

К ВОПРОСУ О ПРОИСХОЖДЕНИИ И РАЗВИТИИ СЮЖЕТА И ЖАНРА
(Миф—эпос—сказка)

А. В. МАРГУНИ

Взаимосвязь сюжета и жанра обнаруживается уже в их генезисе: становление фольклорных и литературных жанров начинается именно с развитием повествовательного сюжета, с переходом от мифологического сознания к художественному, в котором первоначальные синтетические формы воспроизведения и осмысления мира разлагаются и выпрямляются в различные «сюжеты» человеческой жизни в искусстве. «Язык» этих сюжетов и формирует различные жанры.

Созидание многообразных вымышленных сюжетов предстает как своеобразное проигрывание и переживание вариантов единого и всеобъемлющего сюжета человеческой жизни, как способ утверждения человека в ней в возможных и вероятных вариантах. Выделяя события, наделяя их причинно-следственной и временной упорядоченностью и определенным смыслом, т. е. строя сюжеты, человек также осмысляет и тем самым истолковывает собственную жизнь. Очевидно, что процесс этот должен полагать уже определенную дистанцию между субъектом и объектом, отторжение объекта в качестве предмета, наблюдаемого со стороны, от субъекта, т. е. некий умственный акт.

Не случайно О. М. Фрейденберг связывает происхождение сюжета и жанров с возникновением элемента понятийности, усматривая в этом коренное отличие поэтического образа от мифологического. В процессе становления жанров древнегреческой литературы она вскрывает водораздел, который отделяет художественное действие от обрядового. Это— момент сознательного уподобления («миметичности») в искусстве. Так, драма создается в тот момент, когда обряд, переставая быть самодовлеющим действием, обращается в «представление самого себя», «ложится сюжетом» для воспроизведения того, что это обрядовое действие непосредственно представляло,—т. е. оно остается тем же ритуальным действием, но «обобщенным до размеров любого подобного события, возможного в любых подобных случаях, с любым, находящимся в подобной ситуации»¹. Таким образом, возникновение жанров связывается непосредственно с различением «сюжетного аспекта реальности»—последовательного, мотивированного умственного хода событий. С точки зрения возникновения сюжетного повествования как такового чрезвычайно важным представляется поэтому обращение к *мифам*—этим своеобразным «досюжетным», «дожанровым» образованиям, в которых, однако, есть прообраз всех этих форм. Рассмотрение литературы в рамках традиций, восходящих в конечном счете к мифологическим, способствует выявлению коллективного слоя в творчестве писателя, эстетики сюжета и жанра, в частности.

¹ О. М. Фрейденберг. Миф и литература древности. М., 1978. с. 449—450.

1

Если исходить из общепринятых представлений о культуре как об организации, противостоящей хаосу и неопределенности, то мифотворчество с его общим упорядочивающим, гармонизирующим пафосом, сведением всех явлений природы, мира и социума к норме и устройству представляет важное начальное звено в культурной истории человечества. С помощью мифов человечество впервые обретает, как писал А. Блок, хотя и «мнимую, иллюзорную, воображаемую», но в то же время ставшую для него открытием власть над миром «Слово становится действием, приобретает магическую силу и безмерное могущество»².

Для мифологического сознания как бы нет еще никаких противоречий, оно не боится их и даже безразлично к ним и ко всяким эксцессам, аномалиям, ибо все может быть «объяснено», подчинено мифологической логике. Мир таков, каким он воспринимается, а природа мыслится по образу и подобию человека. О неотчетливом разделении в мифах субъекта и объекта, предмета и знака, вещи и ее атрибутов, части и целого пишут многие исследователи мифа (О. М. Фрейденберг, А. Ф. Лосев, М. И. Стеблин-Каменский, И. М. Дьяконов, Ю. М. Лотман, Е. М. Мелетинский и др.). Общее в мифах передается через отдельное, через конкретные персонифицированные образы и индивидуальные события. Обобщения происходят по принципу метафоры или метонимии, по сходству или смежности. Причем сближение явлений одного ряда—еще не метафоры искусства, эти явления выглядят как тождества, как трансформации одного и того же.

В армянском мифе о божестве-громовнике Ваагне рождение божества изображается через цепь уподоблений, сравнений, тождеств, материальных метаморфоз:

В муках рождения находились Небо и Земля;
 В муках рождения лежало и пурпуровое Море;
 В муках рождения находился и красненький Тростник;
 Из горлышка Тростника выходил дым;
 Из горлышка Тростника выходило пламя;
 Из пламени выходил Юноша—
 У него были огонь-волосы,
 У него была борода-полымя,
 И глаза (словно два) солнышка.

Сын Неба и Земли—одновременно сын пурпурного Моря (то же Небо, покрытое облаками) и красного Тростника, уподобленного молнии. Гроза выступает как пожар в небесном багрово-пламенном Море и возникновение Молнии (небесного огня) воспринимается как рождение божества, весь огненный, златовласый облик которого отождествлен с явлением молнии.

