

А. Е. Рыбас

## ФИЛОСОФИЯ РУССКОЙ СКАЗКИ

### *Аннотация*

В статье представлен философский анализ русской сказки. Выделены структурные и смысловые компоненты сказки, показан механизм смыслопорождения в сказке, который функционирует таким образом, что в культуре закрепляются не отдельные смыслы, имеющие соответствующее однозначное содержание, а их оппозиции. Рассмотрены пять основных смысловых оппозиций: жизнь – смерть, добро – зло, истина – ложь, красота – безобразие, ум – глупость.

### *Summary*

The article provides a philosophical analysis of the Russian fairy tale. The author determines the structural and semantic components of the fairy tale, shows the mechanism of meaning making which functions to generate some oppositions of meanings rather than separate monosemantic meanings. The five fundamental oppositions of meanings are analyzed: life – death, good – evil, truth – lie, beauty – ugliness, cleverness – stupidity.

На первый взгляд, понятия «философия» и «сказка» содержатся противоположны друг другу: под философией, как правило, понимают систему *знания*, причем в самом строгом смысле этого слова, а сказку считают *вымыслом*, т. е. тем, что не только не соответствует реальности, но всегда противоречит ей.

Вот типичное определение философии, как оно дается в современных энциклопедических словарях: «Философия – это дисциплина, изучающая наиболее общие существенные характеристики и фундаментальные принципы реальности и познания, бытия человека, отношения человека и мира»<sup>1</sup>. К задачам философии традиционно относят изучение всеобщих законов развития мира и общества, процесса познания и мышления, а также исследование нравственных категорий и ценностей. Именно такое понимание философии закрепилось и в

---

<sup>1</sup> Новейший философский словарь: 3-е изд., исправл. Минск, 2003. С. 1083.

обыденном сознании. Конечно, в настоящее время существует огромное количество разнообразных, порой даже исключаящих друг друга трактовок философии, однако все они так или иначе подразумевают, что философия — это дело серьезное, важное и что тут не до сказок.

Сказка, как правило, считается произведением устного народного творчества, выражающим фантастические представления людей о природе и богах, а также мечтания человека об идеальной жизни, благе, совершенстве и т. д. При этом, разумеется, признается, что в сказках, как в зеркале, отражается реальная жизнь народа, его обычаи и верования, а значит, «сказка есть драгоценный исторический документ»<sup>2</sup> и является энциклопедией народного быта и вообще жизни наших предков. Но и в этом случае сказки все равно понимаются как выдуманные истории, основанные на сознательном вымысле. Следовательно, здесь не может идти речь о познании, и сказку вряд ли можно сопоставлять с философией.

Однако противопоставление философии и сказки не так очевидно, если обратить внимание, с одной стороны, на эволюцию философии, а с другой, на результаты современных исследований сказки.

Историческое развитие философии демонстрирует постепенное сужение предметности философского познания, что с необходимостью приводит сначала к отказу от догматической метафизики (Кант) и попыткам создания неклассической метафизики (Ницше, Хайдеггер и др.), а затем — к принципиальному сомнению в возможности философии как познания (позитивизм) и к пониманию философии как жанра литературы (Рорти).

Изучение сказки продвигается в противоположном направлении: сначала обнаруживается непосредственная связь сказочных персонажей и сюжетов с реальностью<sup>3</sup>, эксплицируются исторические корни

---

<sup>2</sup> *Белинский В.Г.* О народных сказках // *Белинский В.Г.* Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 5: Статьи и рецензии. 1841–1844. М., 1954. С. 674.

<sup>3</sup> Так, например, *А. Н. Веселовский*, показав, что в фольклоре отражаются исторические факты («Сказки об Иване Грозном», 1876, «Ожнорусские былины», 1881–1884), разработал синтетическую теорию «бытовых и психологических основ» фольклора («Поэтика сюжетов», 1897–1906; «Три главы из исторической поэтики», 1899). — См.: *Веселовский А.Н.* Историческая поэтика. М., 1989.

сказки<sup>4</sup>, а затем сказка в целом понимается как особая форма фиксации и репрезентации действительности, как «формат восприятия жизни», благодаря которому идеальное содержание становится реальным и тем самым определяет существование человека.

Таким образом, философия и сказка максимально сближаются друг с другом, причем это сближение является естественным: по мере уяснения существа и методов творчества, свойственного им обеим, философия и сказка оказываются во многом тождественными. Наличие большой области пересечения проблематики не исключает, разумеется, принципиальных различий между философией и сказкой. Однако выражение «философия сказки» не кажется уже содержательно противоречивым.

