сказке, но попадают туда из других жанров несистематическим образом в уже многократно переработанном и измененном виде, поэтому их первоначальное значение на развитие сказки уже не оказывает серьезного влияния.

Возьмем для сравнения еще одну сказку типа «герой в плену у ведьмы», где используется образ «гуси-лебеди». В сказке «Терешечка» (Аф. 112) отец делает герою челночок рыбу ловить, мать кормит его молоком, подзывая к берегу. Мать наставляет его, чтобы он не попал в когти ведьме Чувилыхе. Однако ведьма обманывает героя, подражая материнскому голосу. Герой попадает к ведьме, избегает гибели и на крыльях гусей-лебедей возвращается домой. Мольба Терешечки звучит следующим образом: «Гуси-лебеди, возьмите меня, / Посадите меня на крылышки, / Донесите меня к отцу, к матери; / Там вас накормят-напоют». По своему смыслу мотив мольбы совпадает с причитаниями невесты, оплакивающей свою «красоту».

Мотив плавания героя в челночке находит соответствие в игровом фольклоре. Т.А. Бернштам приводит пример одной хороводной песни, предписывающей пассивное поведение девушки на выданье: «Ты позволь, маменька... / мне кораблик удержать... / молодца в терем завзвать... / Подожди, доченька... / корабль к берегу пристанет... / молодец сам зайдет в терем» [Бернштам 1993: 26–27]. Таким образом, символы традиционной культуры, обозначающие нормативное / ненормативное поведение девушки, используются и в этой сказке, но в данном случае они полностью строятся по основному шаблону, который и образует этот тип сказок: герой хитростью избегает гибели у ведьмы-людоедки и возвращается домой.

Как мы видим, каждый образ или мотив, связанный с характеристикой действий героев, имеет некое скрытое значение, некий дополнительный по отношению к действию сказки смысл, уже установившийся в той сфере фольклора (или быта), откуда данный мотив поступил. Поэтому-то сказочнику нет нужды давать подробные характеристики персонажам. Мотив сам по себе содержит всю необходимую информацию (гораздо большую, чем лежит на «поверхности» сказки, т.е. той ее стороне, которая обращена к слушателю: либо посвященному, либо непосвященному). Сказочнику остается лишь подобрать подходящий по смыслу мотив. Характеристики персонажей и обстановки действия за-

ложены в самих мотивах, взятых в готовом виде с готовым значением из других сказок или вообще из других жанров фольклора. Само по себе это избавляет сказочника от необходимости давать подобные характеристики. Слушатели все это *видят* без посторонней помощи, будучи носителями данной фольклорной традиции. Следовательно, благодаря тому что характеристики героев и их действий находятся внутри мотивов, кажется, что они остаются за рамками повествования. Непосредственно в ткань повествования они попадают (точнее — «проступают» на его поверхности) за счет того, что сама сказка (рассказчик и слушатели) находится в рамках фольклора.

В сказке «Крошечка-хаврошечка» (Аф. 100) растительная символика (яблоня) связана с коровой — животным символом, явно противоположным по своим подчеркнuto положительным качествам козлу, прежде всего по линии «мужское — женское». Корова («коровушка-матушка») является таким же бесспорным символом женской сферы жизнедеятельности, как конь — мужским символом. Не случайно образ коровы здесь сочетается с главным мотивом выращивания яблоньки. Как пишет Т.А. Бернштам, «садовые растения символизировали такие свойства девичьего статуса, как красота-сладость, спокойствие (бесстрастность), чистота, определяющие непорочное поведение в кругу подруг и идеальный вариант выхода замуж — по любви» [Бернштам 1991: 238]. Такова тема сказки «Крошечка-хаврошечка».

Совсем иначе тема поворачивается в сказке «Буренушка» (Аф. 101). Марья-царевна сажает «гузённую кишочку» к верее, где вырастает (но не выращивается, не поливается) ракитовый куст, который и относится, по классификации Т.А. Бернштам, к группе «свободно растущих растений» (характерно, что в белорусском и украинском языке общий термин для этой подгруппы — *куст*) [Там же: 238], и растет за пределами сада, даже вне усадьбы. По канонам игрового фольклора растение, выросшее «не на своем месте» («на дороге»), означает, что девушка не уследила за ним — неосторожно вела себя [Там же]. Поэтому, несмотря на то что внешне история сватовства выглядит вроде бы благополучно (жениху подносится «блюдо ягодок», т.е. плоды садовых растений), сказка резко сворачивает и идет по другому пути. Появляется тема сокрытия «греха», который обнаруживается только после свадьбы (мотив рождения сына и превращение матери в гусыню). Это автоматически возвращает нас к сказке «Сестрица Аленушка, братец Иванушка» (Аф. 260) с той лишь разницей, что тема «греха» обозначается не с помощью животного символа (превращение «братца» в козленочка), а с помощью растительного символа (вырастание куста у ворот дома). Главным мотивом опять ста-