Перед нами и характерное для мифа ощущение пространства как конкретных чувственно воспринимаемых кусков, нет понятия изначальной пустоты, бесконечности, что-то из чего-то возникает («В муках рождения находились Небо и Земля»), и все элементы фантастического рождения божества даны в образах видимой и наглядной действительности («Из горлышка Тростника выходил дым», «Из пламени выходил Юноша»). То есть все пространственные характеристики обусловлены «внут-

² А. Блок. Поэзия заговоров и заклинаний.—Собр. соч. в 8-и т. Т. 5. М.—Л., 1962, с. 352—353.

пенней точкой зрения на пространство» (Мелетинский), в которой нет еще четкого противопоставления сознания внешнему миру, нет осознаваемого объективного пространства как такового.

На тех же зрительно-пространственных образах выстраивается и время. Оно существует постольку, поскольку происходит какое-то событие, нет причинно-следственных связей, сами события следуют друг за другом в той мере, в какой одно—непосредственный результат другого. Это время, когда «в муках рождения находились Небо и Земля», в нем нет осознания времени, абстрагированного от конкретного содержания, т. е. здесь та же внутренняя точка зрения на время, что и на пространство. Отсюда его прерывность, «точечность», нет ни «до», ни «после», не может быть и последовательного рассказа о всех событиях, лишь «кусочек времени». Новорожденный Ваагн—не дитя, а златовласый Юноша, и лишь только он рождается, он идет на грозовую борьбу. Важно само это событие, которое не становится «историей», не перерастает в сюжет.

То, что произошло в каком-то неопределенном «некогда»—рождение бога Ваагна,—представлено в то же время как настоящее. Действие как бы продолжает совершаться. Оно передается в категории несовершенного вида—«находились», «лежало», «выходил», что создает какую-то нечеткую отграниченность настоящего от прошлого и тем самым ощущение вневременности происходящего события. Мифическое прошлое, по определению Мелетинского,—это «не просто предшествующее время, а особая эпоха первотворения», некое «пра-время», «начальные», «первые» времена...», источник «всего субстанционального в настоящем»³. Это наиболее архаическая модель мифологического восприятия времени, характерная в основном для древних этнологических и космогонических мифов.

«Песнь о Ваагне» представляет собой пример такого рода архаического мифа о первотворце, который не только участвует в теогоническом процессе, но и сам персонифицирует природные объекты (в данном случае гром и молнию). Перед нами типичная ситуация мифологического творения, включающая три роли—творимый объект, источник или материал и сам творец. Кончается, вернее обрывается, миф введением четвертой роли—антагониста (вишапа грозы), что создает почву для борьбы мифологических персонажей и предпосылку развития мифологического сюжета.

Однако армянская мифология дает мало таких образцов, сохранившихся в их первоначальной форме. Армянские мифы дошли до нас в основном в исторической традиции, через труды историографов (Павстос Бузанд, Мовсес Хоренаци, Себеос и др.), которые пользовались мифами, а также другими народными песнями и сказаниями лишь как источником, передавая их либо в пересказе, либо в литературной обработке, в результате чего, как отмечает М. Абегиан, мифы переставали быть мифами, превращались в «псевдомифы»⁴.

Песнь о Ваагне—один из древнейших армянских мифов, переданных Хоренаци «дословно». Большинство же наших мифов о богах, демиургах, культурных героях, аналогичных мифам стран Ближнего Востока периода архаической государственности и земледельческой цивилизации, быстро подверглись историзации внесением позднейших конкретных исторических реалий. Об этом свидетельствует упомянутая в мифах о Хайке и Бэле, об Араме топонимика, связанная с конкретными

³ Е. М. Мелетинский. Поэтика мифа. М., 1976, с. 173, 176.

⁴ См. об этом: М. Абегиан. История древнеармянской литературы. Ереван, 1975.

местностями. Такого рода функционирование древнейших мифов, их трансформация в мифы и исторические сказания о первопредках оказывается вообще характерной для армянской мифологической традиции, что обусловлено, вероятно, историческими особенностями развития Армении, особой значимостью здесь исторического «аспекта» существования. Культовые и космогонические мотивы, календарные и суточные аспекты вытесняются в них историческими, что приводит к стиранию разницы между обрисовкой героев и богов, к общему антропоморфизму армянской мифологии, к втягиванию в нее преданий и сказов, к развитию в ней сказочных мотивов. В этом своем качестве армянская мифология сближается с греческой, хотя по многим мотивам она легко сопоставима с мифологией древневосточных цивилизаций. В целом она—результат синтеза, исторической эволюции, наслоений различных времен.