Русская философия представляет собой показательный пример удачного сочетания философии, как стратегии объективного познания, и сказки, как субъективно ценного опыта художественного творчества. Многие исследователи истории русской философии не раз высказывали тезис о том, что русская философия характеризуется *литературоцентризмом*, в результате чего она существенно отличается от традиций европейской философии.

Основными чертами литературоцентризма являются следующие:

во-первых, предпочтение использования риторических, а не строго логических, приемов аргументации при выражении и обосновании своей философской позиции;

во-вторых, апелляция к интуиции как к наиболее авторитетному способу получения знаний о мире в целом, применение художественных средств для сообщения полученных при помощи интуиции знаний другим людям, так как только метафоры, сравнения, символы и т. п. позволяют, пусть и неадекватно, «выразить невыразимое», понимание философии как поэзии, а поэзии – как философии;

в третьих, сосредоточение на анализе или интерпретации художественных, литературно-критических и публицистических произведений русских писателей с целью решения актуальных философских проблем, формулировка достигнутых решений не в отвлеченно-

---

<sup>4</sup> См.: *Пронн В.Я.*: 1) Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986; 2) Фольклор и действительность. М., 1989.

логической, а опять же в художественной форме; в результате русские философы стремятся как бы «заразить» читателя своим опытом мироощущения, вместо того чтобы просто доказывать истинность своих выводов, они стараются образно и пафосно рассказать (или показать) открывшуюся им истину, а не констатировать знание существа дела.

Литературоцентризм обуславливает и другие особенности русской философии: морально-практическую ориентацию, требование совпадения слова и дела, презрительное отношение к «сухому» академизму и вообще к профессионализации философского творчества, стремление поучать читателя, пророчествовать о лучшем будущем или же моделировать его, вместо того чтобы ограничиться лишь объяснением настоящего. Все эти черты дают основание содержательно сближать русскую философию и сказку.

Внимательное чтение русской народной сказки позволяет сделать вывод о том, что в ней имеется очень важное философское содержание, которое остается инвариантным во многих сюжетных линиях. Более того, сказывание сказки строится таким образом, чтобы в процессе разворачивания сюжета открылась возможность для самостоятельного проделывания соответствующей философской «работы». Именно эта последняя и является целью и одновременно содержанием сказки, а такие лежащие на поверхности элементы художественного произведения, как сюжет, персонажи, «мораль» и проч., оказываются вторичными или же вспомогательными: они служат лишь средством обретения возможного философского решения вследствие актуализации той или иной философской проблемы.

Существо народной сказки – в ее неопределенности. Здесь ставится акцент на возможности создания смысла, а не на его действительности или ценности. Тем не менее, народная сказка – это все-таки сказка, рассказ, а значит, она должна представлять собой некоторую систему смыслов (сюжет). Наличие сюжета (и его главного компонента – развязки) необходимо для того, чтобы сказка была законченной, чтобы ее можно было рассказать и запомнить. Однако в силу вторичности сюжета он должен быть понят символически, как нечто, что, сообщая произведению целостность и делая его тем, чем

оно и является, указывает на принципиальную открытость сказки, предлагая читателю (слушателю) не только активно и «взаправду» участвовать в сказочном действе, сопереживать героям и т. д., но и продолжить сказку своей жизнью, когда повествование будет окончено.

Сказка как действительность, ставшая возможной благодаря завершению сказки как художественного произведения, – вот тот «наме́к», который содержится в намеренно проговоренной «лжи» сказки («сказка – ложь, да в ней наме́к...»). Можно сказать, что народная сказка – это *система возможностей* реализации смыслов. То, что еще только может стать действительным (если не сейчас, то когда-то в будущем), актуализируется в сказке, определяется, закрепляется в слове и оценивается. Сказка собирает в единое целое разнообразные возможности решения проблемы, предлагая читателю (слушателю) самому выбирать, как лучше действовать. Вот почему одна и та же сказка каждый раз рассказывается иначе, оставаясь понятной и интересной для всех поколений. Очевидно, что правильное понимание сказки не допускает отождествления какой-либо конкретной формы ее выражения с существом сказки как таковой.

Сказка всегда шире сказки – в том смысле, что за всяким конкретным сюжетом, героем, описанием следует видеть то, что является уже не сказочным и определяет содержание действительности, в которой живет человек. С одной стороны, каждая конкретная сказка – это своего рода «след» в культуре, оставленный в результате продуцирования и решения какой-либо философской проблемы, актуальной для своего времени. С другой стороны, этот «след» является «живым», что предполагает возможность идти по следу дальше: зафиксированные в сказке решения философских проблем не могут быть окончательными, они лишь указывают (и подсказывают), в каком направлении нужно продвигаться, чтобы сказка продолжилась, а не застыла в литературном памятнике, имеющем значение лишь для определенной эпохи или частного случая.

