

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.1.3>

Головки Варвара Андреевна

[Трансформации образов народной демонологии в цикле "Русалочки сказки" А. Н. Толстого](#)

В статье рассматриваются трансформации образов низовой народной демонологии в цикле "Русалочки сказки" А. Н. Толстого. Анализируется генезис авторских изводов фольклорных персонажей от духов-хозяев дома и леса (овинник, домовый, леший, водяной и полевик) и зооморфных демонов (дикий кур, змей) до нечистой силы (русалка, ведьмак, кикимора, Анчутка беспятый). На примере конструирования образов народной демонологии рассматриваются особенности поэтики авторской сказки Толстого - обращение к фольклоризму, применение иронии, гротеска и снижения, воплощение авторской теории жеста, жанровый синтез видов народной фольклорной прозы - сказки, былички и бывальщины. Также рассматривается связь образов народной демонологии с воссоздаваемым писателем мифологическим ландшафтом, основанным на картине мира русских крестьян, в частности, анализируются особенности воплощения авторской версии солярного мифа.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/2/2020/1/3.html

Источник

[Филологические науки. Вопросы теории и практики](#)

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 1. С. 18-23. ISSN 1997-2911.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/2.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/2/2020/1/

[© Издательство "Грамота"](#)

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: phil@gramota.net

УДК 82-343.4

Дата поступления рукописи: 08.12.2019

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.1.3>

В статье рассматриваются трансформации образов низовой народной демонологии в цикле «Русалочьи сказки» А. Н. Толстого. Анализируется генезис авторских изводов фольклорных персонажей от духов-хозяев дома и леса (овинник, домовый, леший, водяной и полевик) и зооморфных демонов (дикий кур, змей) до нечистой силы (русалка, ведьмак, кикимора, Анчутка беснятый). На примере конструирования образов народной демонологии рассматриваются особенности поэтики авторской сказки Толстого – обращение к фольклоризму, применение иронии, гротеска и снижения, воплощение авторской теории жеста, жанровый синтез видов народной демонологии с воссоздаваемым писателем мифологическим ландшафтом, основанным на картине мира русских крестьян, в частности, анализируются особенности воплощения авторской версии солярного мифа.

Ключевые слова и фразы: А. Н. Толстой; народная демонология; духи-хозяева дома и леса; зооморфные демоны; нечистая сила; быличка; снижение; ирония; солярный миф.

Головко Варвара Андреевна

*Кубанский государственный университет, г. Краснодар
svitenko@list.ru*

Трансформации образов народной демонологии в цикле «Русалочьи сказки» А. Н. Толстого

Ранние сказочные циклы А. Н. Толстого редко привлекали внимание исследователей – реставрации мифологической картины мира писателя посвящены диссертация Н. Н. Иванова [5] (в работе проясняется функциональное значение духовного наследия древних славян для творчества М. Горького, А. Н. Толстого, М. Пришвина) и ряд статей Е. А. Самоделовой [11-14]. На рубеже XX-XXI веков, на новом витке изучения славянской мифологии, возникла потребность в ее новом «словарном» освещении – были изданы фундаментальные труды, в числе которых пятитомный этнолингвистический словарь «Славянские древности» [2]; словарь «Славянский бестиарий» О. В. Беловой [1]; монографии и диссертационные труды Л. Н. Виноградовой [4]; Н. А. Криничной [6; 7]; Е. Е. Левкиевской [8]. **Научная новизна** данной работы заключается в концентрации научного внимания на истоках и полисемантизме мифологических образов Толстого, аналитика которых базируется на новейших изысканиях в области современной фольклористики. Избранный аспект исследования предполагает рассмотрение персонажей цикла «Русалочьи сказки» в их первоначальной ипостаси, определяемой генетическими истоками образов, а также в авторских трансформациях, происходящих в процессе индивидуального осмысления славянской мифологической картины мира. Методологический инструментарий сравнительно-типологического подхода позволяет решить ключевые **задачи исследования**: сопоставить важнейшие образы народного бестиария с авторскими версиями, выявить типологические соответствия и различия доминантных принципов художественного мышления писателя в контексте фольклорно-мифологической традиции, раскрыть динамику и особенности восприятия образов народной демонологии в культурно-историческом контексте начала XX века и показать черты яркого и самобытного художественного мира литературной сказки Толстого. **Практическая значимость** статьи состоит в том, что её результаты, материалы, анализ конкретных художественных произведений и общие выводы могут быть использованы в вузовских курсах истории и теории отечественной литературы, курсах по выбору и факультативных курсах, посвящённых углублённому изучению русской литературы и творчества А. Н. Толстого; при написании соответствующих учебников и учебных пособий.