Сравнительно-исторический метод, которого придерживались филологи и лингвисты Н. Марр, М. Абебян, Г. Капанцяц, давал возможность снимать эти позднейшие наслоения, вскрывая подлинную мифологическую основу дошедших до нас мифов. М. Абебян обстоятельно исследуя мифы о Хайке, Араме, Торк Ангехе, Ара Прекрасном и Шамирам, приведенные в «Истории Армении» Хоренаци, путем лингвистических этимологических разысканий и установления международных параллелей обнаруживает их истоки, первоначальную форму. Так, в мифе о Хайке и Бэле выявляются следы культа предков (имя Хайка, связанное с созвездием, отождествление его с Орионом), вскрывается древний мифологический характер и второго героя Бэла, бывшего у семитов богом солнца и звезд. В мифе об Ара Прекрасном и Шамирам—царе Армении и царице Ассирии—вскрываются пласты, которые свидетельствуют о его языческой основе (духи «аралезы», исцеляющие раны героя, оживление, воскресение Ара и т. д.). Как М. Абебян, так и Г. Капанцяц доходят в своих реконструкциях не только до исконной мифологической основы сказания, но и до ритуальной, связанной с культом богини Астхик, с мифами о ней, в частности с распространенным во всей Передней Азии мифом об умирающем и воскресающем боге,—возлюбленном этой богини. Эти реконструкции и позволяют строить предположение об их исконной форме.

Становится очевидным, что миф об Ара Прекрасном и Шамирам явно представлял собой другой типичный образец календарного мифа с характерной для этой группы циклической моделью времени: смерть весной природы осенью и зимой и ее возрождение последующей весной. Модель эта, более поздняя по сравнению с архаической моделью «начальных времен» и развившаяся в аграрных цивилизациях, свидетельствует о той же тесной связи человека с природой, невыделенности из нее. Время связывалось с биологической основой человека, с представлениями о природном или жизненном цикле—чередовании дня и ночи, зимы и лета, произрастания и увядания, жизни и смерти, то есть соотносилось с циклическими процессами природы.

В этой цикличности, вневременности событий, безначальности и бесконечности существования человеческой жизни и природы, в отсутствии однократных, внезакономерных явлений Ю. М. Лотман усматривает «закон, имманентно присущий мифу»⁵,—закон, который и придает этим событиям неподвижность, лишая их событийности в современном понимании. Это структурный закон изоморфозма, отождествления, эквива-

⁵ См. Ю. М. Лотман. Статьи по типологии культуры. Тарту, 1973.

лентности между разными циклами, структурами. Именно через эти отождествления, сближения, через образно-эмоциональные ассоциативные ряды и происходит в мифах интуитивное распознавание и осмысление явлений природы и ее закономерностей, которые в силу недостатка абстрактного мышления, ограниченности опыта воспринимаются как целесообразные с точки зрения их значения для человека. Отсюда видение за этими закономерными явлениями деяний богов (добрых и злых). И «вместо иерархии причин и следствий—иерархия сил и мифологических существ, имеющих семантически ценностное значение»⁶.

Предок армян Хайк, божество света, борется против враждебного дэва (демона)—духа мрака и тьмы Бэла, другой первопредок армян Арам побеждает злые силы природы, олицетворенные в образе титанов. Мифологические герои, символически соответствующие признакам обоих полюсов, становятся выражением фундаментальных оппозиций бытия. Представления о явлениях природы, рождающиеся абстрактные понятия добра и зла, жизни и смерти приобретают очеловеченные формы, становясь впоследствии персонажами фольклора.

В своих конкретно-чувственных, образно-эмоциональных и логически-ассоциативных способах осмысления и упорядочения мифа мифотворчество сближается (хотя и не отождествляется) с искусством, что отмечают все исследователи мифа, от Винкельмана, Шиллера, Шеллинга до А. Ф. Лосева, Е. М. Мелетинского и др. Коренное отличие мифологического сознания от художественного в том, что миф в восприятии его творцов—одновременно реальность и создание фантазии, вымысел и правда, что происходит от того же нечеткого осознания человеком своего субъективного существования, от нерасчленности мира внутреннего и внешнего; потому и продукт творчества не отчужден от самого творца. Мифическое авторство есть слияние неосознанного авторства с неосознанностью вымысла, это начальная стадия в развитии самосознания личности.

Поначалу миф, вероятно, и не нес в себе никаких повествовательных функций, а представлял факт мироощущения, эмоционального переживания действительности, вживания в нее с помощью действия, слова. Он представлял в символической форме общее выражение всех народных понятий, «народное сознание природы и духа» (Буслаев). Это свойство мифа дало основание многим его теоретикам рассматривать миф вне жанров словесности—не сводя его к фольклору, усматривать в мифе лишь содержание, как бы независимое от формы, в которой оно выражено. Взгляды эти нашли выражение у О. М. Фрейденаберг, которая, вообще игнорируя повествовательный аспект мифа («словарный смысл его компонентов»), исследует лишь мифологическое мышление. О диффузности мифов в формальном отношении пишет и Е. М. Мелетинский. Однако тот факт, что мифы принимают форму песни, действия, сказки, повести, позволяет ему рассматривать их как часть фольклорного наследия. К сфере словесности в целом они принадлежат в том смысле, что выражают определенный набор представлений о мире, в отличие от обряда и ритуала, в словесной форме и даже в некотором смысле в сюжетном повествовании, описывающем действие и состояние богов или героев. Следовательно, речь может идти лишь о специфике этой формы.