«Следы», оставленные сказкой в культуре, характеризуются тем, что исключают возможность их однозначного истолкования. Эти «следы», хотя и указывают на удачный выход из проблемной ситуа-

ции, принципиально неуловимы, они сами являются загадкой. Сказка поэтому, будучи результатом поэтического творчества, в то же время выступает необходимым условием его продолжения. При помощи рассказывания сказок создается некая смысловая определенность с тем, чтобы читатель (слушатель) мог дистанцироваться от нее, позволив ей выполнять функцию хранения возможности разнообразного истолкования собранных в сказке смыслов.

Если в начале бытия было Слово, то в начале культуры была сказка. Сказка, в существе своем оставаясь принципиально неопределенной, представляет собой первый (т. е. фундаментальный) опыт внесения понятийно-ценностной определенности в процесс творческого осмысления жизни, который обычно и называется философией. Из сказок вырастает и на сказках базируется культура в целом, в том числе и ее однозначно истолковываемые формы (официальная культура, религиозная, различные анти- и субкультуры).

В сказке все важно и все можно, поскольку речь идет о создании не столько смыслов (которые потом составят содержание культуры), сколько механизмов смыслотворчества. Коль скоро механизм производства смыслов будет запущен, то творение смыслов, в том числе и фундаментальных, философских, будет уже «делом техники». Увидеть и изучить эти механизмы необходимо, чтобы понять и культуру, и философию, и сказку.

Неопределенность начала сказки («Давным-давно...») указывает на то, что здесь нет еще истории, нет даже времени: в сказке впервые творится время, которое сделает возможной потом и историю. Выражение «давным-давно...» — это не указание конкретной даты какого-то события, а способ проникновения в глубь веков, вернее, в довременное бытие человека, который только еще стремится стать человеком; это способ экспликации добытийного состояния, своего рода провал во времени, когда время как целое становится зримым. Сказка всегда повествует о вечности — с тем, чтобы из нее вырваться, начав историческое движение.

Неопределенность места описываемых в сказке событий («В некотором царстве, в тридевятом государстве, за тридевять земель...») также не случайна: в подлинно народной сказке никогда не бывает

привязки к национальности культуры, вообще к какой бы то ни было конкретике. Национальность – это более позднее образование, появившееся в культуре тогда, когда сказочность происхождения целого ряда культурных феноменов оказалась забытой. В этом смысле можно даже сказать, что народная сказка совсем не народна, т. к. она сказывается до всякой этнической и др. определенности. Весьма вероятно, что именно по этой причине народные сказки (их сюжеты, персонажи и т. п.) похожи в разных культурах: сказки являются поликультурными, потому что в действительности они докультурны.

Неопределенность персонажей («Жили-были старик со старухой...») подчеркивает универсальность сказки. Чаще всего главные герои сказки – это старик со старухой, т. е. люди, для которых уже не важны личностные характеристики. Старик и старуха именно потому выступают основными персонажами сказки, что они представляют собой как бы пустые «схемы» возможного человеческого опыта, это люди без лица и личности, определенная функция, или позиция, человека, а не сам человек. Старик и старуха в сказке лишены всяких качеств как раз потому, что характер героя предстоит еще создать, к чему, собственно, и призывает сказка.

Наконец, важнейшим элементом сказки является наличие чудес. Чудо также неслучайно и, более того, естественно для сказки, поскольку только при помощи чудес сказка становится былью, т. е. реализует возможность фиксации в культуре нового содержания. Действительно, чудо в сказке – это способ решения конкретных проблем, которые возникают перед героем и – шире – перед каждым человеком в реальной жизни. При помощи чуда сказка показывает, что эти проблемы в принципе разрешимы, и подсказывает, в каком направлении следует продвигаться, чтобы достичь желаемой цели. С точки зрения обыденной жизни, чудо – это нарушение привычного хода вещей, то, чего не может быть и, к сожалению, никогда не бывает. В сказке, и не только в волшебной, без чуда теряется всякий смысл повествования, потому что задача сказки – рассказать не о том, что бывает, а о том, что может сбыться. Благодаря чуду в одном поле оказываются принципиально разделенные в реальности вещи, что приводит к интенсивному семиозису и запускает механизм

смыслопроизводства. Волшебство сказки как раз в том и заключается, что она, продуцируя новые смыслы, расширяет пространство реальности, в которой живет человек.