В цикле «Русалочьи сказки» А. Н. Толстой создает картину мира, в основе которой лежат трансформированные, творчески преломленные писателем народные представления об окружающей среде. Неотъемлемой частью данных представлений является низовая демонология, в которой ярко выразились особенности народного мировоззрения. Толстой, как и его учитель А. М. Ремизов, видел в низовой демонологии воплощение русского национального духа. Обращение писателя к теме народной демонологии отчасти объяснялось эстетическими причинами – изображение фольклорных персонажей привлекало Толстого широкими возможностями проявления авторской экспрессивной поэтики, основанной на сочетании жеста и фразы (к началу работы над циклом Толстой еще не сформулировал свою известную теорию жеста, высказанную им в «Краткой автобиографии», но находился на подступах к ней, реализуя ее положения на практике задолго до ее оформления: «Я, наконец, понял тайну построения художественной фразы: ее форма обусловлена внутренним состоянием рассказчика, повествователя, за которым следует движение, жест и, наконец, – глагол, речь, где выбор слов и расстановка их адекватны жесту» [15, с. 85], – писатель пришел к этому выводу в дни Февральской революции. Большая часть «Русалочьих сказок» написана в 1910 г. и входила в сборник «Сорочьи сказки»). Создавая «Русалочьи сказки», Толстой ставит перед собой, по сути дела, энциклопедическую задачу – создание полноценного свода народных представлений о нечистой силе в предельно краткой и экспрессивной форме авторской сказки, подражающей исходному народному сказу и переосмысляющей национальную традицию. Толстой каталогизирует разнородные, диффузные в своей основе представления

русских крестьян о хтонических существах, создавая на фольклорном материале универсальную модель макрокосма, где соприкасаются человек и окружающий его потусторонний мир. Жанровые эксперименты писателя совмещают в себе игру с популярной в начале XX века идеей реконструкции исходной мифологической картины мира и синтез различных видов фольклорной прозы. Основываясь на фольклорной системе координат, Толстой творит мир, в котором он воплощает авторский извод солярного мифа. Данная задача определила поэтику цикла – для «Русалочьих сказок» характерны преобладание мажорной тональности и гуманистический пафос. Подобно своему предшественнику Ремизову, который в цикле «Посолонь» и повести «К морю океану» показал авторское видение русского фольклора, Толстой дает индивидуально окрашенное художественное воплощение народных представлений о мире, объединенных в едином эстетическом поле. За этой частной задачей стоит широкая цель – воссоздание колорита «Руси уходящей», волновавшее многих русских интеллектуалов Серебряного века. Патриархальный мир русского крестьянства начал исчезать – развитие капитализма в России, обнищание деревни, Первая русская революция 1905-1907 гг. и аграрная реформа Столыпина дали толчок к дальнейшему разрушению крестьянской общины и ее культуры. В условиях постепенного рассеивания народного мировоззрения как никогда остро встала проблема сохранения и воссоздания народной культуры, перенос ее образного строя в авторские миры – мотив, характерный для творчества символистов. Исчезновение старых верований замечали и представители народной среды, поэтому с сохранением фольклорных представлений надо было торопиться [10, с. 193]. В ряду вдохновенных попыток воссоздать народную картину мира стоит и текст Толстого – цикл «Русалочьи сказки» явился своего рода ностальгическим консервативным проектом, нашедшим свое выражение в экспериментальной поэтике литературной сказки Толстого, для которой было характерно как строгое следование фольклорным канонам, так и смелые жанровые эксперименты, игра с привычными образами фольклорных персонажей. Особенно ярко данная черта поэтики писателя проявилась при создании образов низовой демонологии в цикле «Русалочьи сказки». Блестящее знание фольклорных канонов и современной автору научной интерпретации мифов позволило писателю найти смелые эстетические решения. Писатель был знаком с богатством русской мифологии не понаслышке – он с детства знал народные сказки и поверья, позднее проявил себя как крупнейший знаток народной культуры и фольклорист [11, с. 216] (известно, что позднее Толстой долго работал над собранием обработок народных сказок [Там же]). К моменту создания «Русалочьих сказок» Толстой уже был знаком с работами русских фольклористов, в частности с фундаментальным трудом Афанасьева «Поэтические воззрения славян на природу», ставшим настольной книгой писателя [13, с. 47]). Фундаментальные познания в фольклористике и понимание поэтики сказки позволили писателю добиться создания выразительных и достоверных образов демонологии в цикле «Русалочьи сказки».