⁶ Е. М. Мелетинский. Миф и историческая поэтика фольклора.—В кн.: Фольклор. Поэтическая система. М., 1977, с. 24.

Миф, действительно,—произведение, исконная форма которого трудно установима. Он всегда пересказ чего-то, существовавшего ранее. Лежащий в его основе «идеальный образ мира» постоянно изменяется, приобретая в новых мифах функцию собственной сюжетности. Именно метафорическая природа мифа дает основание для непрерывной трансформации его сюжета. И в этом как раз специфика мифа и источник его необычайной жизнеспособности. Фрейденберг, отрицая повествовательный аспект, с другой стороны, блестяще демонстрирует эту специфику на примерах превращения метафоры в сюжет. Повествовательная функция оказывается в самой природе мифологической формы. Каждая метафора в качестве мотива по-разному и многократно варьируется и преобразуется в эпизод и ситуацию. Универсальные архетипические модели оказываются постоянным источником новых сюжетных образований.

Так, древний армянский лучник Хайк превращается в первопредка армян, а сам миф о борьбе доброго бога, отца людей, с врагом людей—злым духом, в основе которого лежат первобытные воззрения на явления природы (борьба света и мрака), обращается в новый сюжет о схватке храброго стрелка с деспотом. Точно так же трансформируется миф об Араме, олицетворяющем борьбу со злыми силами природы, превращаясь в миф о другом первопредке армян и его борьбе с враждебными племенами.

Сущность мифа раскрывается, таким образом, при рассмотрении его исторической эволюции. Наблюдая эту эволюцию, важно уяснить, сохраняется ли его устойчивое ядро или мы имеем дело с уже разложившимся мифологическим сознанием, его рудиментами, «бродячими сюжетами», которые, бытуя в народе, зачастую вовсе меняют свой облик, демифологизируются, трансформируясь в иные фольклорные жанры. Такие разные периоды в исторической жизни мифа об Ара Прекрасном выделяет, например, Г. Капанцян. Наблюдая развитие мифа от его истоков до бытования в меняющейся исторической среде и в фольклорной традиции, он исследует те наслоения, позднейшие вставки, которые превращают мифологического героя в национального, а сам миф—в сказку, предание, новеллизированное повествование с ярко выраженными чертами сюжетности. К позднейшим наслоениям он относит, в частности, сюжетную линию, связанную с Шамирам, которая в каждой конкретной среде обрастает новыми подробностями, связываясь с топонимикой, бытовыми реалиями данной среды⁷.

Миф, сопутствуя народу в его исторической жизни, получает каждый раз новый облик, превращаясь из мифологического эпизода в забавную новеллу, смыкаясь со сказкой, повестью, нравоучительной басней. Из древнего мифологического сознания выделяются рассказы и легенды религиозного содержания. Мифологическая семантика ложится в основу первоначальных фольклорных и литературных форм. И большинство сюжетов строится по законам мифотворчества, независимо от того, действительно восходят они к мифам или представляют собой их вторичные переосмысления и переложения. Собственно, «бродячие сюжеты» также связываются в своих основах с мифологической семантикой. Мифологический образ превращается в фольклоре в художественную метафору, становится «арсеналом художественной образности» (Маркс).

О. М. Фрейденберг на примерах из античной литературы показывает, как на базе мифологической метафоричности те же самые семан-

⁷ См. Ч. Միսիսյանի Արա Գեղեցիկի անասելը. Երևան, 1944:

тические сгустки откладываются в исторически и формально разнообразных сюжетах и жанрах античной литературы (лирике, драме, трагедии, комедии). Античная литература дает благодатный материал для рассмотрения этого процесса конструирования литературных жанров, ибо античный фольклор, хотя и скомпонован мифологией, но весь обращен к литературе, чего нельзя сказать о древнеармянской словесности.

«Дело в том, — пишет М. Абебян, — что армянская древняя и средневековая литература не знала вообще такой художественной литературы, которая была бы независима от нехудожественных литературных жанров, как самостоятельная область»⁸. Художественная стихия накапливалась и развивалась в основном в историографии, церковно-религиозной литературе, в жанрах житий, мартирологов и т. д., или исключительно в фольклорной традиции, которая хотя и проникала в эту литературу, использовалась ею, однако не становилась основой письменности. Так что процесс перехода от мифологического сознания к художественному, формы их взаимопроникновения могут просматриваться здесь именно на материале фольклора, в таких жанрах, как эпос и волшебная сказка.