Механизм смыслопорождения в сказке функционирует таким образом, что в культуре закрепляются не отдельные смыслы, имеющие соответствующее однозначное содержание, а их оппозиции. Таким образом, сказка дает изначально амбивалентное представление о действительности, отчего и жизнь наша кажется нам «сложной», «запутанной», а с точки зрения религиозного сознания она предстает как арена борьбы противоположных сил. Корни субъектно-объектного дуализма как способа интерпретации сущего также следует искать в амбивалентности первоначального знания о жизни, полученного нами от сказки. Да и само стремление к монизму, характерное как для науки, так и для мистической философии, было бы невозможно, если бы сказка не рассказала нам о «диалектическом» единстве смысловых противоположностей, созданных не для того, чтобы качественно разделить сущее, разорвав его, например, на не сводимые друг к другу *res cogitans* и *res extensa*, а как раз наоборот – чтобы выразить его целостность.

Первичной и наиболее важной смысловой оппозицией является противопоставление жизни и смерти. Понятно, что речь в данном случае идет о концептах культуры, о ценностях, а не о естественных явлениях. Прежде всего, сказка учит человека умирать, потому что именно в этом заключается кардинальное отличие человека от других животных. Смерть, как смысл культуры, является фундаментальным условием возможности жить человеком. Как известно, животные не умирают, потому что они по определению находятся вне культуры. А чтобы стать человеком, нужно научиться умирать, т. е. создать и принять смысл смерти.

Благодаря усвоению смысла смерти жизнь человека становится конечной, а значит, она может быть осмысленной, в том числе и с позиции ее цели, как стремление к идеалу, совершенству и т. д. Большинство сказок – о смерти.

Ярким примером является в данном случае хорошо известная всем нам с детства сказка «Курочка Ряба». Сюжет этой сказки, если



учитывать основные ее вариации, прост, однако он глубоко поражает читателя (слушателя), заставляет его задуматься о самом важном. Вот о чем повествует сказка: однажды курочка снесла яичко; оно оказалось не простым, а золотым; яичко старательно берегут, но, к сожалению, мышка его разбивает; все персонажи сказки, каждый по своему, переживают эту утрату. Прежде всего замечается явное несоответствие между описываемыми в сказке событиями и их последствиями, которые, на первый взгляд, никак не обусловлены их причинами. Неясно также, что, собственно, заставляет всех, кто узнает о разбитом яичке, так сочувственно относиться к деду с бабой. Если дед плачет и баба горюет, то это еще можно как-то понять, объяснив их реакцию, например, эстетическими или меркантильными соображениями. Но почему известие о разбившемся яичке приводит к тому, что сорока ногу изломала, тын расшатался, дуб с себя листочки пошибал, попова дочь за водой пошла и ведра разбила, попадья с горя выкинула пироги за окошко, поп разбежался, ударился о косяк и помер? И уж совсем неожиданным является финал сказки: стали па хоронить и поминки справлять.

Конечно, если читать «Курочку Рябу» буквально, то эта сказка покажется, по крайней мере, неинтересной, лишенной всякого смысла. Но если вспомнить, что яйцо (и тем более золотое яйцо) практически во всех культурах считалось символом жизни, то логика повествования сразу же станет понятной, а сюжет — интригующим. Ведь сказка повествует о чем-то таком, что по своей значимости для человека сопоставимо с жизнью, но что всегда скрывается за ней, оставаясь неуловимым не только для взгляда, но и для мысли. Схватывая непостижимое, сказка использует новый символ — разбитое яйцо. Так создается и затем закрепляется в культуре новый смысл — смысл смерти. Задача сказки заключается в том, чтобы как можно красочнее показать этот смысл, закрепить его в социальной памяти. Следует подчеркнуть, что такая задача выполнима только в сказке. Действительно, изнутри жизни смысл смерти принципиально недоступен (как тут не вспомнить известное размышление Эпикура, который утверждал, что «самое ужасное из зол, смерть, не имеет к нам никакого отношения; когда мы есть, то смерти еще нет, а когда смерть

наступает, то нас уже нет»<sup>5</sup>), и только в сказке жизнь и смерть рядоположены друг другу, что позволяет читателю (слушателю) сопоставить их и понять, что это не только контрарные смысловые определенности, но и моменты единого целого. Тем самым проясняется и финальная сцена сказки — похороны попа: очевидно, что вместе с попом сказочные персонажи хоронят и его байку о вечной жизни, т. е. о возможности такого существования человеком, которое исключает реальность смерти.