Образы народной демонологии в цикле имеют фольклорный генезис, но при этом несут на себе печать индивидуального стиля Толстого. При конструировании этих образов писатель совмещает народные представления о хтонических силах и авторское видение предмета. Толстой предельно точно воспроизводит многие внешние черты и особенности поведения, функции и места обитания представителей низовой демонологии, но привносит в их образы мотивы, отсутствующие в классической семантике инвариантов. Писатель варьирует в сходных образах различные типы поведения хтонических сил по отношению к человеку, экспериментируя с вариантами разрешения конфликтов героев, позволяющих раскрыть характеры образов народной демонологии. Для достижения данной задачи Толстой часто обращается к приемам снижения, иронии и гротеска, позволяющим придать персонажам индивидуальные черты, разделить однородные по первичной семантике образы, определив их личностные характеристики в зависимости от отношения к человеку.

Представители народной демонологии в цикле разделяются на три основные категории – это духи-хозяева дома и леса, зооморфные демоны и собственно нечистая сила. Наиболее полно представлены духи-хозяева локусов – овинок, домовый, леший, водяной и полевик. Все вышеперечисленные персонажи имеют фольклорный генезис и часто встречаются в текстах сказок, бывальщин и быличек. Наиболее частотен в тексте образ водяного – ему посвящены две сказки – «Иван да Марья» и «Водяной». В «Иване да Марье» водяной традиционно представлен как дух-хозяин озера, которое является пограничной локацией, типичным для быличек и бывальщин местом конфликта человека и демонического мира. Само местоположение жилища главных героев подчеркивает их маргинальный статус, близость к лиминальному состоянию сознания. «Жили-были брат Иван да сестра Марья в избенке на берегу озера. Озеро тихое, а слава о нем дурная: водяной шалит» [15, с. 153]. Песня Марьи нарушает негласный запрет на пересечение границ между мирами. Проступок героини вызывает роковые последствия – у окна ее жилища ведут хоровод русалки-мавки, а вслед за ними появляется сам владыка озера – водяной. «Вдруг из камыша вылезла синяя, раздутая голова в колпаке. – Здравствуй, Марья, – захрипел водяной, – давно я тебя поджидал... И потянулся к ней лапами...» [Там же, с. 154]. Здесь водяной выступает как типичный демон-антагонист былички. В этом плане Толстой близок к народным первоисточникам. Н. А. Криничная в своей работе «Крестьянин и природная среда в свете мифологии» отмечает, что в быличках и бывальщинах часто встречается мотив, когда «озеро дико» реагирует на нарушение своих границ – вслед за нарушением запрета следует вторжение хтонических сил [6, с. 108]. У Толстого их воплощением являются водяной и его свита. Образ водяного здесь вполне традиционен, водяной рассматривается в качестве иноформы стихии воды как отрицательного и опасного начала, его облик построен по фольклорным лекалам [7, с. 324-325]. В сказке «Водяной» извод данного образа несколько иной. Водяной здесь предстает трикстером, главной целью которого становится игра, насмешка над незадачливыми людьми, занятыми житейскими делами. Водяной не столько носитель зла, сколько представитель игрового начала, носитель авторской идеи иронии. Его действия не несут зримого зла – водяной вносит в мир