2

Мифы проникают в фольклорные тексты как в виде архаических представлений о мире, традиционных архетипов народного сознания, так и в качестве формообразующего элемента (языка и стиля), а многие мифологические мотивы становятся генетической основой для дальнейшего развития их, трансформации в иные фольклорные жанры. Таким распространенным мотивом является, например, борьба мифологических героев с разными чудовищами; рассказы об этой борьбе ложатся в основу архаической эпики многих народов. С тем же явлением мы встречаемся в нашем древнем эпосе «Випасанк» — своеобразном скрепении мифа и эпоса. Мифологический сюжет связывается, в частности, с повествованием о вишанидах, которые проникают в разные ветви эпоса, сосуществуя с историческими сказаниями. В основе этой борьбы — чисто мифологическая концепция борьбы своего, человеческого племени с враждебным, чужим, «демонским». Само повествование об этой борьбе ведется на «языке» мифа, хотя космогонический аспект здесь отгеснен историческим.

Мифологическое сознание играет конструктивную роль в организации сюжета «Випасанка». Не только отдельные сюжеты или фрагменты сюжетов (миф об Аждахаке, борьба Артавазда с вишанидами, миф о закованном Артавазде) воспроизводят традиционные мифологемы, но и эти мифологические события органически вплетаются в историческую ткань эпоса, ибо в самом сознании випасанов (сказителей) реальное еще не четко отделено от воображаемого. Авторы его как бы не осознают, что в их рассказах о реальных событиях и героях, имеющих исторических прототипов, есть элемент художественного вымысла, творческой переработки действительности. Между тем этот вымысел, пусть в скрытом виде, но присутствует. Это уже характерная черта эпической правды, органически сочетающей в себе историческую и художественную правду. Мифы в «Випасанке» — не просто рудименты, они еще и неосознанные поэтические приемы, но иная направленность и иные функции их в эпосе уже ощутимы. Они как бы бессознательно слу-

⁸ М. Абебян. Указ. соч., с. 8.

жат своеобразному характеру эпических обобщений, выделению образа эпического героя, хотя этот герой носит реликтовые черты «комплекса» мифологического героя. Так, миф о «чудесном рождении» (в эпосе о Ерванде), в котором отражено тотемистическое мировоззрение предков, служит характерной для эпоса тенденцией прославления героя. Именно своему сверхъестественному рождению, а также «дурному глазу» князь Ерванд, только наполовину Аршакуни, обязан правом на царствование.

Целостность древних мифологических представлений о мире проявляется в эпосе двояко: в единстве героя с окружающей его национальной средой и с повторяющимися сверхисторическими ситуациями, отраженными в мифах. Значителен мифический и сказочный слой и в общенациональной классической эпопее «Сасна црер» («Давид Сасунский»). Древние сказания и мифы интенсивностью своих обобщений придают глубину и напряженность крупным историческим, правдивым по существу событиям. Мифологическая семантика проступает как в самих образах героев «Сасна црер», так и в тех фантастических ситуациях и положениях, в которых они совершают свои подвиги и деяния. Здесь и мифологическая пара первых людей—родоначальников (близнецы Санаसर и Багдасар), и мотивы чудесного рождения, связи героев с разными стихиями, борьбы с чудовищами и мифологические объекты (конь Джалали, Меч-молния) и т. д.⁹

Однако вся эта мифологическая подпочва и мифологический ореол героев оказываются в итоге целиком подчиненными задачам чисто героической этики и эстетики эпоса, выражению широты и мощи народного героизма. Если герой мифа всегда выглядит одиноким, вычленившимся из связей с обществом, историей, то герой эпопеи всегда массов, коллективен, воплощает в себе народный идеал. Если миф в отдельном событии, поступке обнаруживает некие сущностные ситуации природного и человеческого бытия, то эпопея стремится к экстенсивному охвату национальной жизни. В «Сасна црер» нашли выражение эта широта эпического сознания и обусловленная ею широта изложения с одинаковым интересом ко всем проявлениям и сторонам жизни, к быту разных социальных общностей, ко всяким предметам, как важным, так и ничтожным.

Этими качествами обусловлены и различия в характере восприятия пространства и времени в эпосе и мифе, что в значительной мере определяет поэтику сюжета и характер образности вообще. Эпопея с ее широким взглядом на мир необходимо широкое пространство, долгое время, в отличие от архетипического внепространственного и вневременного образа мифа. В эпопее всегда происходит развитие каких-то событий во времени и пространстве, и эти временные и пространственные ориентиры представляют уже качественно новую ступень.