Во многих русских сказках демонстрация смысла смерти ведется при помощи разрушения «дома», являвшегося местом проживания человека, его жилищем, и также символизировавшего жизнь. Сюжет таких сказок («Теремок», «Домок», «Череп-терем» и т. д.) сводится к известной последовательности событий: сначала дом строится (реже — находится уже готовым, но пустым), затем его постепенно заселяют разные лесные жители — от самых маленьких (мухи, блохи или мыши) до больших (лисы и волка), наконец, приходит медведь и разрушает дом, все жильцы еле-еле спасаются бегством. Важнейшим персонажем, инвариантным во всех этих сказках, выступает медведь, и это не случайно. Стоит вспомнить о том, что в русском языке слово «медведь» по происхождению является эвфемизмом, за которым скрывается табуированное в культуре именование страшного зверя. Ужас, который вселял этот зверь человеку, объясняется не столько опасностью охоты на него, сколько тем, что медведь считался сверхъестественным существом, хозяином и стражем загробного мира, символом смерти. В сказке медведь разрушает построенный и уже достаточно обжитый дом, заставляя тем самым читателя (слушателя) задуматься о скоротечности и конечности жизни.

Понимание конечности жизни, обусловленное усвоением смысла смерти, является очень важным для человека, коль скоро он решил вырваться из «мира природы» в «мир свободы». И как только это понимание достигнуто, оно сразу же фиксируется в сказках и передается затем из поколения в поколение. Одной из таких сказок является «Колобок». Сюжет этой сказки хорошо известен и постоянно ста-

---

<sup>5</sup> Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1986. С. 403.

новится предметом культурологического и философского изучения<sup>6</sup>. Как правило, исследователи задаются вопросом о том, как же так случилось, что Колобок «скатился» и потом «докатился», подчеркивают важность наличия в сказе символики нижнего мира и т. д. Но чтобы действительно разгадать «секрет» Колобка, нужно обратить внимание не столько на печальный финал сказки, сколько на ее начало, потому что именно оно предопределило трагическую судьбу сказочного персонажа. Что же случилось в начале? Баба испекла деду пресную лепешку, однако вместо того, чтобы сразу съесть ее, положила на окно простыть. Таким образом, возникает временная отсрочка, которая приводит к разрыву в последовательности ожидаемых действий. К тому же, баба называет лепешку Колобком, т. е. дает ей имя. Указанные два обстоятельства – пауза и акт именования – имеют в сказке важнейшее значение. Конечно, для деда и бабы возникшая пауза не несет никакой смысловой нагрузки, они ее, скорее всего, вообще не заметили, так как их рутинная жизнь не изменилась. Но ведь не о деде и бабе в сказке идет речь. Другое дело – Колобок: для него акт именования, по сути, стал актом творения, когда он из простой лепешки превратился в живое существо, очень похожее на человека. Пауза, в свою очередь, вызвала сбой во времени или даже его остановку, позволив Колобку вырваться из-под опеки однозначно истолкованного сущего и понять условность его определений, которые еще недавно казались существенными, т. е. данными в силу необходимости, раз и навсегда. Образовавшаяся семиотическая лакуна сделала возможной генерацию новых смыслов, развивающихся с учетом иной временной зависимости. Тем самым она стала для Колобка точкой отсчета его собственной истории. Именно пауза выводит Колобка из равновесия, заставляет его покачнуться и покатиться – вниз по дорожке, все ниже и ниже.

---

<sup>6</sup> См.: *Кабакова Г.И.* О поскребышах, мизинцах и прочих маменькиных сынках // *Живая старина.* 1994. № 4. С. 34–36; *Толстой Н.И.* Секрет Колобка // *Живая старина.* 1995. № 3. С. 41–42; *Фефелова Ю.Г.* «Я на улице мешен, я на солнышке печен...» (Сказочный текст на границе ритуала и игры) // *Традиционные модели в фольклоре, литературе, искусстве.* СПб., 2002. С. 192–205; *Цивьян Г.В.* Роковой путь Колобка // *Язык культуры: семантика и грамматика.* М., 2004. С. 310–321.

Обретение имени не случайно побуждает Колобка начать движение, причем принципиально по нисходящей линии: став Колобком, он сразу же осознал свою конечность. Имя – это своего рода приговор тому, кто его получает, потому что оно, обуславливая самость, определяет и судьбу, а также смысл жизни. В чем же смысл жизни Колобка? – В том, чтобы быть съеденным. Только при этом условии и можно, собственно, быть Колобком. Сказка демонстрирует безапелляционность вынесенного приговора, подчеркивая необходимость признания конечности в качестве основания для осмысленной жизни. Тем самым проясняется и сюжет «Колобка», который представляет собой ряд попыток главного героя противостоять своей судьбе, избежать известного уже в самом начале трагического конца. Путь Колобка – это стремление преодолеть время, борьба с ним (на это указывает и тот факт, что Колобок круглый, поскольку круг является символом вечности). Однако этот путь, как показывает сказка, не может не быть конечным – уже потому, что он имеет начало во времени и сам является временем, течение которого и делает Колобка тем, кем он должен быть.