новится плач (зов старика-пестуна), а в самом конце сказки используется очень сильный мотив из «Царевны-лягушки» (Аф. 267).

Иван-царевич сжигает гусиные кожи, но царевна неожиданно оказывает сопротивление, последовательно оборачиваясь «скакухой, ящерицей и всякой гадиной, а после всего веретешечком». Необходимость специальной процедуры «расколдовывания» («Иван-царевич переломил веретёшко надвое, пятку назад бросил, носок перед себя — стала перед ним молодая молодлица») свидетельствует о тяжести «греха», совершенного героиней в девичестве.

В сказке «Белая утица» (Аф. 265) намек на супружескую неверность царицы гораздо более прозрачен. Об этом можно судить по характеру запрета, который накладывает муж перед отъездом: «не покидать висока терема, не ходить на беседу, с дурными людьми не ватажиться, худых речей не слушаться». Царевна поддается *искушению* со стороны «сердечной женщины» (сводни): сбрасывание сарафана, купание в *ключевой* воде, рождение детей. Превращение в белую утицу («проклятьё») — вариант универсальной формы священной кары в мифе за нарушение табу. О двойном смысле образа околдованной — как акта произвола (колдовства) со стороны антагониста и как заслуженного наказания — свидетельствует его горизонтальная эквивалентность, «пронизанность» (в терминах О.М. Фрейденберг) образом утопленницы, заменой превращения в водоплавающую птицу. Сама возможность превращения сказочной героини в птицу обеспечивается широким использованием орнитоморфных образов девушки, символизирующих, подобно некоторым растительным образам, «красоту» в свадебном фольклоре.

Таким образом, волшебные сказки, протагонистами которых являются женские персонажи (пока речь только о «женских» сказках), относятся не со свадебным обрядом как таковым (т.е. с его структурой в значении каркаса повествования), а со свадебным фольклором, представляющим заключительный момент игрового фольклорного цикла, и игровым фольклором в целом. Если пользоваться классификацией А.К. Байбурина и Г.А. Левинтона, на практике возможны только два вида отражения свадебного обряда в волшебной сказке — отражение внешнее, когда свадьба представляет собой финальный эпизод (синтагму) текста или функцию «Свадьба», и отражение смысловое, когда сказочник берет образы и мотивы свадебного фольклора [Байбурин, Левинтон 1990: 67]. Сказочник не связан необходимостью отражать свадебный обряд (его операциональные стороны), коль скоро существует свадебный песенный фольклор, содержащий уже готовый к ис-

пользованию материал. Элемент «Свадьба» к «телу» сказки (в терминах А.С. Штерна [Штерн 1995: 254]) не принадлежит, будучи *конечной ситуацией* (по аналогии с *начальной ситуацией*), которая практически никогда не разворачивается, оставаясь формальным упоминанием самого факта свадебной церемонии, формулой, т.е. абстрактной чертой или точкой [Белков 2009: 271–279].

Можно сказать, волшебная сказка является символическим описанием всего свадебного сезона, начиная от святочных гаданий и заканчивая осенним периодом свадеб после сбора урожая. «Бытование слова “игра”, — писала Т.А. Бернштам, — в качестве названия поведения в поре совершеннолетия позволяет назвать им и самый период, т.е. время и образ жизни, переходное состояние, полный цикл которого молодёжь проживала в течение календарного года и воспроизводила ежегодно до вступления в брак (или безбрачного выхода из возраста совершеннолетия) [Бернштам 1991: 235]. Хотя, как мы видели выше, в некоторых случаях волшебные сказки отражают и то время жизни, которое соответствует статусу новобрачных («новожёнов» и пр.), учитывая локальные вариации длительности половозрастных характеристик [Бернштам 1988: 36–38] (ср. хороводные песни о старом муже, не пускающем жену «гулять» и водить хороводы [Левинтон 1991: 218]).