В «Сасна црер» само повествование ведется на языке не космическом, а этническом: перед нами внешняя действительность, «развитие внешней точки зрения»,—определенные страны, города, крепости, географические названия (Багдад, Цовасар, храм Марута, Берд Капотин), исторические имена племен и государств, царей и вождей. Рассказы, ваемые в эпосе события уже объемлют вполне определенный отрезок времени—от рождения до смерти героя, согласно последовательности событий, а сама жизнь героев включается в генеалогическую цепочку рода. «Эти генеалогии,—пишет Мелетинский,—создают прочную и глубокую перспективу прошлого и приближаются к хронологическому толко-

⁹ Весь этот пласт эпоса подробно исследован М. Абегапом, И. Орбели.

время». хотя в звеньях этой цепи нет еще ощущения абстрактных единиц времени—годов, тысячелетий, соотносительности с конкретно-историческим временем. Это времена Давида, времена Мгера, то есть куски времени, наполненные конкретным содержанием. В этом смысле время здесь, как и в мифах, все еще событийно, и несвойственные мифам обильные временные приметы значимы лишь постольку, поскольку «открывают» какое-то событие («Дни миновали, срок пришел», «И в Багдаде опять миновали дни...», «И он семь лет войну ведет...» и т. д.). Они как бы обеспечивают переход от одного эпизода к другому, или еще шире—от одной ветви к другой («Пришли времена Мгера»).

Другой комплекс временных обозначений исключительно условен и связан с поэтикой сказки (обет Армаган—40 лет не касаться супружеского ложа, семь лет 40 богатырей сидят при Хандут, семь дней и семь ночей пируют на овадьбе Давида с Хандут и т. д.).

Непосредственная реализация сюжетного движения во времени и пространстве осуществляется иным образом—через набор коллизий, ситуаций, отношений, событий, эпизодов, психологических состояний, которые составляют более или менее постоянный и повторяющийся арсенал эпоса вообще. Они выражаются в серии мотивов как определенным образом организованных моментов этого движения. «Сасна црер» дают яркий пример такой организации. Начало сюжетному движению кладут обычно мотивы-ситуации—относительно неподвижные статичные моменты сюжета. Они вводят героя («Вот начало: был нехристь халиф, да еще царь армянский Гагик...»), задают отношения между персонажами, в которых выявляется основная сюжетная коллизия («В те времена царь, что был посильней, Силою брал дань у других. А багдадский халиф был могуч, силен»). Этой же цели служат характерные для эпоса мотивы сообщения, вызова, спора, приказа. «В один из дней с ложа встал халиф, за данью двух людей послал»—с этого вызова и начинается конфликт и развитие событий. Также определяют различные действия сны (сон Цовинар, предвещающий опасность), разные пророчества, предсказания, весточки, письма (письмо Меликовой вдовы, любовное послание Дехцун), грамоты (грамота Ована-Горлана Мгеру о Козбадиновых внуках, осадивших Сасун), пиры, на которых герой узнает о чем-то, что побуждает его к действию (так Мгер Младший узнает о смерти Давида).

Устойчив и набор психологических мотивов, вызывающих действие героев. Это мотив гнева, обета, клятвы, проклятья, нарушения этих обетов и клятв (проклятие Давидом Мгера, гнев Мгера, обет Мгера с Армаган, обет Дехцун, нарушение клятвы, данной Давидом Чмшкик-Султан, и т. д.).

И, наконец, динамические мотивы—эпизоды, фиксирующие непосредственное перемещение героев в пространстве и времени (отъезды и приезды, странствия, встречи, подвиги, сражения). Мотивы эти выступают не просто как элементы, конструирующие сюжет, обеспечивающие его пространственно-временной континуум, но и как выделяющие своим «формульным» характером эпическое пространство и эпического героя, противопоставленного остальным по своей возможности и готовности совершить эпический подвиг. Такой «знаковый» смысл заключен, например, в мотиве смерти эпического героя, который в народном представлении бессмертен. Герои эти обычно умирают, нарушив какие-то клятвы (смерть Давида от стрелы дочери Чмшкик-Султан), само на-

рушение клятвы связывается с восстановлением, торжеством справедливости (нарушение обета Мгера и Армаган—рождение Давида, с которым вновь загорается светильник Сасуна). Проклятие эпического героя (Мгер в скале) связывается с представлениями о трагической предопределенности исхода борьбы за справедливость и с надеждами и ожиданиями народа, что придет тот день, «когда разрушится мир и воздвигнется вновь».

Таким образом, вся сюжетика эпоса подчиняется эпическому сознанию, и «язык» этой сюжетики—эпический мотив выступает как знаковое выражение этого сознания.

3

Устойчивость мотивов, формул, сюжетных схем присуща и сказке. Но в сказке, в отличие от мифа и эпоса, есть осознание созданности, вымышленности повествования, хотя и при неосознанном авторстве. Установка не на достоверность, а на занимательность, естественный результат этого, и все остальные особенности содержания и формы—лишь служебные средства повествовательной техники. Сказочные традиционные стилистические формы (в зачинах или концовках) прямо намекают на эту недостоверность («Жил—не жил», «Было то или не было»).