Хорошо известно, что сначала Колобку без особого труда удавалось обманывать зверей, которые встречались ему на пути и хотели его съесть. Каждый раз Колобок предлагал им послушать песенку – о нем же самом, после чего спокойно катился дальше. Почему же песенка помогала ему спастись? Было замечено, что песня Колобка представляет собой «текст творения», который согласно народным верованиям сам по себе имеет магическую оборонительную силу<sup>7</sup>. Однако вряд ли такое объяснение можно считать достаточным, ведь в таком случае магический текст оказался бы действенным и при встрече с лисой, тем более что песенка к тому моменту стала намного длиннее. Скорее, Колобок оставался цел совсем по другой причине: просто потому, что еще не пришло его время. Интересно заметить, что среди тех зверей, от которых Колобок сумел уйти, был и медведь – как раз тот персонаж русских сказок, который, символизируя смерть, появляется, как правило, в финале и завершает повествова-

---

<sup>7</sup> Цивьян Г.В. Роковой путь Колобка. С. 311.

ние. Получается, что Колобок побеждает смерть, и это фиксируется в тексте его хвалебной песни. Казалось бы, что может быть грандиознее – и неожиданнее – для сказки, чем такое преодоление смерти? Но сказка продолжается – и Колобок, сумевший убежать от самого ужасного из лесных зверей, как мы знаем, встречается с лисой, и она, разумеется, его проглатывает. Еще одна важная деталь, на которую следует обратить внимание: лиса появляется в сказке не в свою очередь, нарушая тем самым логическое развертывание сюжета (как менее опасный зверь, лиса должна была бы встретиться Колобку раньше, чем волк и тем более чем медведь). Почему же в сказке допускается такая инверсия? Наверное, чтобы подчеркнуть, что победа над смертью, как и преодоление времени, может быть только временным и условным. Лиса в данном случае опасна не тем, что она хитра, а тем, что приходит вовремя.

Демонстрируя смысл смерти, сказка в то же время создает и смысл жизни. Показывая неизбежность смерти, сказка учит воспринимать жизнь как ценность, учит человека жить. Поскольку смерть и жизнь, как противоположные смыслы, функционируют в сказке не отдельно друг от друга, а постоянно обуславливают и проясняют друг друга, то в результате образуется смысловое целое, которое и становится эмбрионом культуры. Дальнейшее развитие культуры обеспечивается конкретизацией этого первоначального единства, разворачиванием заложенных в нем потенциальных смысловых определенностей.

Второй смысловой оппозицией, представленной в сказке, является противопоставление истины и лжи. Важно подчеркнуть, что смысл истины в сказке создается исходя из созданного ранее смысла жизни, а ложь появляется как логическое продолжение смысла смерти. Таким образом, истина изначально связывается с жизнью, а критерий истинности – с полезностью для человека (такое понимание истины закрепляется затем и в русской философской традиции: стоит вспомнить, например, рассуждения А. И. Герцена, Н. Г. Чернышевского, Л. Н. Толстого и др.).

Истина согласно сказке – это не «естина» (как ее трактовал, следуя христианскому воззрению, П. А. Флоренский<sup>8</sup>) и не адекватное отражение объективной реальности (как это было принято считать в европейской рационалистической философии), а то, что делает возможной жизнь, что способствует ее укреплению и развитию: это *правда жизни*<sup>9</sup>. Соответственно, ложь представляется в сказке тем, что препятствует утверждению жизни, или тем, что обуславливает недолговечность ее образований. Ложь – это *кривда*.

Показательной в данном случае является сказка «Правда и Кривда», которая представлена в русской культуре во множестве вариаций<sup>10</sup>. Сюжет этой сказки строится вокруг спора между Правдой и Кривдой (или же между правдивым и криводушным), стремящимися выяснить, «чем лучше жить – кривдой али правдой». Не сумев переспорить друг друга, Правда и Кривда решают обратиться с этим вопросом к первым трем встречным, чтобы исходя из их ответов решить, кто же прав. Сначала им встречается крестьянин (простой человек), затем купец (человек образованный) и, наконец, поп (лицо духовное). Несмотря на различие в сфере деятельности, образе

---

<sup>8</sup> Флоренский П.А. Столп и утверждение Истины. В 2 т. М.: Изд-во «Правда», 1990. Т. 1. Ч. 1. С. 15–16.