Жанровая основа волшебных сказок тесно связана со свадебной обрядностью в широком смысле слова, включая обряды женского совершеннолетия, игровые песни, святочные гадания и пр. В сущности, содержание любой волшебной сказки сводится к заданию стандартов брачного поведения, причем с женской точки зрения. «Мужские» сказки суть скорее перевернутые «женские» сказки. Это согласуется с идеей о том, что свадебный фольклор фактически является женским фольклором. Согласно Г.А. Левинтону, в свадебном обряде вербальный язык более характерен для «F-текста» [Там же: 215].

По мнению Т.А. Бернштам, такой персонаж в игровых песен, как *старик*, представляет фигуру «сакрального сеятеля» [Бернштам 1991: 241–242]. Несколько обобщая это понятие, мы приходим к более древнему образу бога-хозяина плодородия. В южно-индийской «Песне о священном браке Валлиаммы» мы встречаем персонаж, по своему положению в рамках сюжета поразительно схожий со сказочным образом Морозко (как по функции, так и по коллизии повествования). Это бог Муруган, покровитель местности, олицетворение плодородия. Строго говоря, перед нами не миф (героиня не обладает божественной природой), а фольклорная форма, очень близкая к волшебной сказке. Если эту песнь разложить на элементы, путем несложных перестановок и транс-

формаций из них можно вновь построить целый ряд популярных сказок. По своей композиции это произведение, помимо прочего, напоминает сюжет «Незнайко» (Аф. 296), о чем можно судить по концовке: герой предстает перед отцом невесты в своем истинном («божественном») облике, ему оказываются соответствующие его рангу почести, он женится на дочери вождя («царевне»).

Таблица 1

| | |
|--|--|
| Миф о Валли и Муругане (по [Аль-бедиль 1991]) | Буренушка (Аф. 101) |
| Валли, дочь вождя. | Мачеха и царевна-сирота. |
| <p>1. Валли посылают в поле сторожить урожай.</p> <p>Валли сторожит просяные поля от птиц, истребляющих посевы, сидя на возвышении в специальной хижине (ср. мотив охраны поля в русских «мужских» сказках. — П.Б.).</p> <p>Муруган, приняв облик охотника, предстает перед прекрасной девушкой и влюбляется в нее. Валли не сразу отвечает взаимностью («ловит» жениха в свои «сети». — П.Б.), но Муруган предупреждает, что в случае отказа прибегнет к обычаю мадал, т.е. соорудит «пальмирового коня» из веток пальмирового дерева, усядется на него, истязая себя острыми ветками в знак жестокости девушки.</p> <p>Валли уступает настояниям богачоноши.</p> <p>Начинается период «тайной любви» <i>калаву</i></p> | <p>1. Мачеха посылает царевну в поле пасти корову.</p> <p>Марья-царевна пасет в поле «коровушку-буренушку» с сухой краюшкой. Секретный помощник Марьи-царевны «в правую ножку буренушке поклонилась — напилась-наелась, хорошо срядилась». Выведывание секрета («Чем сука жива живет?») с помощью подглядывания. Ягишна приказывает резать коровушку-буренушку.</p> <p>Марья-царевна сажает к верее «гузённую кишочку», вырастает ракиновый куст, на котором красуются сладкие ягодки, сидят разные птишечки да поют песни (девушка составляет «сети». — П.Б.). Появление Ивана-царевича: «Которая девица нарвет мне полно блюдо ягодок, ту за себя замуж возьму». Птички не подпускают дочерей мачехи к дереву («того и гляди — глаза выклюют»)</p> <p>Марья-царевна подает блюдо со «сладкими ягодками».</p> <p>Свадьба и воцарение</p> |

| | |
|---|---|
| <p>2. С наступлением поры сбора урожая девушка возвращается в селение. В разлуке с возлюбленным девушка худеет («сохнет». — П.Б.) от тоски.</p> <p>Мать Валли приглашает прорицательницу, которая заявляет, что все беспокойства происходит от недостаточного почитания Муругана — покровителя местности.</p> | <p>2. Рождение сына, поездка с мужем к отцу, мачеха превращает царевну в гусыню, а свою дочь «рядит» Ивану-царевичу в жены (т.е. разлучает мужа с женой. — П.Б.).</p> <p>По зову старика-пестуна («Гуси вы мои, гуси серые! Где вы младёного матери видали?») царевна-гусыня кормит грудью младенца («на землю скочила, кожух сдернула, другой сдернула, взяла младенца в руки»).</p> |
| <p>В честь Муругана устраивается церемония. Он является на просяное поле, но, не найдя Валли, приходит в деревню. Любовники сбегают. Разгневанный отец устраивает погоню. Павлин, сопровождающий Муругана, своим криком умерщвляет преследователей. Валли оплакивает смерть родителей. Но Муруган их оживляет (расколдовывает. — П.Б.).</p> | <p>Иван-царевич «пошел невидимо» за старичком и сжигает гусиные кожи. Царевна последовательно оборачивается «скакухой, ящерицей и всякой гадиной, а после всего веретешечком». «Иван-царевич переломил веретёшко надвое, пятку назад бросил, носок перед себя — стала перед ним молодая молодлица».</p> |
| <p>Муруган предстает перед ними в своем божественном облике. Отец Валли оказывает ему почести, достойные божества (узнает, кто перед ним. — П.Б.)</p> | <p>Узнавание настоящей царевны с помощью испытания-ловушки: «Ну, господа, которая жена скорее на ворота скочит, с той и жить стану». «Дочь Ягишны сейчас на ворота взлезла, а Марья-царевна только чапается, а вверх не лезет» (тем самым дает знать, что не ведьма. — П.Б.).</p> |
| <p>Все возвращаются в селение, чтобы совершить свадебный обряд.</p> | <p>«Тут Иван-царевич взял свое ружье и застрелил подмененную жену, а с Марьей-царевной стал по-старому жить-поживать, добра наживать».</p> |

Чтобы этот «полумиф» окончательно превратился в сказку, достаточно понизить ранг Муругана, например до статуса «царского сына», добавив «остроты» за счет, в сущности, *семейных коллизий*, связанных с кознями антагониста. Поэтому индийский материал интересен прежде всего тем, что позволяет видеть в брачном мифе зародыш волшебной сказки как таковой, имея в виду ее трехмотифемную структуру.

В качестве обоснования (не только иллюстрации, но собственно метода анализа) сравним песню о Валли и Муругане со сказкой «Буренуш-

ка» (Аф. 101) (табл. 1). В соответствии со сказочным принципом трех мотивов мы имеем дело скорее с двухходовой сказкой, если под ходом понимать потенциально самостоятельное повествование со своим началом, серединой и концом [Белков 2009: 271–279]. Первый ход — обречение возлюбленного (мужа), второй, «героический» ход — «отвоевывание» (возвращение) суженого. Путем своего рода «переключения гештальта» первый ход может читаться в целом, например, как начальная ситуация одноходовой сказки.

Библиография

Альбедиль М.Ф. Модель брачного поведения в южноиндийской мифологии // Этнические стереотипы мужского и женского поведения. СПб., 1991. С. 92–109.

Байбурин А.К., Левинтон Г.А. Похороны и свадьба // Исследования в области балто-славянской духовной культуры: погребальный обряд. М., 1990. С. 64–99.

Белков П.Л. Об этнографическом подходе к изучению фольклора // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 2, вып. 2. 2009. С. 271–279.

Бернштам Т.А. Обряд «расставание с красотой» (К семантике некоторых элементов материальной культуры в восточнославянском свадебном обряде) // Сборник МАЭ РАН. Л., 1982. Т. XXXVIII: Памятники культуры народов Европы и Европейской части СССР. С. 43–66.

Бернштам Т.А. Молодежь в обрядовой жизни русской общины XIX — начала XX в. Л., 1988.

Бернштам Т.А. Совершеннолетие девушки в метафорах игрового фольклора (традиционный аспект русской культуры) // Этнические стереотипы мужского и женского поведения. СПб., 1991. С. 234–257.

Бернштам Т.А. Добрый молодец и река Смородина // Кунсткамера. Этнографические тетради. СПб., 1993. Вып. 1. С. 26–27.

Левинтон Г.А. Мужской и женский текст в свадебном обряде (Свадьба как диалог) // Этнические стереотипы мужского и женского поведения. СПб., 1991. С. 210–234.

Темкин Э., Эрман В. Мифы Древней Индии. М., 2000.

Штерн А.С. Мифология восприятия и воспроизведения сказки // Кунсткамера. Этнографические тетради. СПб., 1995. Вып. 8–9.