Сюжет сказки впервые предстает как чисто художественное действие, и в этой выраженной эстетической функции сказка приближается к литературному авторству, отделяясь от смежных жанров—легенды, предания, претендующих на иную значимость. Сказка уже не принимает свои фантазии за реальность, в ней четче противопоставление субъекта объекту, хотя специфические особенности мифологического мышления, мифологических представлений во многом определяют своеобразие сказочной фантастики. Мифологические мотивы и сюжеты играют в ней большую роль (борьба героев с дэвами, вишапами, попадание в «темное царство», выходы на белый свет, сказочные превращения, полуфантастические существа, животные или герои, олицетворяющие темные или светлые стороны природы, их борьбу), однако они несут в себе уже иную функцию. Сужаются «космические» масштабы мифических действий, внимание переносится на социальные, семейные и бытовые конфликты, демифологизирующие как время действия, так и результаты действия, меняется характер пространственно-временных представлений, определяющих поэтику сюжета сказки. Время в сказке естественно входит в ту систему фантастических образов, которые дают движение ее сюжету, определяют ее общую «чудесную» атмосферу.

Так, иного качества вневременность прошлого в сказке. Она связывается не с мифологическим ощущением реальности этого прошлого, а с оторванностью всего сказочного мира от настоящего. Перед нами—«максимальная ирреальность прошлого» (Мелетинский). Кроме того, это прошлое неопределенно и как бы надвременно вообще, так же неопределенно сказочное пространство («Жил-был», «Жил на свете», «В некотором царстве, в некотором государстве»). Сказочное время—художественный вымысел, реальность только самого произведения. То же самое имеет в виду Д. С. Лихачев, определяя сказочное время как «замкнутое»: «Время неотделимо от сказочного сюжета. Кончилась сказка—кончилось и сказочное время...»¹⁰.

¹⁰ Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 3-е, доп. Л., 1979, с. 227.

Время в сказке, как и в эпосе, является важным средством сцепления отдельных частей сюжета и выполняет функцию связи или мотивировки событий. Эти временные приметы, отделяющие один эпизод от другого, не иссут, однако, в себе никакой закономерности, хотя и могут называть точный срок («На другой день», «вечером», «позутру», «через год» и т. д.). В дальнейшем развитии сюжета сказка может игнорировать эти указания на время. Так, очень часты случаи несоответствия временных отрезков пути туда и обратно, или того же пути, проделываемого разными братьями, что несет в себе функцию подчеркивания сверхъестественных способностей героя, его выделения. Именно такое игнорирование зачастую является условием совершения сказочного действия.

Той же цели служат временные формулы, врывающиеся в ход событий, ускоряющие развитие действия («Тотчас же», «в ту же минуту», какой-нибудь чудесный помощник или предмет—ковер-самолет, волшебные башмаки, конь, колечко—переносят героя в необходимое место, «вдруг» встречаются на пути к осуществлению цели старик или старуха, определяющие дальнейшие действия героя). Но порой события совершаются как бы в безвременьи—неизвестно, как долго едут герои, сколько времени находятся в той или иной стране, и эти указания на неопределенное время более характерны для сказки («Долго ли, коротко ли», «некоторое время», «ехал-ехал», «много ли, мало ли», «сколько времени» и т. д.). Но и в случаях, когда указанные точные сроки соблюдаются, они никак не влияют на поведение персонажей, не накладывают отпечатка на них (распространен, например, сюжетный мотив ожидания героем или героиней какого-то срока, возраста для свершения какого-то действия или пробуждения их после долгого сна без всяких изменений). Время в своей неотвратимости никак не властно над человеком, не меняет ценностей, оно к тому же обратимо, если того требует сюжет. То есть нет в сказке объективного чувства времени, как и нет субъективного осознания времени героями как быстротекущего или, наоборот, остановившегося.

Однако в сказке в зачаточной форме уже присутствует эта «оценочная» функция времени, создающая дополнительную эмоциональную нагрузку на некоторые события в сюжете. Так, в сказке «Волшебная птица», рассказывающей о том, как братья выполняют заданную отцом задачу добывания чудесной птицы Азаран-блбула, младшему брату удается проделать все так, как подсказал повстречавшийся по пути отшельник. Время то «скачет», забегает вперед с героем, описывая все дальнейшие его действия—встречу с рекой, цветком, волком, ягненком, воротами, то возвращается к хозяйке Азаран-блбула, обнаружившей пропажу птицы и пустившейся в погоню за младшим братом. Она проделывает тот же путь, встречается с теми же предметами, что создает дополнительное эмоциональное напряжение. Или попеременно изображается, что случилось то с одним, то с другим из трех братьев, поехавших по разным дорогам. Такое характерное для сказок трехступенчатое строение создает уже усложненную сюжетно-временную схему.