<sup>9</sup> В русской культуре возникает еще одна важная смысловая оппозиция, которая предполагает противопоставление функционально тождественных понятий «правда» и «истина». Такое раздвоение фундаментального для культуры смысла объясняется тем, что в результате насильственной христианизации Руси языческая правда стала активно вытесняться церковной истиной, однако в силу установившегося двоеверия полного вытеснения не произошло, что и привело к попыткам создания генерализирующего дискурса, в котором оба понятия, несмотря на их семантическую гетерогенность, были бы представлены в одном смысловом поле (например, истина (естина) стала интерпретироваться как Истина, Бог, а правда – как слово Божье, данный человеку завет или закон). В русских сказках, отражающих реалии дохристианской культуры, понятие «правда» дается в изначальном, исконном смысле, который предполагает единство сущего и должного, поскольку оно выступает непременным условием утверждения жизни. О перипетиях русской философской мысли, обусловленных сосуществованием конкурирующих друг с другом смыслов «правда» и «истина», см.: Черников М.В. Концепты «правда» и «истина» в русской культуре: проблема корреляции // Полис. 1999. № 5. С. 43–61.

<sup>10</sup> Правда и Кривда // Народные русские сказки А. Н. Афанасьева: в 3 т. (Лит. памятники). Т. 1. М.: Наука, 1984. С. 152–163.

жизни и образовании, все трое согласны в том, что в наше время лучше жить кривою: «Известное дело – правдою куска хлеба не наживешь!». Таким образом, Правда повержена, ее обижают, выкалывают ей глаза, а Кривда торжествует. Однако так длится недолго: слепая Правда случайно подслушивает разговор бесов, хвастающихся друг перед другом своими злодеяниями, и узнает о том, как вернуть себе зрение и исправить все то, что натворили нечистые. Сделав это, Правда в итоге побеждает Кривду. Интересно обратить внимание на атрибуты этой победы: богатство, отмщение, царская дочка в жены и полцарства в придачу. Все это указывает на жизненное значение правды, на ее полезность для человека. «Так и выходит, что правдою-то жить лучше, чем кривою».

Третьей смысловой оппозицией в сказке является противопоставление добра и зла. Смысл добра вытекает из ценностей жизни и правды, следовательно, добро понимается как то, что содействует жизни, утверждая ее правду, а значит, как то, что полезно человеку<sup>11</sup>. Соответственно, зло связывается со смертью и кривдой и содержательно определяется в этом же контексте. Как и в предыдущих оппозициях, контрарные смыслы тесно связаны друг с другом, они не существуют отдельно, а составляют единое целое.

Одним из наиболее ярких представителей зла в русской сказке является Кощей Бессмертный. Отчего же он зол? Сказка показывает, что причину следует искать в его бессмертии. Вполне возможно, что раньше это был добрейший человек, который никому зла не делал и всех любил, но потом случилось невероятное: он потерял свою смерть и стал Кощеем. На первый взгляд может показаться, что в данном случае сказка противоречит сама себе, поскольку смысл зла связывается здесь с понятием «бессмертие», предполагающим отрицание смерти, а значит, утверждение жизни. Однако это совсем не так. Дело в том, что бессмертие – это вовсе не отрицание смерти во

---

<sup>11</sup> Об этом свидетельствует и этимология слова «правда», корень которого имеет значение «добрый, честный, порядочный». См.: *Иванов В.В., Топоров В.Н.* О языке древнего славянского права (к анализу нескольких ключевых терминов) // *Славянское языкознание. VIII Международный съезд славистов. Доклады советской делегации.* М.: Наука, 1978. С. 221–240.

имя жизни, а как раз наоборот – абсолютное отрицание жизни. Очевидно, что жить, будучи бессмертным, нельзя: только при условии конечности жизни она обретает ценность и смысл и может, собственно, называться жизнью. Бессмертная жизнь – это *contradictio in adjecto*. Но как же тогда возможен феномен Кощея Бессмертного? Оказывается, что этот сказочный персонаж, коль скоро он все-таки живет и действует, причиняя людям зло, на самом деле тоже смертен, только смерть его надежно спрятана – «на конце иглы». Сюжет сказки в том и состоит, чтобы вернуть Кощею его смерть, преодолев тем самым его бессмертие. Таким образом, Кощей может быть назван бессмертным не потому, что он никогда не умрет, а потому, что он пытается спрятать свою смерть, предать ее забвению. Стремление уничтожить смысл смерти, изъять его из культуры и лишить тем самым человека смысла жизни, возвратив его в исходное животное состояние, – вот что делает Кощея злым и что составляет содержание зла, как оно представлено в сказке.

В связи с этим интересно заметить, что все злодеяния Кощея по сути своей сводятся к одному и тому же действию – к регрессивному семиозису, что выражается в деструкции или же упрощении существующих форм жизни. Так, он может царство превратить в камень («Иван Соснович»), Ивана Царевича – в орех («Елена Прекрасная»), царевну – в змею («Царевна-змея») или в лягушку («Царевна-лягушка»). Да и сам Кощей зачастую превращается в ворона, теряя тем самым свое человеческое обличье (в народной культуре ворон, как правило, ассоциируется со смертью, поскольку питается падалью, выклеивает глаза павшим в битве воинам и т. п.). Можно сказать, что Кощей Бессмертный – это разрыв семиотического пространства, черная дыра, в которой теряются все культурные смыслы. Уничтожая Кощея, сказка борется со злом и утверждает добро в качестве ценности человеческой жизни.

Четвертой смысловой оппозицией в сказке выступает противопоставление красоты и безобразия. Изначально красота определяется жизнью, затем – истиной и добром, поскольку они являются формами фиксации жизненно важного содержания в культуре. Отсюда выводится и критерий красоты: он заключается в совершенстве и устой-



чивости образований жизни. По сути, в русской сказке обосновывается тезис о том, что красота есть жизнь, — тезис, который получил закрепление и в русской философской традиции (Н. Г. Чернышевский, В. С. Соловьев). Соответственно, безобразие, как противоположность красоты, понимается в сказке как безобразность, т. е. утрата образа, разрушение жизни.

Наконец, пятой смысловой оппозицией является противопоставление ума и глупости. Согласно сказке ум определяется способностью сохранения и развития жизни, утверждения ее в красоте, истине и добре, а глупость, наоборот, характеризуется противодействием жизни, разрушением ее форм. Не случайно Елена Прекрасная оказывается в то же время еще и Премудрой, а Василиса Прекрасная, будучи простосердечной и доброй, становится женой царя не столько благодаря своей красоте, сколько благодаря уму и умениям.

Особую функцию в русских сказках выполняют два персонажа, а именно Иван-Дурак и Баба-Яга, которые не могут быть истолкованы исходя из описанных выше смысловых оппозиций. Действительно, и Иван-Дурак, и Баба-Яга не поддаются однозначному определению, оказываясь всегда как бы по ту сторону смысла и даже по ту сторону самой сказки.

Например, Иван, на первый взгляд, — дурак, и как дурак он противопоставляется старшим братьям (умным), однако «дурость» Ивана совсем не тождественна глупости. Глупыми, скорее, оказываются старшие братья, потому что в итоге именно они и остаются в дураках. Как показывает сказка, Иван-Дурак во многом превосходит своих умных братьев: он умеет разгадывать и загадывать загадки, предсказывать будущее и толковать его, находить единственно верное решение в экстремально трудной ситуации и т. д. Как раз благодаря своему «неуму» Иван-Дурак успешно преодолевает все трудности и становится Иваном Царевичем. Следовательно, «дурость» Ивана — это высшая мудрость, которая демонстрируется в сказке за рамками противопоставления глупости и ума. Основное отличие Ивана от других сказочных героев заключается в том, что его поведение является непредсказуемым («дуракам закон не писан»), а главная функция его в сказке — это борьба с «умом» («здравым смыслом»), т. е. с полу-

чившими однозначную трактовку смыслами и ценностями. Дурак – это напоминание о возможном и требование творческого отношения к ставшему.

Баба-Яга является сказочным коррелятом Ивана-Дурака. С одной стороны, она совершает различные злодеяния, «ест людей, как цыплят», и поэтому ее все боятся. Однако, с другой стороны, Баба-Яга способна сочувствовать человеку в горе, помогать ему, наказывая обидчиков и восстанавливая справедливость. Кроме того, Баба-Яга исцеляет людей от болезней, являясь лекарем (на это указывает ее прозвище «Яга», т. е. «яза», «язва», «болезнь», а колпак на голове символизирует причастность к тайному знанию), что, впрочем, не мешает ей насыпать на них порчу и даже погибель. Таким образом, поступки Бабы-Яги нельзя истолковать однозначно как злые или добрые: Баба-Яга находится как бы по ту сторону добра и зла, вследствие чего ее поведение, как и поведение Ивана-Дурака, является непредсказуемым. Обладая магической силой, Баба-Яга творит не зло и не добро, а то, что только может когда-нибудь стать злым или добрым.

Таким образом, Иван-Дурак и Баба-Яга выступают самостоятельными генераторами смыслов в сказке. Они действуют исключительно на границе семиосферы, обладая всеми качествами билингва, и прежде всего знанием двух языков: естественного и сверхъестественного, что позволяет им быть переводчиками с сакрального языка на язык человеческий и обратно. В результате сказка обретает полноту и завершенность, становясь полноценным опытом философского осмысления жизни.