цикла травестийное веселье бесконечных перевоплощений – именно так можно истолковать бесконечные метаморфозы водяного и превращение водяным крестьянина в ерша. При этом водяной все же остается в поле народной традиции изображения нечистой силы – избавление мужика показано как применение правильной стратегии в обращении с демоном-антагонистом бывальщины, ироническое смирение героя предстает как действенное средство избавления от хтонического существа. Облик водяного несет явно гротескные черты, подчеркнутые зооморфизмом образа: «Вдруг видит мужик: идет его козел, крутые рога опустил, топает ножками, а на нем верхом чучело сидит зеленое, рачьи усы растопыркою, глаза плошками» [15, с. 158]. Близок ко второму изводу водяного образ лешего из сказки «Кикимора». Леший предстает одновременно и как защитник людей, спасающий Морю и Дуничку от кикиморы, и как трикстер, которому безразличен этический смысл его действий – после поимки кикиморы леший отпускает ее на свободу, а затем радуется ее посрамлению. Главной чертой становится способность лешего радоваться всякому движению жизни. «А из яра хлопал деревянными ладошами, хохотал старый дед-леший. Смешливый был старичок» [Там же, с. 160] – конечная фраза сказки завершает лепку характера персонажа, показывая его как воплощение духа игры. Леший в понимании Толстого теряет свою первоначальную семантику злого духа леса, часто представленного как оживший мертвый без церковного погребения – писатель отбрасывает негативные черты инварианта, так как ему необходимо создать качественно иной тип известного по фольклорной прозе образа. Мотив угрозы последовательно заменяется мотивом вечной игры, элиминирующим серьезность исходной наррации быличек и бывальщин – сказка Толстого строится на обыгрывании серьезных ситуаций фольклорной прозы как гротескно-карнавального в своей сути действия. По-другому решен образ домового. Для своих задач Толстой берет второй извод образа домового – дворового, мучителя домашних животных [7, с. 214-215]. В сказке «Хозяин» домовый предстает как истязатель коней, в образе которого соединяются мстительность, жестокость и трусость. «– Вороненький, соколик, – заскрипел “хозяин”, – гривку тебе заплету, – боишься меня? А зачем козла звал?.. Не зови козла, не пугай меня... – и, с вывертом, с выщипом, ухватил вороного. Вороной застонал» [15, с. 173]. Жестокость хозяина получает отчетливую психологическую мотивировку, отсутствующую в исходном образе домового – Толстой осложняет ткань сказки привнесенными авторской манерой новациями. Избавление от мучителя приходит от козла, который прогоняет нечистую силу своим смрадом (Е. А. Самодолова отмечала, что в данной сказке нашли отражения былички о духе двора, донимающем скотину [12, с. 437]). Среди прочих сказок на основе быличек, рассказывающих о встрече человека с демонами-антагонистами, «Хозяин» является исключением – в ней действуют только говорящие животные и нечистая сила).

Радикально иную семантическую нагрузку имеют образы овинника и полевика – в отличие от других духов-хозяев они показаны как носители, скорее, конструктивного, а не амбивалентного начала. В начале сказки овинник традиционно показан как дух-хранитель гумна, отвечающий за стабильность крестьянского быта. Овинник из сказки «Соломенный жених» показан как благодетель сироты Василисы, несмотря на то, что в начале сказки он проявляет агрессию к ведущим откровенные разговоры девушкам, проявляя свою функцию защитника извечного порядка. Овинник создает соломенного жениха по просьбе Василисы – здесь трансформируется такая функция овинника, как предсказание брака или гадание о замужестве [3, с. 331]. Характеру овинника не чужды снисходительность и самоирония – овинник восхищается хитростью героини, подставившей ему сноп вместо настоящей виновницы. При этом внешний облик овинника решен традиционно, строго по фольклорным канонам: «Внизу овина, где зажигают теплыны, в углу темного подлаза лежит, засунув морду в земляную нору, черный кот. Не кот это, а овинник. Лежит, хвостом не вильнет – пригрелся. А на воле – студено» [15, с. 164]. Как указывает Криничная, кот – часто встречающийся в мифологической прозе образ овинника или домового [7, с. 127]. Позднее овинник превращается в кога белого – внешняя метаморфоза показывает неоднозначность образа фольклорного героя, способного как на агрессивные действия, так и на добрые поступки, – при этом позитивная семантика образа все же преобладает. Несколько по-иному решен образ полевика. Полевик показан как воплощение вечного ритма цикла полевых работ, олицетворение извечного побуждающего к труду начала. Полевик будит нерадивых девок и парней, возвещая о скором восходе солнца, побуждающего к труду – здесь мы видим типичный для Толстого соляренный мотив созидательной силы солнца. «По току шагает длинный Полевик, весь соломенный, ноги тонкие... – Ну, ну, – ворчит Полевик, – рожь не домолотили, а спят. Подошел к вороху, потянул за полог: – Эй, вы, разоспались, заря скоро!» [15, с. 162] (отметим, что здесь слиты воедино как редуцированный мотив враждебности мифологического существа, так и мотив помощи людям в беде – полевик не хочет проявлять свою хтоническую силу и ограничивается лишь ироническим напоминанием о долге крестьян перед общиной и миром. Былая мощь героя исчезает, сменяясь чем-то вроде брюзжания). Примечательно, что Толстой монтирует тонкой художественной деталью образ полевика с образом соломенного жениха – соломенные ноги полевика ассоциируются с происхождением мужа сироты Василисы (отметим, что солома является жатвенным символом, сопряженным понятиям урожая, доли, прибытка [2, с. 107]). Если полевик находится в состоянии меланхолии, предчувствуя неизбежную зиму («А Полевик уж в поле шагает. – Голо, голо, – ворчит Полевик, – скучно. Ляжет он с тоски в канаву, придет зима, занесет его снегом» [15, с. 163]), то соломенный жених в конце сказки пробуждается от животворящей силы весны («Заухали снега, загудели овраги, ручьи побежали, обнажая черную землю, над буграми поднялись жаворонки, засвистели серые скворцы, грач пришел важной походкой, и соломенный жених открыл сонные синие глаза и привстал» [Там же, с. 167]). Сказка «Полевик» располагается в цикле перед сказкой «Соломенный жених» (их разделяет глава «Иван-Царевич и Алая Алица») – так Толстой проводит идею цикличности жизни и неизбежности весеннего воскрешения природных сил, характерных для соляренного мифа (примечательно бережное отношение писателя

к детали – мы полагаем, что упоминание мышей в сказке не случайно, так как мыши считались имуществом полевика, аналогом денег в мире нечистой силы, с помощью которых полевики и лешие расплачивались за свои карточные проигрыши [7, с. 272]. Присутствие мышей – индикатор близости полевика, не замечаемый крестьянами (символ). Полевик показан в неразрывной связи со своей вотчиной – полем. Поле – одно из важнейших для русской народной культуры пограничных пространств. Примечательно, что время встречи крестьян с полевиком типично для быличек, рассказывающих о поле, – это рассвет, граница между ночью и утром, ослабляющая барьер между мирами. При этом Толстой ослабляет мотив быличек – девки не подозревают о встрече с хтонической силой, остаются слепыми и глухими для понимания существования иного мира. «Девки из-под полога высовывают головы, шепчут: – Кто это, девоньки, или приснилось? Никак светает скоро» [15, с. 63]. В этом эпизоде мы видим тонко проведенный Толстым мотив упадка мира русского крестьянства – девки и парни ленятся, не замечают видимый их предками иной мир, воплощая в себе стагнацию умирающего мира русской общины. Здесь Толстой близок к своему современнику В. Розанову, который во втором коробе «Опавших листьев» (1913 г.) создает миниатюру падения русской деревни: «Раз я видел новое жнитво: не мужик, а рабочий сидел в чем-то, ни – телега, ни – другое что, ее тянула пара лошадей; колымага колыгалась, и мужик в ней колыгался. А справа и слева от колымаги, как клешни, вскидывались кверху не то косы, не то грабли. И делали дело, не спорю, – за двенадцать девушек. Только девушки-то эти теперь сидели с молодцами за леском и финтили. И сколько им ни наработает рабочий с клешнями, они все профинтят. Выйдут замуж – и профинтят мужнее. Муж, видя, что жена финтит, – завел себе на стороне “заснобушку”. И повалилось хозяйство. И повалилась деревня. А когда деревни повалились – зачернел и город. Потому что не стало головы, разума и Бога» [9, с. 332]. В отличие от Розанова, Толстой не был пессимистом, но мотивы декадентской тоски, как и у Ремизова, проникают в текст Толстого в качестве воплощения духа эпохи, являя контрастное дополнение общей поэтики цикла. В меланхолических интонациях сказки «Полевик» можно увидеть ностальгию по исчезающему миру патриархального русского крестьянства – но, в отличие от декадентов и Розанова, Толстой все же верит в возможность воскрешения и возврата «Руси уходящей», противопоставляя силам упадка и разрушения вечную животворящую энергию солнца, способного возродить и вернуть умирающий мир русского крестьянского быта.

Другую группу фольклорных персонажей представляют образы зооморфных демонов – дикого кура и змея (змея входит в эту группу лишь отчасти, так как совмещает в себе и черта, и собственно звероподобного демона). Если дикий кур является созданием авторской фантазии, опирающейся на многочисленные фольклорные представления о куриной природе ряда образов нечистой силы [7, с. 176], то змей является аутентичным образом народной мифологии. При общности зооморфного происхождения их образы полярны. Дикий кур предстает как амбивалентный персонаж, собирающийся вначале погубить крестьянина, но вместо этого щедро его вознаграждающий за покорность. Его образ нарочито снижен – гротескная пляска пьяного демона подчеркивает ослабление некогда грозного владыки лесов. Дикий кур показан как воплощение стихийной силы леса («Завертел его кур, поддает крылом, под крылом сосной пахнет» [15, с. 162]). При этом дикий кур имеет ряд антропоморфных черт, он ест и пьет точно так же, как и крестьянин – возможно, именно внутреннее сродство героев-антагонистов приводит к счастливой развязке сказки, вознаграждающей крестьянина за понимание потребности зооморфного демона (не случайно крестьянин воспринимает голос дикого кура как эхо собственных разговоров – что лишний раз подчеркивает их родство). Образ змея имеет другую семантику. Змей предстает как образ бессмертного оборотня-губителя. Происхождение данного образа крайне диффузно – Л. Н. Виноградова отмечает, что змей-любовник может относиться как к зооморфным существам, так и к представителям собственно нечистой силы, чертям, принимающим образ змея [3, с. 316]. В своей сказке Толстой сохраняет амбивалентность происхождения образа – змей поочередно показан и как представитель нечистой силы, и как зооморфный образ. Сказка о змее – авторский вариант народной былички о любовной связи вдовы с летающим змеем. Демоническая природа змея подчеркивается тем, что он боится лестовки – старообрядческих четок. Странник не может окончательно победить змея – после ряда типичных для сказки метаморфоз змей убегает невредимым, его уничтожение откладывается на неизбежное, но далекое будущее. «Поднял странник перо, пустил по ветру, сказал: – Лети, перышко, где сядешь, туда и я скоро приду; много еще мне исходить осталось, увертлив змей, не пришло его время» [15, с. 160].

Третью группу представителей народной демонологии составляет собственно нечистая сила, представленная в образах русалки, ведьмака, кикиморы, Анчутки беспятого. Русалка – первый образ в ряду авторской демонологии, не случайно одноименная сказка выводится писателем в сильную позицию первого текста цикла, задающего его атмосферу встречи человека с хтоническими силами. Русалка – образ демона-соблазнителя, губящего жертву своими ласками. Толстой опирается на типично южнорусский извод данного образа [3, с. 151] как более литературный, чем северный вариант, и более подходящий для выполнения художественной задачи. Русалка неоднократно искушает старого деда – и тот постоянно поддается искушению, последовательно отсекая себя от мира. Старый дед Семен продает лошадь ради того, чтобы подарить русалке драгоценные камни, избивает и прогоняет внука Федьку, убивает любимого кота – отречение от всего человеческого ради роковой любви закономерно оканчивается смертью героя от рук русалки. Смерть показана традиционно – русалка зашекотала деда Семена насмерть (шекотание – типичная характеристика южного извода образа русалки [Там же, с. 160]). Победа русалки задает трагическое звучание первой сказки цикла, но ироническая концовка сказки резко снижает дидактический пафос истории, подчеркивая откровенно игровой характер повествования. «Да мало что наплести можно про старого деда!» [15, с. 153] – говорит рассказчик, комментируя трагически-нелепую участь героя. Толстой подвергает сомнению неизбежность

гибели человека от роковой силы хтонических персонажей. Эта линия еще более отчетливо видна при анализе образов ведьмака и кикиморы, терпящих полное поражение перед лицом сил света. Ведьмак – образ изначально антропоморфный, имеющий человеческое происхождение, но Толстой радикально меняет его принадлежность, придавая своему варианту явственные черты нечистой силы – наиболее яркой деталью является хвост и когти ведьмака, которыми он пытается пошатнуть порядок мироздания, сбить с неба звезды и луну («Ведмак» – оборотень, знахарь, колдун. Писатель разработал типичный мотив восточнославянских быличек и бытовых представлений о скрадывании месяца и звезд ведьмами и ведьмаками (см.: Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. М., 1869. Т. 3. С. 454-455 и др.) – комментирует происхождение образа В. П. Аникин [16]). Толстой лишает ведьмака человеческих свойств, желая оградить облик человека от негативных ассоциаций – здесь проявился гуманистический пафос писателя. Ведьмак закономерно терпит поражение от сил света, представленных заместителями солнца – луной и звездами. Гибель ведьмака, распираемого проглоченным им месяцем, символизирует неизбежную победу света. Сходно развивается конфликт в сказке «Кикимора». Кикимора похищает Дуничку, но сталкивается с сопротивлением жертвенной любви сестры Мори, амбивалентным отношением трикстера-лешего и силой восходящего солнца, олицетворенного прогоняющим нечисть криком петуха. Внешние характеристики кикиморы Толстого ничем не отличаются от фольклорного инварианта – кикимора показана как злой дух, пугающий детей. Трансформация образа кикиморы происходит за счет привнесения комического элемента в описание фольклорного персонажа. Ироническим комментарием писатель ослабляет роковую силу кикиморы: «Долго ли так, коротко ли, замутился зеленый омут, поднялась над водой косматая голова, фыркнула, поплыла и вылезла на берег кикимора. На каждой руке ее по пяти большеголовых младенцев – игошей – и еще один за пазухой. Села кикимора на корягу, кормит игошей волчьими ягодами. Младенцы едят, ничего, – не давятся» [15, с. 160]. Образ Анчутки беспятого отличается от всех других воплощений нечистой силы в мире «Русалочьих сказок». По семантике образа он ближе к дикому куру, хотя в отличие от него он совершенно не проявляет агрессии. Анчутка в понимании Толстого резко отличается от своего фольклорного инварианта. Анчутка не несет в себе угрозы, он просит помощи у крестьянина. Сама проблема, с которой он обращается к мужику, резко снижает образ демона, делая его комичным и достойным сочувствия, – теща Анчутки «совсем плоха, объелась мышами» [Там же, с. 170]. В награду за помощь он советует обратиться к своему родственнику – звериному царю, наделяющему крестьянина своей магической силой. Образ Анчутки отчетливо зооморфный, при этом животные черты персонажа даны явно иронически: «Взяла мужика тоска, пошел в клеть; сидит, плачет. Вдруг видит – из норы в углу высунулась мордочка и повела поросычьим носом. “Анчутка беспятый”, – подумал мужичок и обмер» [Там же]. Анчутка беспятый теряет свою некогда губительную силу и превращается в духа-помощника, что символизирует постепенное угасание силы фольклорного героя – испуганная реакция крестьянина комически не соответствует истинному облику демонического персонажа.

Подводя итоги, мы можем сказать, что в цикле «Русалочьи сказки» Толстой показал краткий, но энциклопедически исчерпывающий перечень представителей низовой народной демонологии, воплотивший в себе особенности русского национального духа. Список Толстого включает в себя такие категории фольклорных персонажей, как духи-хозяева, нечистая сила и зооморфные демоны. В каждой категории представлены существа, чье отношение к человеку и его микрокосму сугубо индивидуально, зависит от характера, в большей мере – от черт личности персонажа, а не от его происхождения и может варьироваться от вражды и презрения к дружбе и покровительству. Демонический персонаж может стать помощником героя – примером этому становятся образы дикого кура, овинника, Анчутки беспятого. Толстой придает хтоническим существам черты неповторимых личностей, наделяя их индивидуальным темпераментом. Большая часть демонических персонажей становятся героями историй о столкновении человека с нечистой силой, сходных с народными жанрами былички и бывальщины. Толстой показывает хтонических существ в неразрывной связи с породившей их природной средой, представленной как арена столкновения человека и потустороннего мира. Большая часть представленных в цикле фольклорных персонажей имеют народное происхождение – исключение составляет дикий кур, но и его образ имеет черты, привнесенные из русской мифологии, и строится по лекалам фольклорных героев. В работе над циклом Толстой активно обращался как к личному опыту знакомства с народными сказками, так и к фольклористике, в частности к трудам Афанасьева. При изображении демонических существ Толстой мастерски использует приемы иронии, снижения и гротеска, придающих сказочным персонажам очеловеченные черты. Выразительность поведения хтонических персонажей позволила писателю отточить приемы совмещения фразы и жеста, которыми он будет активно пользоваться позднее. Мастерское применение детали позволило Толстому добиться полной реалистичности и яркой выразительности сказочных образов, объединенных в едином поле авторского извода соляного мифа.

Список источников

1. **Белова О. В.** Славянский бестиарий. Словарь названий и символики. М.: Индрик, 1999. 320 с.
2. **Белова О. В.** Солома // Славянские древности: этнолингвистический словарь: в 5-ти т. / под общ. ред. Н. И. Толстого. М.: Международные отношения, 2012. Т. 5. С. 107-113.
3. **Виноградова Л. Н.** Народная демонология и мифо-ритуальная традиция славян. М.: Индрик, 2000. 432 с.
4. **Виноградова Л. Н.** Славянская народная демонология: проблемы сравнительного изучения: дисс. ... д. филол. н. в форме науч. докл. М., 2001. 92 с.
5. **Иванов Н. Н.** Древнеславянский языческий миф в художественном мире М. Горького, А. Н. Толстого, М. Пришвина: дисс. ... д. филол. н. М., 2000. 362 с.

6. **Криничная Н. А.** Крестьянин и природная среда в свете мифологии. Былички, бывальщины и поверья Русского Севера: исследования, тексты, комментарии. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2011. 632 с.
7. **Криничная Н. А.** Русская мифология: мир образов фольклора. М.: Академический Проект; Гаудеамус, 2004. 1008 с.
8. **Левкиевская Е. Е.** Восточнославянский мифологический текст: семантика, диалектология, прагматика: дисс. ... д. филол. н. М., 2007. 636 с.
9. **Розанов В. В.** Мысли о литературе. М.: Современник, 1989. 607 с.
10. **Розанов Ю. В.** Фольклоризм А. М. Ремизова: источники, генезис, поэтика: дисс. ... к. филол. н. Великий Новгород, 2009. 418 с.
11. **Самоделова Е. А.** А. Н. Толстой – фольклорист // Алексей Толстой: диалоги со временем. М.: Литературный музей, 2017. Вып. 2. С. 216-233.
12. **Самоделова Е. А.** Древнерусские, фольклорные и фамильные реминисценции в сказке А. Н. Толстого «Алена» периода Гражданской войны // Литература Древней Руси: материалы X Всероссийской конференции «Древнерусская литература и ее традиции в литературе Нового времени», посвящ. памяти профессора Николая Ивановича Прокофьева (г. Москва, 6-7 декабря 2018 г.) / сост. Н. В. Трофимова. М.: МПГУ, 2019. С. 428-445.
13. **Самоделова Е. А.** О фольклорных прообразах в сборниках А. Н. Толстого «За синими реками» и «Сорочьи сказки» // Филологические науки. 1995. № 3. С. 45-55.
14. **Самоделова Е. А.** Предыстория творческой обработки А. Н. Толстым русских народных сказок // Филологические науки. 1997. № 1. С. 35-44.
15. **Толстой А. Н.** Полное собрание сочинений: в 15-ти т. М.: ГИХЛ, 1951. Т. 1. 674 с.
16. **Толстой А. Н.** Русалочьи сказки [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rulit.me/books/rusalochi-skazki-read-70912-1.html> (дата обращения: 18.11.2019).

Transformation of Folk Demonology Images in A. N. Tolstoy's Cycle "Mermaid Tales"

Golovko Varvara Andreevna
Kuban State University, Krasnodar
svitenko@list.ru

The article examines transformations of lower folk demonology images in A. N. Tolstoy's cycle "Mermaid Tales". The paper analyses the genesis of the author's interpretations of folkloric personages from house spirits, forest spirits (ovinnik, brownie, silvan, nixie and polevik) and zoomorphic demons (wild rooster, serpent) to devildom (mermaid, werewolf, kikimora, Anchutka the Heel-less). By the example of folk demonology images, the researcher examines specificity of Tolstoy's authorial tale poetics – folklorism, techniques of irony, grotesque and diminishment, implementation of the author's theory of gesture, synthesis of folkloric prose genres – fairy-tale, bylichka and byvalshchina. The researcher considers interrelation of folk demonology images and the mythological landscape depicted according to the Russian peasants' world conceptions, in particular, analyses peculiarities of the author's interpretation of the solar myth.

Key words and phrases: A. N. Tolstoy; folk demonology; house spirits and forest spirits; zoomorphic demons; devildom; bylichka; diminishment; irony; solar myth.

УДК 821.161.1-1

Дата поступления рукописи: 15.12.2019

<https://doi.org/10.30853/filnauki.2020.1.4>

В статье впервые рассматриваются функции мифологема Аполлон – Дионис в стихотворении М. Цветаевой «Семь холмов – как семь колоколов...», что определяет актуальность и новизну работы. Анализируются об-разная система произведения, особенности композиции и развития лирического сюжета. Исследование при-водит к выводу, что аполлоническое и дионисийское в изображаемой картине мира существуют в амбива-лентных отношениях единства-противоположности, обеспечивающих возможность космизированной гар-монии бытия. В то же время стихийные начала души героини превращают амбивалентное равновесие внеш-ней реальности во внутреннюю двойственность ее сознания, порождающую драматизм мировосприятия.

Ключевые слова и фразы: М. Цветаева; дионисийское; аполлоническое; солярно-хтоническое; мифологема; парадигма; амбивалентность.

Ибатуллина Гузель Мргазовна, д. филол. н., доцент
Стерлитамакский филиал Башкирского государственного университета
guzel-anna@yandex.ru

Аполлоническое и дионисийское в стихотворении М. Цветаевой «Семь холмов – как семь колоколов...»

Проблема соотношения аполлонического и дионисийского типов сознания в поэтическом мире М. Цве-таевой остается дискуссионной для сегодняшнего литературоведения, чем обусловлена **актуальность** нашей работы. **Научная новизна** исследования определяется тем, что впервые в данном аспекте рассматривается