В зачаточной форме присутствует в сказке и будущее время. Оно, предшествуя событию, выражается в той программе действия, которую

получает герой от своего помощника («Пойдешь туда-то, сделаешь так-то»). Отшельник советует, как должен вести себя младший брат, повстречавшись с рекой, цветком и т. д. Или в другой версии той же сказки «Азаран-блбул» конь Ало-Дино подсказывает ему, каким образом можно одолеть дэвов в схватке с ними, или чей-то голос предвещает Ало-Дино во сне об опасности. От того, что в дальнейшем само событие дословно повторяет все напутствия и предсказания, напряжение не падает, а наоборот, возрастает—все ли герой сделает так, как посоветовал чудесный помощник.

Эти временные ориентиры присущи в той или иной степени всем сказкам, и какой бы формулой ни выражались, они в конечном итоге свидетельствуют об условности и фантастичности мира сказки. Столь смелое обращение с временем в сказке—его консервация, растягивание до неопределенности, ускорение, сокращение до минуты, игнорирование объективного хода, обратимость, утверждение власти человека над ним—несет в себе совершенно определенный содержательный пафос: функцию сказочного решения извечных проблем. Так сказка побеждает смерть (с помощью живой или мертвой воды), возвращает молодость (молодильные яблоки), утверждает торжество красоты над безобразием, добра над злом.

Сближаясь с мифом и эпосом в «событийности» времени, она отличается от них характером связи событий. Если в мифе всякое последующее событие вытекало из непосредственно предшествующего (вспомним: «из горлышка Тростника выходил дым..., из пламени выходил Юноша»), то в сказке каждое событие предопределено как возможное развитие всем тем, что предшествовало данному событию (последовательное пребывание Ало-Дино в стране Белого, Красного и Черного дэвов и другие приключения на пути к достижению цели мотивированы его поисками Азаран-блбула, задачей, которую ему задал отец), хотя предопределенность эта обусловлена не объективным закономерным ходом событий, а интересами повествования, формой сказки, ее установкой на занимательность.

В эпосе, по сравнению с мифом, заметна большая предопределенность, однако, в отличие от сказки, она обусловлена не интересами повествования, а героической этикой, предназначением и судьбой эпического героя. И так, *в эволюции миф—эпос—сказка просматривается переход от мифологического сознания к художественному, линия развития искусства сюжетного повествования, обусловленная в конечном итоге различием субъектно-объектных отношений, временных и пространственных восприятий, определяющих тип сознания, формы авторства, жанр.*

Однако, несмотря на эту эволюцию, миф, сказка и эпос могут быть объединены в один жанровый разряд традиционностью своей поэтики, устойчивостью структурных признаков, сюжетов, образов. Традиционность обусловлена характером самого фольклора, этого коллективного вида искусства, спецификой фольклорного текста—его безличностью, бессознательностью и строгой закономерностью, при которой виласан, сказитель волен импровизировать лишь в рамках изначально данного опыта. Талант его заключается не столько в изображении нового, не-

ожиданного, сколько в «узнавании», умения оперировать готовыми приемами, мотивами, сюжетами, образами.

Выдумывание сюжетов, собственно сочинительство, литературное авторство появилось в искусстве значительно позже. Эволюция этого процесса связывается с высвобождением личного, индивидуального начала из коллективного опыта. С ростом самосознания личности развивается понимание времени как абстрактного процесса, происходит и постепенная ориентация личности по отношению ко времени. Усиливается осознание линейности, бесконечности, необратимости и быстротечности времени, нереальности прошлого и будущего, их изолированности от настоящего.

Процесс разрушения мифологического времени, возникновения линейно-дискретного повествования, формы их взаимодействия и взаимовлияния определили дальнейшие судьбы повествовательных жанров. Сказка и эпос в этом ряду, очевидно, могут демонстрировать яркий пример взаимовлияния—развития в них, с одной стороны, сюжетного текста, организованного в соответствии с принципами каждого из этих жанров, и наличия, с другой стороны, как мифологической семантики, так и рудиментов мифологических временных и пространственных восприятий, которые, однако, подчиняются уже задачам поэтики этих жанров.

ԱՅՈՒԺԵՆԻ ԵՎ ԺԱՆՐԻ ՄԱԳՄԱՆ ՈՒ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ՀԱՐՑԻ ՇՈՒՐՉ
(Առասպել—էպոս—հեքիաթ)

Հ. Վ. ՄԱՐԳՈՒՆԻ

(Ա մ ֆ ո ֆ ո մ)

Հոդվածում հալ ժողովրդական բանահյուսության նյութերի (առասպել, էպոս, հեքիաթ) հիման վրա քննարկվում են առասպելաբանական և գեղարվեստական մտածողության փոխադարձությունը, ժամանակի և տարածության ըմբռնումներով պայմանավորված սյուժեի ու ժանրի կառուցման սկզբունքները և հեղինակայնության դրսևորման տարրեր ձևերը: