



*На правах рукописи*

**КОРОВАШКО Алексей Валерьевич**

**ЗАГОВОРЫ И ЗАКЛИНАНИЯ  
В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX–XX ВЕКОВ**

**Специальность 10.01.09 – Фольклористика**

**АВТОРЕФЕРАТ**

**диссертации на соискание ученой степени**

**доктора филологических наук**

**23 СЕН 2010**

**Санкт-Петербург**

**2010**

Работа выполнена на кафедре фольклора Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского

**Официальные оппоненты:**

доктор филологических наук  
Бобров Александр Григорьевич

доктор филологических наук  
Кляус Владимир Леонидович

доктор филологических наук  
Поздеев Вячеслав Алексеевич

**Ведущая организация:** Институт славяноведения РАН

Защита состоится «04» 10 2010 года в 14<sup>00</sup> на заседании совета Д002.208.01 при Институте русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук по адресу: 199034, Санкт-Петербург, набережная Макарова, д. 4.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Института русской литературы РАН.

Автореферат разослан «04» 08 2010 года.

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
кандидат филологических наук

  
Семячко Светлана Алексеевна

## Общая характеристика работы

Настоящая диссертация посвящена исследованию отражения в русской литературе таких архаических фольклорных жанров, как заговоры и заклинания. Изучение данной темы, с одной стороны, проливает новый свет на проблему фольклоризма литературы, а с другой – имеет непосредственное отношение к выявлению тех принципов, на которых основано магическое “ответвление” народно-поэтического творчества.

**Предметом** диссертации является совокупность заговорных текстов, инкорпорированных в произведения русской литературы последних двух веков. При этом сознательно оставлены в стороне все прозаические и поэтические тексты, не имеющие никаких реальных связей с восточнославянской заговорной традицией. Это, во-первых, немногочисленные случаи заговорно-заклинательных “заимствований” (от переводов К.Д. Бальмонта из “Атхарваеды” до латинских заклинаний в “Огненном ангеле” В.Я. Брюсова), а во-вторых, произведения, в которых соприкосновение с русским магическим фольклором не выходит за пределы метафорических и чисто внешних сближений (наличие приказов, пожеланий, воззваний к силам природы, общей атмосферы таинственности и проч.). Кроме того, не были подвергнуты анализу тексты русских писателей, содержащие заговоры и заклинания, но не имеющие прямого отношения к художественной литературе, как, например, путевые очерки, дневниковые записи, этнографические исследования, фольклористические работы и т.д.

**Актуальность** темы исследования обусловлена прежде всего тем повышенным интересом, который заговоры вызывают сейчас у фольклористов, литературоведов, этнографов и представителей других

гуманитарных специальностей. Полноценное удовлетворение соответствующих исследовательских запросов немислимо без тщательной инвентаризации существующего заговорного фонда, включающего в себя не только фальсификаты И.П. Сахарова (созданные в ряде случаев по канонам индивидуального художественного творчества), но и тексты, имеющие литературный генезис и “прописку”. Вместе с тем актуальность выбранной в диссертации темы поддерживается еще и тем чрезвычайно важным обстоятельством, что “филологическое и общекультурное значение заговоров как органической части русской фольклорной и литературной традиции пока еще мало осознано”<sup>1</sup>.

**Основная цель** диссертации заключается в том, чтобы не только установить происхождение магических текстов, включенных в произведения классической и современной литературы, но и выявить ту новую функцию, которую заговорные компоненты приобретают в “инородном” словесном окружении. Другим аспектом этой исследовательской стратегии является проверка на аутентичность некоторых наиболее известных образцов заговорно-заклинательной поэзии. Говоря иначе, диссертация посвящена как “фольклоризму” литературных заговоров, так и “литературности” фольклорных магических текстов.

**Подходы и методы**, использованные в диссертации, базируются на принципах конкретно-исторического, типологического и системного анализа. Наряду с этим были учтены достижения текстологии, выработанные на материале фольклора, древней и новой русской литературы. При анализе как фольклорных, так и литературных текстов широко использовался метод структурного анализа.

---

<sup>1</sup> Топорков А.Л. Введение // Русские заговоры из рукописных источников XVII – первой половины XIX в. М., 2010. С. 10.

**Научная новизна** диссертации заключается в том, что проблема трансплантации заговорных формул в художественные тексты до сих пор затрагивалась лишь попутно, не выходя за пределы разрозненных замечаний и поверхностных наблюдений. Детальное рассмотрение указанной проблемы впервые предпринято именно в рамках настоящего диссертационного исследования.

**Практическая и теоретическая значимость** работы определяется тем, что ее наблюдения и выводы могут быть использованы в ходе дальнейшего изучения заговорного жанра в целом, в исследованиях, посвященных истории и текстологии русской литературы и фольклора, а также в практике вузовского преподавания, в частности, при создании лекционных и специальных курсов, методических и учебных пособий соответствующей тематики. Крайне важно, что материал, который был подвергнут анализу и осмыслению в данной диссертации, даст возможность приблизиться к созданию “генеративной” поэтики заговорного текста, то есть к моделированию правил и норм, регулирующих его порождение.

**Апробация результатов исследования.** Основные положения диссертации докладывались и обсуждались на региональных, всероссийских и международных конференциях и конгрессах. Среди них: Первый (2006) и Второй (2010) Всероссийский конгресс фольклористов, конференция “Фольклорный архив в свете современных научных методологий и технологий (к 100-летию Фонограммархива РАН)” (СПб., 2009), конференция “Герценовские чтения: Современные проблемы изучения и преподавания устного народно-поэтического творчества в вузе (памяти проф. Е.А. Костюхина)” (СПб., 2008), международные научные конференции “Славянская традиционная культура и современный мир” (Москва, 2000, 2007, 2008, 2009), конференция “XII Виноградовские

чтения: Традиционная культура и мир детства” (Нижний Новгород, 2001) и др.

Результаты исследования автора были использованы при комментировании текстов в сборнике “Нижегородские заговоры (в записях XIX-XX веков)” (Нижний Новгород, 1997). Историко-теоретические и текстологические наблюдения отражены также в публикациях по теме диссертации.

## **I. Структура и краткое содержание диссертационного исследования**

Диссертация состоит из Введения, трех частей, Заключения и библиографии. Разделы, отражающие хронологическое распределение материала, состоят из самостоятельных глав, посвященных отдельным аспектам, заявленным в диссертации.

Во **Введении** обосновывается актуальность и новизна работы, определяется круг привлекаемых источников, а также дается оценка предшествующих исследований по выбранной для анализа теме.

**Первая часть** диссертации посвящена заговорам и заклинаниям в русской литературе XIX века.

**В первой главе первой части** подвергнута анализу словесная магия в произведениях **Ореста Сомова**. Наследие этого писателя выбрано в качестве отправной точки для всего исследования потому, что именно в его рассказах и повестях, опубликованных еще до начала собирания и изучения русских заговоров, читатель мог обнаружить тексты, соотносимые с аутентичными образцами народной магической поэзии. Такое опережение собственно фольклористических публикаций и изысканий было обусловлено той эстетической позицией, которую

совершенно сознательно занимал Сомов. Будучи одним из теоретиков и пропагандистов русского романтизма, он стремился в своем творчестве к воплощению национальной самобытности и потому широко использовал элементы фольклора. Особый интерес представляет его повесть **“Оборотень”** (1829), к которой восходит один из наиболее известных *“фантомов”* отечественной *заклинательной поэзии*: так называемый *“Заговор оборотня”*. Перепечатанный впоследствии без указания источника в *“Сказаниях русского народа”* И.П. Сахарова, он приобрел статус подлинно фольклорного произведения и до сих пор постоянно используется в качестве полноценного материала для реконструкции языческой культуры древних славян. Ситуация осложняется еще и тем, что опубликованный Сомовым текст не производит впечатления прямой фальсификации: в нем нет никаких противоречий с образной и формульной системой восточнославянской магической поэзии. Анализ его структуры позволяет прийти к выводу, что Сомов имел в своем распоряжении какой-то реальный *“протограф”*, причем иной функциональной направленности (в диссертации выдвигается и обосновывается предположение, что это был пастушеский отпуск). Поскольку в других произведениях Сомова всегда используется аутентичный фольклорный материал, сопровождающийся, как правило, комментариями, частичной *“паспортизацией”* и расшифровкой этнографических реалий, можно сделать заключение, что и *“Заговор оборотня”*, и заговор на изгнание злого домашнего духа, приведенный в рассказе **“Кикимора”**, имеют право рассматриваться как весьма специфический, но все же источник по изучению народных верований, обрядов и устного творчества.

**Вторая глава первой части** посвящена попытке воссоздания заговорных текстов в историческом романе **Миханла Загоскина**

**“Аскольдова могила” (1833).** В отличие от Сомова, никогда не порывавшего с живой фольклорной традицией, Загоскин выбрал тактику создания искусственных заклинаний, соответствующих не реальным жанровым канонам, а субъективным представлениям писателя о том, каким должно быть настоящее магическое слово. В результате имитация заговора в “Аскольдовой могиле” оказалась выполнена с минимальным использованием ресурсов “родного” жанра, но с привлечением генетически чуждого фольклорного материала. Составными частями того словесного конгломерата, который Загоскин наделил статусом аутентичного магического текста, стали ходячие представления о сверхъестественных способностях колдунов и ведьм (писатель превратил их в автохарактеристики заговорного субъекта), традиционные сказочные формулы (“Покататься бы мне, поваляться бы мне на Иванушкиных косточках!”), междометия, выполняющие функцию оберегов (“Чур меня!”), и проклятия, содержащие пожелания бед и несчастий. Именно проклятия позволяют установить опосредованную связь между заговором “на покраденную вещь”, созданным Загоскиным, и присушками, насылающими на привораживаемого сердечную тоску, бессоницу, болезни и т.п. Если говорить о причинах, по которым Загоскин предпочел поэтическую фантазию достоверной стилизации, то они заключаются, скорее всего, не в особых эстетических принципах (творчество Загоскина лежит в русле предромантизма и раннего романтизма), а в отсутствии соответствующих жанровых образцов: публикация заговорных текстов, способных стать ориентиром для писателя, началась лишь через три года после выхода “Аскольдовой могилы”. Возможности же наблюдать магическую поэзию в ее живом бытовании, как это произошло в случае с Орестом Сомовым, у Загоскина, видимо, не было.



В третьей главе первой части рассказывается об отражении заговорной традиции в творчестве сибирского беллетриста и этнографа **Николая Семеновича Щукина**. В его произведениях довольно распространенный романтический экзотизм скрещивается с интенсивно формирующейся поэтикой областной литературы. Это приводит к тому, что те явления простонародного быта, которыми могла бы пренебречь литература “метрополии” (по причине грубости, приземленности, принадлежности к миру суеверий и предрассудков), получают своеобразную дополнительную легитимацию в пространстве художественного текста.

В повести Щукина “**Посельщик**” (1834) повышенное внимание уделено вере сибирских крестьян в чудодейственную силу заговоров от огнестрельного оружия. Как подчеркивает Щукин, знание подобных текстов крестьяне считали прерогативой разбойничьих атаманов. При этом писатель высказывает мнение, что воздействие любого заговора обеспечивается не специфическим подбором входящих в него слов, а особой направленностью человеческого сознания, предрасположенного к самовнушению.

В своей повести Щукин ограничивается воспроизведением вступительной части к заговору “против ружья”. Значение этого довольно небольшого по объему отрывка, соотносимого с отрицательным зачином черных заговоров, определяется прежде всего тем, что он заставляет скорректировать устойчивые представления о тематической “валентности” указанного морфологического элемента. Благодаря “Посельщику” выясняется, что формула “Стану я не благословясь...” стыкуется не только с вредоносными магическими текстами, но и с оберегами от оружия. Видимо, такая дополнительная сочетаемость объясняется потенциальной

амбивалентной направленностью воинских заговоров: они могут использоваться как в положительных, так и в отрицательных целях.

В четвертой главе первой части проанализированы интерпретации заговоров в научном и художественном наследии В.И. Даля. При характеристике этой фигуры необходимо учитывать, что в XIX столетии конкурировали между собой два противоположных подхода к изучению заговоров и заклинаний. Для сторонников первого из них любой словесный магический текст – лишь “улика” в заочном процессе против суеверий и невежества, для представителей второго – произведение устного народного творчества, вполне соотносимое с определенными эстетическими критериями и художественными канонами. Выбор указанных позиций в некоторых случаях не был окончательным и бесповоротным; он мог меняться в зависимости от особенностей той аудитории, которой предназначались работы исследователя, под влиянием накопленного и заново осмысленного материала и т.д. Такую смену точек зрения на один и тот же предмет мы и наблюдаем в публикациях В.И. Даля.

В книге “Солдатские досуги”, вышедшей в 1839 г., он предстает как непримиримый и суровый обличитель различного рода знахарей, кудесников, чародеев и ворожей. Они, как пишет Даль в очерке “Знахарство и заговоры”, “отвечать будут за обманы свои на страшном суде Божиим; отвечать будут не за ворожбу, потому что ворожить человек не может, будущее известно одному Богу, – а отвечать будут за то, что обманывали людей”. Одной из жертв такого обмана в очерке становится простой солдат, купивший у знахаря “заговор ратного человека, идущего на войну” (источником текста являются сахаровские “Сказания русского народа”). Чтобы доказать всю несостоятельность упований на подобного рода защитные средства, Даль обращается к двум разнокачественным

аргументам. Во-первых, он использует сюжетные ресурсы своего очерка, “заставляя” незадачливого покупателя получить ранение в бою и самолично убедиться в бесполезности любых вербальных оберегов, а вторых, свои филиппики против обманов и хитроумных проделок знахарей Даля завершает пространным рассуждением в духе средневекового номинализма, суть которого сводится к тому, что любое человеческое слово, включая потаенные слова заговоров, – лишь “пустой бессильный звук”.

Совсем иначе проблема магического воздействия словесных знаков решается в книге Даля **“О поверьях, суевериях и предрассудках русского народа”**<sup>2</sup>. Здесь он признается, что заговоры составляют для него “самый загадочный предмет, между всеми поверьями и суевериями”, в котором “кроется не один только обман, а еще что-нибудь другое”. Чтобы выяснить, в чем это “другое” заключается, необходимо, по мнению Даля, разыскать “невидимые нами средства” (то есть скрытые механизмы магического ритуала), производящие “видимые нами действия” (реальные изменения исходной ситуации). По мере их нахождения, “мнимые чудеса будут переходить из области заговоров в область естественных наук, и мы просветимся”. Таким главным “невидимым средством”, по мнению Даля, следует считать феномен “животного магнетизма”. Именно благодаря “животному магнетизму” – качеству, присущему не тексту, а его исполнителю – заговоры в целом ряде случаев перестают быть ловким трюком профессиональных обманщиков, приобретая действительность и вполне ощутимую силу. Таким образом, “научная” позиция Даля по вопросу о заговорах – в противовес “просветительской”, представленной в “Солдатских досугах” – носит весьма парадоксальный характер. По сути

---

<sup>2</sup> Составлена из статей, печатавшихся Далем с 1845 по 1846 гг. в журнале “Иллюстрация”. Отдельным изданием впервые вышла в 1880 г.

дела, она предполагает отказ данному жанру в праве быть тем, чем он является: предельно формализованной словесной конструкцией, призванной изменять состояние мира или положение дел. Взамен этого на первый план выдвигается личность заклинателя, ценностный статус которой зависит от степени его “экстрасенсорных”, если воспользоваться современной терминологией, способностей. Слова заговора при этом не только не имеют какого-либо смысла, но даже и не нуждаются в нем: все решает “энергетика” того, кто их произносит. И вербальный магический ритуал, и система обрядовых действий становятся всего лишь точкой приложения “магнетических” сил, которым по большому счету все равно, где находить выход.

**Пятая глава первой части** носит название “**Художественная реконструкция языческих молитв**”. Выбор данной темы является вполне закономерным, поскольку еще Афанасьев утверждал, что “заговоры суть обломки древних языческих молитв и заклинаний”<sup>3</sup>. Однако попытки выяснить, как выглядели эти древнейшие заклинания, предпринимались не так уж и часто, что объясняется отсутствием абсолютно надежных методик реконструкции. Но то, что останавливает исследователей, не является сколько-нибудь серьезной помехой для писателей, особенно для тех, кто не утруждает себя необходимостью соблюдать строгое соответствие исторической действительности.

Неудивительно поэтому, что один из первых шагов в указанном направлении, не претендующий, впрочем, на выдвижение полноценной научной гипотезы, был сделан **Александром Вельтманом** – художником, в исторических романах которого, по характеристике М.П. Погодина,

---

<sup>3</sup> Афанасьев. Поэтические воззрения славян на природу. В трех томах. Том первый. М., 1994. С. 43.

“воображение... гуляло на просторе, с полным удовольствием”<sup>4</sup>. В его “былине старого времени”<sup>5</sup>, опубликованной в 1833 году под названием “**Кощей бессмертный**”, приведена молитва славянскому языческому богу Световичу (Свентовиту). По своей структуре эта молитва, сочиненная, безусловно, самим Вельтманом, представляет собой всего лишь длинный ряд обращенных к Световичу просьб. При этом наблюдается определенный параллелизм: шести просьбам не делать чего-либо опасного для подвластного ему племени противопоставлены шесть просьб о ниспослании различных благ материального и духовного характера. Мнимое “удревнение” молитвы, способное внушить неискушенному читателю мысль о ее подлинности, достигается за счет намеренного использования историзмов и архаизмов. То обстоятельство, что большая часть из них нашла отражение в приложенных к роману авторских комментариях, позволяет нам прийти к выводу об их первостепенной, с точки зрения писателя, роли в создании своеобразной лексической “платины” – скопления непонятных широкой аудитории слов, свидетельствующих в пользу принадлежности данного текста к далекому прошлому. Пожалуй, единственным рудиментом подлинной заговорной традиции в молитве к Световичу является мотив “чудесного одевания”. Фраза “Присени ны ризой златотканой” может быть сопоставлена с теми многочисленными заговорами, которые восходят к 103-му псалму Давида (“Одейся светом, яко ризою, стираяй небо, яко кожу...”). Но даже если допустить сознательную ориентацию писателя на корпус данных текстов, то занести ему это в актив, безусловно, нельзя: слишком велика

---

<sup>4</sup> Богданов А.П. Александр Вельтман – писатель-историк // Вельтман А.Ф. Романы. М., 1985. С. 459.

<sup>5</sup> Этот подзаголовок примечателен, кстати, тем, что впервые вводит слово «былина» из «Слова о полку Игореве» в литературный язык XIX века.

спаянность мотива “чудесного одевания” с христианской по своему происхождению топикой.

Еще один просчет был допущен Вельтманом при попытке перенести в “Кошья бессмертного” тот эпизод из “Деяний данов” Саксона Грамматика, где рассказывается об архаическом ритуальном диалоге, сопровождавшем ежегодный праздник урожая при храме Свентовита в Арконе. Согласно средневековому датскому хронисту, верховный жрец ставил между собой и народом огромный медовый пирог высотой с человека и спрашивал собравшихся, виден ли он за ним. Если ответ был положительным, жрец высказывал пожелание, чтобы на будущий год его уже не могли видеть.

Вельтман же не только заставляет служителя культа Свентовита прятаться в этот гигантский пирог, но и существенным образом меняет всю вопросно-ответную конструкцию (“Видите ли мене?” – “Не видим”. – “В ново лето узрите!”). Таким образом, писатель абсолютно не понял самой сути зафиксированного в «Деяниях датчан» ритуального диалога. И дело здесь не в наличии такой фантастической детали, как заточение жреца Свентовита в огромный пирог, а в противоречии его заключительных слов (“В ново лето узрите!”) подлинной цели обряда, заключавшейся в том, чтобы богатый урожай будущего года позволил испечь праздничный пирог, величина которого превосходила бы размеры взрослого человека и позволяла бы ему спрятаться за ним.

Впрочем, если подойти к опытам Вельтмана по литературному воссозданию языческих молитв и обрядов максимально беспристрастно и объективно, то нельзя будет не признать, что они, несмотря на весь полет авторской фантазии (оправданной, кстати, самим жанром романа-сказки), отличаются довольно высокой степенью художественной мотивированности. Так, вполне очевидно, что молитвы любой эпохи, в

том числе и дохристианской, подразумевают наличие обращенной к божеству просьбы или даже целого ряда просьб. Столь же логичным выглядит и обращение к тем скудным, но достоверным свидетельствам о словесном коде языческих обрядов, которые нам оставили раннесредневековые хронисты.

С сожалением приходится констатировать, что в полной мере уроки Вельтмана отечественной словесностью не были усвоены. Если мы обратимся, например, к написанному через полтора столетия после «Кошеля бессмертного» роману Рансы Иванченко «Гнев Перуна» (1986)<sup>6</sup>, то найдем там заговорно-заклинательную “палеонтологию” совершенно фантастического характера. Все пять “языческих молитв”, присутствующих в этой книге (они адресованы Перуну, Сварожичу, Световиду, реке Десне и основным природным стихиям), созданы с помощью приема “пермутации”, заключающегося в произвольной перестановке исходных элементов. Говоря иначе, автор “Гнева Перуна” пошел по пути простейшей механической комбинаторики заговорных текстов и формул из наиболее популярных сборников XIX века. Ни внутренним единством, ни какой-либо достоверностью его псевдоязыческие молитвы не обладают.

В шестой главе первой части проанализированы источники, структура и влияние “Заклинательных песен” И.П. Сахарова. Эти произведения, впервые опубликованные в “Сказаниях русского народа”, не относятся напрямую к художественной литературе, но вполне могут

---

<sup>6</sup> Действие романа разворачивается в последней трети XI – начале XII в. Оговоримся сразу, что какой-либо серьезной художественной ценностью данное произведение не обладает. Однако оно все представляет интерес для исследователя, поскольку предвосхищает те способы обращения с фольклорно-этнографическим материалом, которые станут неотъемлемым признаком так называемого “славянского фэнтези” (последнее направление представлено сегодня такими именами, как Мария Семенова, Юрий Никитин, Ольга Григорьева, Ольга Громыко).

рассматриваться как специфическая разновидность индивидуального словесного творчества.

“Заклинательная песнь над духами” представляет собой не что иное, как известный “магический квадрат” (называемый также “Печать премудрого царя Соломона”), но данный в русифицированной форме. Вряд ли можно всерьез воспринимать заявление Сахарова, что “заклинательная песня над духами вошла в русскую демонологию, и наши ведьмы испытывают ее силу в обряде посвятельном”. Это не только не подтверждается имеющимися аутентичными материалами, но и противоречит самому характеру магической инициации, принятой у восточных славян.

После “Заклинательной песни над духами” у Сахарова напечатана “Чародейская песня ведьм”. Песня эта, согласно Сахарову, поется “при полете ведьм на шабаш к Лысой горе”. На самом деле данный текст является одним из самых распространенных заговоров (правильнее было бы сказать – буквенных талисманов) каббалистической традиции, представленной словом ABRACADABRA, повторяемым определенное число раз в усекаемом виде. Это усекование призвано имитировать постепенное убывание болезни, опасности или чьих-то злых козней. У Сахарова, помимо прочего, оно “вписано” в такую геометрическую фигуру, как ромб. Последний, в свою очередь, можно рассматривать как соединение равнобедренных треугольников, имеющим в качестве общего основания все то же слово ABRACADABRA. Таким образом, как и в случае с «Заклинательной песней над духами», Сахаров берет реально существующую магическую формулу и снабжает ее какой-нибудь выдуманной функцией, приуроченной к быту русских “поселян”. К достоверности и убедительности Сахаров при этом вовсе не стремится



(ему, например, не приходит в голову, что буквенный талисман в виде ромба совершенно невозможно “пропеть”).

Как бы то ни было, и “Заклинательная песнь над духами”, и “Чародейская песня ведьм” отсылают нас к чему-то подлинно существующему. Другие же “заклинательные песни” своим появлением обязаны исключительно “творчеству” Сахарова.

Открывает эту череду безусловных фальсификатов “Песня ведьм на Лысой горе”, которая обладает всеми чертами “заумного” языка. К признакам, свидетельствующим о ее связи всё с теми же буквенными талисманами, следует прежде всего отнести так называемое “семигласие”, характерное для гностических амулетов и заклинаний. Кроме того, в “Песне ведьм на Лысой горе” присутствуют слова, в которых, как и в глоссолалиях сектантов, обнаруживается склонность к откровенно чуждым для русского языка фонетическим пучками *ндр* и *нтр*.

За “Песней ведьм на Лысой горе” следует “Шабашная песня ведьм”. По сравнению с другими, семантизированность этой “песни” достаточно высока. Это обусловлено тем, что своеобразным каркасом ее структуры являются взывания к различным мифологическим персонажам, имена которых – несмотря на искаженную форму – поддаются расшифровке.

“Песня ведьм на роковом шабаше” представляет собой такой же набор “заумных” речений, как и в двух предшествующих случаях. В композиционном плане она делится на две неравные части. Первая из них демонстрирует своеобразное “говорение языками” (внутренняя форма звучащих слов остается при этом непроницаемой), вторая – набор звукоподражаний (ономатопей).

В потоке “зауми”, образующем “Чародейскую песню русалок”, обращает на себя внимание регулярно повторяющееся звукосочетание “ио”, которое является неотъемлемой частью припева в реально

существующих троицких песнях. С другой стороны, представленный в “Чародейской песне русалок” звуковой комплекс “иа(о)” вызывает ассоциации с такими эллинистическими формами библейской тетраграммы, как “Йбщ” и “Йб”.

“Чародейская песня Солнцевых дев”, замыкающая череду сахаровских “заумных” произведений, представляет собой глоссолалию вразбивку с эпосом. Такой прием построения текста может быть сопоставлен с песней “Там на горах наехали бухары” из сборника Кириши Данилова. В ней прозрачные по смыслу куплеты перемежаются “заумным” рефреном, восходящим к искаженному тюркскому паречию. Аналогичную композицию имеет “Хор ко гордости” А.П. Сумарокова. В двух строфах этого стихотворения, высмеивающего русских сектантов, только начальные строчки выстроены по законам нормальной человеческой речи: за ними следует своеобразный “припев”, оформленный как типичная глоссолалия.

Необходимо отметить, что “заумь” сама по себе не является чем-то экстраординарным для реальной заговорной традиции, где она используется при табуировании “опасных” имен, а также как оберег против нечистой силы. Присутствует она, как свидетельствуют материалы быличек и поверий, и в речи различных мифологических персонажей, в том числе и русалок. В свете этих данных тексты Сахарова отличаются прежде всего самой концентрацией заумной речи, переходящей привычные границы допустимого присутствия.

Что касается происхождения “заклинательных песен” Сахарова, то здесь возможны три альтернативные версии. 1) *Все “заклинательные” и “чародейские” песни, помещенные в “Сказаниях русского народа”, от начала до конца фальсифицированы И.П. Сахаровым.* Если говорить о психологических предпосылках такого шага, то здесь, видимо, решающую

роль сыграло стремление мистификатора максимально расподобить – “диссимилировать” – язык людей и язык различных демонологических персонажей (условно говоря, рассуждения Сахарова могли строиться по такой схеме: “Неизвестно, как звучит язык нечистой силы и ее прислужников, но он наверняка не похож на язык человеческий; следовательно, создавая его имитацию, необходимо бороться со всеми признаками осмысленной речи”); 2) “Заклинательные” и “чародейские” песни были созданы по модели тех заумных “вкраплений”, которые содержатся в реальных фольклорных текстах. Эта точка зрения, видимо, ближе к истине, поскольку Сахарова никак нельзя считать вдохновенным “поэтом”, способным вполне успешно творить в границах собственного воображения. Безудержному полету фантазии он всегда предпочитал лишь исправления и дополнения подлинного текста; 3) Сахаров стал жертвой других фальсификаторов, изготовивших весь корпус “чародейских” и “заклинательных” песен. Известно, например, что в первой трети XIX века “в Петербурге было одно, не очень благородное общество, члены которого, пользуясь общою, господствовавшею тогда склонностью к чудесному и таинственному, сами составляли под именем белой магии различные сочинения, выдумывали очистительные обряды, способы вызывать духов, писали апткарские рецепты курений и т.п.”<sup>7</sup> Одну из главных ролей в этом содружестве новоявленных белых магов играл Александр Иванович Сулакадзев – Хлестаков отечественной “археологии”. В своих наиболее известных подделках древнеславянских рукописей (“Гимне Бояну” и “Оповеди”) он следовал правилу, которое практически гарантировало появление “зауми” в сфабрикованном тексте: чем темнее, непонятнее такой текст, чем больше в нем заумных слов,

---

<sup>7</sup> Протасов А.П. Из записей и воспоминаний протоиерея Г.П. Смирнова-Платонова // Русский архив. 1897. № 9. С. 113.

искусственных архаизмов (“удычь”, “кон уряд умыч кипня”, “Очи вды кнен клу точи” и т.д.), тем более древним должен представляться источник. Любопытно, что в составленном Сулакадзевым каталоге его “библиотеки”, так называемом “Книгореке”, были произведения, в которых вполне могли присутствовать “чародейские” и “заклинательные” песни. Это, например, “Коледник V века дунайца Яновца, писанный в Киеве о поклонениях Тройским горам, о гаданиях в пещерах и Днепровских порогах русалами и кикимрами” и “Волховник... рукопись VI века колота Путисила, жившего в Русе граде, в пещере”.

Итак, основных гипотез всего три. Однако выбор какой-либо из них в качестве приоритетной не может отменить тот бесспорный факт, что “чародейские” и “заклинательные” песни, опубликованные Сахаровым, не имеют ничего общего с результатами подлинных полевых записей.

С момента выхода “Истории русской этнографии” Пыпина, где впервые были подробно проанализированы “Сказания русского народа”, сахаровские “заклинательные” песни теряют кредит доверия у большинства фольклористов. Однако писатели и поэты весьма охотно обращаются к ним для решения различных художественных задач. В частности, они использованы в романе А.К. Толстого “Князь Серебряный”, поэме В. Хлебникова “Ночь в Галиции”, эссе Алексея Ремизова “На красном поле”, стихотворениях Василия Каменского, Алексея Хвостенко и Андрея Вознесенского.

Таким образом, сахаровские “заклинательные” песни хоть и не приобрели статус фольклорного факта, но стали ощутимым импульсом для самых разнообразных экспериментов и начинаний в области отечественной поэзии и прозы.

**Глава седьмая первой части** посвящена вербальным компонентам магической инициации, изображенной в очерке **С.В. Максимова**

“Колдун”. Хотя у Максимова репутация писателя-этнографа, глубокого знатока всех сторон народной жизни, все-таки не следует относиться к его текстам с безоговорочным доверием, полагая, что в них заключена какая-то абсолютно объективная информация. Если в качестве беллетриста Максимова можно считать ярким предшественником таких авторов, как Левитов, Решетников или Глеб Успенский (идуших в ногу со временем и не отстающих от поступательного развития литературы), то в роли “культурного антрополога” он, скорее, прямой продолжатель историко-филологического дилетантизма Снегирева, Сахарова и Терещенко.

Для достижения своей главной цели – дать художественно выразительную сцену из повседневного быта – Максимов совершенно свободно использовал весь доступный материал, а не только “личные наблюдения” и “голые факты”, “целостно взятые из жизни”<sup>8</sup>.

Так, все «чуранья», сопровождающие в очерке “Колдун” обряд приобщения к потаенному знанию, оказываются воспроизведением в диалогической форме незначительно видоизмененных отрывков из апокрифов, духовных стихов, заговоров и поверий, разбросанных по нескольким страницам статьи А.Н. Афанасьева “Языческие предания об острове Буяне”. Больше того, и в описании акциональной составляющей указанного обряда Максимов механически соединяет множество различных этнографических сведений, нисколько не заботясь о том, чтобы они были приведены в какую-нибудь систему, вызывающую у читателя представление о целостном, реально существующем обряде.

Та художественная неудача, которую при воссоздании обряда колдовской инициации, безусловно, потерпел Максимов, была

---

<sup>8</sup> Лебедев Ю.В. Сергей Васильевич Максимов (1831-1901) // Максимов С.В. Избранные произведения. В 2 т. Год на Севере: Ч. 1 и 2. М., 1987, Т.1. С. 11 (Лебедевым в данном случае воспроизводится автохарактеристика Максимова).

обусловлена необходимостью не столько передать увиденное, сколько реконструировать гипотетически существующее, ускользающее от непосредственного наблюдения. Для писателя, который даже “не был этнографом-собирателем в роде Киреевского, Якушкина или Рыбникова, а только талантливым описателем бытовых сюжетов”<sup>9</sup>, такая задача оказалась непосильной.

В главе восьмой первой части подробно рассмотрена словесная магия в романе А.К. Толстого “Князь Серебряный” (1862). Она представлена двумя текстами: “Заговором на кровь” и “Заговором на железо”. Первый заговор является простой контаминацией двух “Заговоров на остановление руды” из собрания Сахарова (№ 25 и № 27). “Заговор на железо”, фактически являющийся заговором на оружие, изготовлен по более сложной схеме. При его создании А.К. Толстой витов использовал тексты сахаровской подборки: пять “Заговоров ратного человека, идущего на войну” (№№ 29-32, 34), “Заговор на железо, уклад, сталь, медь” (№ 21) и “Заговор от ратных орудий” (№ 19). Однако к построению новой словесной конструкции писатель подошел творчески: характер отбора лексических и композиционных единиц говорит о том, что он стремился не столько к механическому сокращению и перераспределению исходного материала, сколько к устранению тех избыточных стилистических “красот”, которыми Сахаров оснастил свой текст. Поэтому в искусственно созданном “Заговоре на железо” все мотивы функционально скоординированы, а логика развития заговорного “сюжета” не имеет никаких изъянов.

Если говорить о художественной функции словесной магии в «Князе Серебряном», то следует сказать, что она стала одной из тех «нитей»,

---

<sup>9</sup> Ягич И.В. История славянской филологии. М., 2003. С. 512.

которые позволили связать между собой практически всех персонажей романа – от простого мельника до самого царя Ивана Грозного. Благодаря этому заговоры в “Князе Серебряном” перерастают рамки занимательной этнографической подробности и превращаются в исключительно важное средство мотивировки событий.

Предметом анализа в девятой главе первой части является *магическая поэзия в романе П.И. Мельникова-Печерского “На горах”*. Концентрация внимания именно на второй части диалогии Мельникова-Печерского объясняется тем, что подробная характеристика тех заговоров, которые присутствуют в романе “В лесах”, была в свое время дана Г.С. Виноградовым.

Все, что имеет отношение к словесной магии, а также к сопровождающим ее обрядам, нашло свое место в первой книге произведения. Это процедура spryskivaniya от сглаза “через уголек”, обрядовое катание по сжатому полю и ритуал перехода в “фармазонскую” веру.

Текет, с помощью которого избавляются от сглаза, представляет собой типичный для фольклорной традиции “распространенный”<sup>10</sup> заговор, основанный на нанизывании самостоятельных формул и мотивов. Он имеет ряд параллелей с заклинаниями из сборника Майкова, но, по всей видимости, был зафиксирован Мельниковым в ходе непосредственного соприкосновения с живой фольклорной традицией.

Приговор, исполняемый во время “дожинок” (“Жнивка, жнивка, отдай мою силку на пест, на мешок, на колотило, на молотило да на новое веретено”), известен во множестве вариантов, но писатель, скорее всего,

---

<sup>10</sup> “Распространенный” означает в данном случае “сложный” или “составной”.

заимствовал его из работы А.С. Машкина “Быт крестьян Курской губернии Обоянского уезда”<sup>11</sup>.

Обширный перечень прощаний с природными и святыми силами, лежащий в основе вербальной составляющей “фармазонского” посвящения, находится в несомненном типологическом родстве с теми многочисленными формулами отречения, которые встречаются в “черных” заговорах, быличках об обращении в колдуны и т.д. С другой стороны, слова, будто бы произносимые при переходе в “фармазонство”, обнаруживают близость к обряду прощания с землей, который совершается перед обыкновенной церковной исповедью. Однако, несмотря на все эти параллели, можно с полным основанием утверждать, что, воссоздавая “фармазонскую” инициацию, Мельников опирался на ритуалы, практиковавшиеся среди приверженцев русских мистических сект. Непосредственным источником, вероятно, стали для него особые *прощальные слова*, произносившиеся при вступлении в скопческую общину.

Итак, если в первой части дилогии Мельникова все словесные магические тексты, как это было доказано Г.С. Виноградовым, восходят к “Поэтическим воззрениям славян на природу”, то в романе “На горах” круг заговорных источников лежит уже за пределами афанасьевского исследования. Вместе с тем характер их использования показывает, что принципы работы Мельникова-Печерского с фольклорными материалами не претерпели каких-либо изменений: использование любых созданий народной поэзии для писателя по-прежнему “не механическое заимствование, не механическое включение в ткань собственного повествования, но некоторая ассимиляция тексту эпопеи, органический

---

<sup>11</sup> Этнографический сборник, издаваемый имп. Русским географическим обществом. СПб., 1862. Выпуск 5. С. 82.



процесс, при котором вбираемые “малые величины” в той или иной мере должны подчиниться жизни поглощающего их художественного произведения”<sup>12</sup>.

**Вторая часть** диссертации посвящена заговорам и заклинаниям в русской литературе XX века.

**Первая глава второй части** посвящена заговорам в произведениях таких писателей-“неореалистов”, как **И.А. Бунин** и **С.Н. Сергеев-Ценский**. Свообразным фундаментом их раннего творчества в современном литературоведении принято считать “устремленность к вечным ценностям жизни, к ее родовой природной сущности”<sup>13</sup>. К таким “природным” элементам человеческой души, не затронутым влиянием цивилизации и книжной культуры, Бунин относил, в частности, и веру простого народа в могущественную силу заговорного слова.

В произведениях писателя мы неоднократно сталкиваемся с воссозданием тех обрядов и магических действий, которые имеют не только акциональную, но и вербальную составляющую. Впервые на них обратила внимание Э.В. Померанцева, много и плодотворно занимавшаяся проблемой фольклоризма литературы. В обстоятельной статье “Фольклор в прозе Бунина”<sup>14</sup> она, помимо прочего, коснулась вопроса происхождения заклинательной песни, сопровождающей в повести “Деревня” (1910) обряд опахивания, и заговора, частично воспроизведенного в повести “Суходол” (1911). Померанцева смогла убедительно доказать, что заклинательная песнь при опахивании восходит к юношеским

---

<sup>12</sup> Виноградов Г.С. Опыт выявления фольклорных источников романа Мельникова-Печерского “В лесах” // Советский фольклор. Сборник статей и материалов. М.-Л., 1936. № 2-3. С. 367-368.

<sup>13</sup> Абишева У.К. Неореализм в русской литературе 1900 – 1910-х годов. Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук. М., 2006.

<sup>14</sup> Литературное наследство. М., 1973. Т. 84, кн. 2.

впечатлениям самого писателя. Что касается заговора от “тоски” в повести “Суходол”, то при его публикации, по мнению исследовательницы, Бунин мог опираться либо на текст из “Великорусских заклинаний” Майкова, либо на личные наблюдения. Следует признать, что достоверным является именно второе предположение Померанцевой, поскольку в сборнике Майкова нет ни одного текста, который хотя бы в самых общих чертах соотносился с приведенными у Бунина фрагментами. Разумеется, мы можем найти у Майкова и мотив ссылки болезни в безлюдные места, и такие стандартные заговорные локусы, как море, океан и остров Буян, и тоску, овладевшую человеком. Но каких-то дословных текстуальных совпадений с бунинскими колдовскими “словами” обнаружить при этом нельзя. Если мы сопоставим их с основными заговорными сборниками XIX века, а также привлечем для сравнения наиболее известные публикации начала XX века, то некоторые “точки сходства” нам предоставит, пожалуй, лишь корпус заговорных текстов, опубликованных И.П. Сахаровым.

В работе Померанцевой не был учтен еще один заговор, имеющийся в художественном наследии Бунина. Правда, скорее всего, это произошло потому, что данный текст имеет ярко выраженное тяготение к жанру молитвы. Речь идет об обереге на сон грядущий, который в рассказе “Танька” (1892) каждый вечер звучит из уст матери главной героини. По своей структуре заговор этот представляет собой соединение двух мотивов, типичных для оберегов, читаемых перед сном: мотива “Ложусь спать под покровительством сакральных покровителей” и мотива креста. Как и в предыдущем случае, он не имеет текстов-“близнецов” и производит впечатление аутентичного материала, записанного самим Буниным (сохранение диалектных особенностей является лишним тому свидетельством).

Заговорный мотив креста нашел отражение в том эпизоде повести Сергея Николаевича Сергеева-Ценского “Печаль полей” (1909), где молодая крестьянка упрашивает помещицу снять сглаз с ребенка. Обряд исцеления от сглаза состоит, с одной стороны, из благопожелания, которое исходит от его предполагаемой виновницы, и собственно заговора, исполняемого женщиной, имеющей, видимо, статус “знающей”. Реализация мотива креста приобретает в этом заговоре характер непреднамеренного комизма, поскольку апотропейное сравнение “весь я в крестах, как овца в репьях” сталкивает между собой высокое и низкое, сакральное и профанное и способно вызвать улыбку у читателя (другое дело, что подобного рода комизм может и не осознаваться носителями аутентичной заговорной традиции).

Анализ данного заговора показывает, что Сергеев-Ценский, подобно Бунину, не занимался обработкой письменных источников, а пользовался личными наблюдениями над жизнью, бытом и обрядностью русских крестьян. Оба писателя справедливо полагали, что обращение членов крестьянской общины к словесной магии во всех ее формах является не результатом случайного стечения обстоятельств и не выражением чьих-то индивидуальных суеверий, а проекцией специфического отношения к действительности, предполагающего возможность вербальной коммуникации между людьми и высшими силами природы и мироздания.

**Во второй главе второй части** изучен вопрос о влиянии теоретических положений монографии **Николая Крушевского “Заговоры как вид русской народной поэзии”** на поэтическую практику **Федора Сологуба**.

В 1922 году Федор Сологуб выпускает сборник «Чародейная чаша», в который включает два стихотворения, навеянные чтением кандидатской диссертации Николая Крушевского “Заговоры как вид русской народной

поэзии” (1876). Непосредственным творческим импульсом для Сологуба стали рассуждения Крушевского о заговорной закрепке и формуле “не я помогаю”. Можно предположить, что обостренный интерес писателя именно к этим аспектам заговорной поэтики был обусловлен следующим тезисом Крушевского: “Весьма многие, если не все заговоры – произведения поэтические (т.е. прекрасные), а известно, что все народы приписывают поэзии, вещему слову небесное происхождение и чарующую силу”<sup>15</sup>. Так как красота заговора способна проявиться только в слове, в том, что принято называть “формальной” стороной художественного произведения, то Сологуб и постарался извлечь из работы Крушевского обещанные крупницы подлинной поэзии – устоявшиеся заговорные формулы, в определенной степени родственные таким приемам художественной речи, как постоянный эпитет или сравнение.

Стихотворение “Чародейный плат”, открывающее своеобразный заговорный “диптих” Сологуба, представляет собой парафраз формулы “не я помогаю”. Варианты этой формулы, приведенные у Крушевского, Сологуб воспроизводит в примечаниях к своему сборнику (“Не я говорю, не я выговариваю, выговаривая, отговаривая сама Божья матушка...”). В стихотворении же он чередует отрицательную конструкцию (“Не во мне живая сила”) с вопросительной (“Ах, мои ли это речи? Ах, моя ли это сила?”) и расширяет сферу действия небесного персонажа: Матерь Бога не только “посылает людям слово”, но и “призывает святые лики” и тайно стоит “у порога”. Последние дополнения дают возможность соотнести художественную структуру “Чародейного плата” с такими мотивами, как “чудесное одевание” и “святые на страже”.

---

<sup>15</sup> Крушевский Н.В. Заговоры как вид русской народной поэзии // Крушевский Н.В. Избранные работы по языкознанию. М., 1998. С. 25.

Поэтическим парафразом традиционной заговорной закрепки является стихотворение “Нет словам переговоров...” В нем также варьируются те формулы, которые перечисляет в своей работе Крушевский. Они сочетаются, кроме того, с традиционным заговорным зачином и мотивом измерения опасности. Вместе с тем следует признать, что стихотворение “Нет словам переговоров...” нельзя рассматривать как прямолинейное поэтическое иллюстрирование заговорной морфологии. Этому мешает общее содержание сологубовского текста, в притчевой форме рассказывающего об утрате современным человеком сокровенного религиозного чувства.

В **третьей главе второй части** рассмотрены магические формулы в романе **Федора Сологуба “Мелкий бес”** (1905). Средоточием заговорно-заклинательного универсума в этом произведении является его главный герой – Ардальон Борисович Передонов. Мотивируется это тем, что над Передоновым “неотступно господствовали навязчивые представления о преследовании”, которые заставляли находящегося на грани сумасшествия персонажа принимать различные охранительные меры, зачастую довольно абсурдного характера. Самым действенным средством против колдовства, сглаза и нечистой силы было, с точки зрения Передонова, простое “чуранье”. Эти “чуранья” звучат в романе дважды и в обоих случаях больше напоминают импровизацию, чем выученное когда-то заклинание. Тем не менее они имеют надежную опору в аутентичной фольклорной традиции. Так, для первого заговорного экспромта, исполненного Передоновым, конструктивным фактором является популярная детская считалка. Другое “чуранье”, с одной стороны, реализует мотив ссылки зла к его источнику (“заговор на заговорщика”), а с другой – варьирует широко распространенные формулы клятв и проклятий (“отсохни язык” и “лопни глаза”).

Подчеркнем также, что Передонов не только выступает самым активным исполнителем ритуальных и магических речений в романе (даже находясь в бреду, он бормочет “отрывки слышанных им в детстве заговоров”), но и как бы подпитывает своей суеверной энергией их фантомное существование.

**В четвертой главе второй части** проанализирован корпус заговорных стилизаций в поэзии **Константина Бальмонта**.

Лирика этого поэта примечательна тем, что именно в ней заговорная традиция оставила наибольшее количество “отголосков”. Однако это тот случай, когда количество обратно пропорционально качеству: стихотворения Бальмонта на заговорную тематику никак нельзя считать художественной удачей.

Первые подступы к воссозданию народной словесной магии Бальмонт предпринял в сборнике “Злые чары” (1906). В нем можно выделить самостоятельный “заклинательный” цикл, состоящий из таких стихотворений, как “Зоря-Зоряница”, “Камень-Алатырь”, “Наговор на недруга (ворожба)”, “Заговор от двенадцати девиц”, “Три былинки” и “На синем море”. Почти все они представляют собой рифмованный и ритмизованный пересказ оригинальных фольклорных текстов, заимствованных из “Песен, собранных П.Н. Рыбниковым” и “Сказаний русского народа” И.П. Сахарова. Исключением является лишь “Зоря-Зоряница”, в которой осуществлена продуманная интеграция различных образных средств, характерных для мотива “чудесного вышивания”.

Версифицирование прозаических заговорных текстов, апробированное в “Злых чарах”, Бальмонт с еще большим размахом применил в книге “Жар-Птица” (1907), где стихотворному переложению подверглись 16 сахаровских заклинаний. С этим прямолинейным “перелицовыванием” контрастирует стихотворение “Заговор от сглаза”.

Оно является самой настоящей квинтэссенцией тех заговоров от порчи “Русской народно-бытовой медицине” Г. Попова, в которых ключевой формулой является перечень урочливых глаз. Правда, Бальмонт не ограничивается при этом стандартным перечислением источников сглаза по таким признакам, как цвет или поло-возрастные категории; в духе поэтики символизма он насыщает свой перечень мистически окрашенными эпитетами (“бессрочный”, “непостижимый”, “неощутимый”, “неотвратимый” и т.д.).

Особое место в “Жар-Птице” занимают стихотворения, в которых мы сталкиваемся с тем, что можно было бы назвать “транспозицией” жанра.<sup>16</sup> При ее реализации фольклорный текст, выступающий в качестве исходного материала, как бы “встраивается” в произведение с другими функциональными параметрами.<sup>17</sup>

Именно так обстоит дело в стихотворениях “Заговор хмеля” и “Заговор громов”, восходящих к напечатанным П.Н. Рыбниковым песне “Хмель” и “Сказанию о громе и молнии”. В первом случае мы наблюдаем простое самовосхваление одушевленного растения, лишённое какой бы то ни было просьбы, пожелания, цели (“Нет меня, Хмеля, сильней, нет веселей и хмельней...”); во втором – незначительные заговорные “поправки” к распространенному прогностическому тексту (предсказания, основанные на том, откуда прогремит гром, дополняются доморощенными заклинательными предписаниями).

---

<sup>16</sup> Напомним, что в современном языкознании под транспозицией понимается “использование одной языковой формы в функции другой формы” (Лингвистический энциклопедический словарь. М., 1990. С. 519).

<sup>17</sup> Разновидностью жанровых “транспозиций” следует считать те стихотворения Бальмонта, заглавие которых отсылает либо к обрядовому фольклору, либо к словесным магическим практикам, но реальное содержание не имеет с ними ничего общего. В “Злых чарах”, например, это стихотворение “Закливание”, в “Зеленом вертограде” – “Заклятие”, в “Птицах в воздухе” – “Закливание стихий” и “Закливание воды и огня”.

“Транспозиции” такого рода присутствуют и в других сборниках Бальмонта. Например, в книге “Птицы в воздухе” (1908) им будут соответствовать “Заклятие месяца” и “Слово к трем птицам”. “Заклятие месяца” по своему происхождению тесно связано с теми диалогическими заговорами от зубной боли, которые были опубликованы Г. Поповым. Как и в случае со стихотворением “Заговор от сглаза”, при создании данного произведения Бальмонт ориентировался не на какой-то отдельно взятый текст, а на композиционный инвариант заговоров указанной группы.

Импульсом же к созданию стихотворения “Слово к трем птицам” послужил фрагмент заговора от уроков, также напечатанный Г. Поповым в “Русской народно-бытовой медицине” (“...На крутой горе стоит дуб, на этом дубе три птицы медные, носы золоченые, бьют и тепут этот дуб денно и ношно”). Однако на этом взаимная проекция заклинательного и лирического текстов прекращает свое существование. Если в заговоре от уроков сила чудесных птиц направляется на борьбу со злом, то в стихотворении Бальмонта она неожиданно обращается против рода людского в целом. Таким образом, с прагматической точки зрения (она, конечно же, является абсолютно условной), “Слово к трем птицам” соответствует не “положительному”, исцеляющему тексту, приведенному Поповым, а вредоносному, черному заговору, призванному нести зло (правда, при желании его можно истолковать как справедливое возмездие за бездушность и жестокосердие людей).

Как бы то ни было, именно “Птицы в воздухе” стали последней попыткой Бальмонта создать лирический эквивалент славянской заговорной поэзии. Больше к этой теме Бальмонт в своих стихах не возвращался.



Глава пятая второй части носит название “Заговоры и заклинания в мифотворчестве Алексея Ремизова”.

Роль заговорных образов и мотивов в творчестве Ремизова рассмотрена в диссертации на примере сборника сказок “Посолонь” (1907) – самого фольклорно-мифологического произведения писателя.

Специфика использования заговоров определяется в ней авторским стремлением к реконструкции “народного мифа путем синтеза его реликтов, обнаруживающихся в различных фольклорных жанрах”<sup>18</sup>. Поэтому русская словесная магия становится в “Посолони” материалом, применяющимся по любому назначению, в том числе и довольно далекому от ее изначальных функций.

Например, довольно часто Ремизов использует прием, который, по аналогии с реализацией метафоры, можно было бы назвать “реализацией заговора”. Так, в сказке “Разрешение пут” знахарка шепчет над ребенком, только начинающим ходить: “Пунтилей, Пунтилей, путы распутай, чтобы Вольге ходить по земле, прыгать и бегать, как прыгает в поле зверье полевое, а в лесе лесное. Сними человекье проклятье с младенца...” Любой писатель-этнограф ограничился бы простой передачей этого ритуала разрезания пут, однако Ремизов придает метафоре, лежащей в его основе, универсальный характер: незримые веревки начинают опутывать не только ноги младенца, но и другие части его тела. Как результат – маленькая девочка, получившая возможность ходить, начинает просить у вещи старухи большего: “Бабушка, ты за плечами распутай, бабушка... чтобы летать...”

Совершенно особый вариант “реализации заговора” продемонстрирован Ремизовым в сказке “Купальская ночь”, где

---

<sup>18</sup> Каширина И. Комментарии // Ремизов А.М. Избранные произведения. М., 1995. С. 401.

послезакатный пейзаж волшебного леса создается с помощью образов и мотивов заклинательной поэзии. Так, фраза “в чаще расставлялись столы, убирались скатертями” отсылает нас к мотиву *столы набранные*, в котором недугу или нечистой силе предлагают обильное угощение, веселье и отдых; дубы, в корнях которых лежит руно, “растут” из заговоров от змеиного укуса и т.п.

Широко использует Ремизов и “транспозицию” заговорных формул. Например, в сказке “Ночь темная” детский заговор “С гуся вода, с лебедя вода...” превращается в средство избавления от ожившего мертвеца.

Однако чаще всего писатель обращается к изощренной контаминации заговорных мотивов, вступающих между собой в чрезвычайно сложные отношения. Эта тенденция объясняется тем, что на заговоры, как и на все остальное, что *поставляла* ему действительность, Ремизов смотрел “подстриженными глазами”<sup>19</sup>, дающими возможность судить о целом лишь по его фрагментам. Но эти разрозненные фрагменты, словно поворачиваясь в мифологическом калейдоскопе “Посолони”, складывались в новые, самые разнообразные и причудливые узоры.

**Глава шестая второй части** посвящена заговорному компоненту в литературном наследии **Евгения Замятина**.

Как уже говорилось, художественный вариант заговора “на покраденную вещь” был впервые создан в романе М.Н. Загоскина “Аскольдова могила” (1833). Спустя почти восемьдесят лет, в 1912 году, Евгений Замятин опубликовал повесть “Уездное” (с нее и начался его путь в большую литературу), где в одном из эпизодов исполняется магический текст аналогичной функциональной направленности.

---

<sup>19</sup> “Подстриженными глазами”, как известно, Ремизов называл свою необычайно сильную близорукость.

Если Загоскин, создававший “Аскольдову могилу” еще до начала систематических публикаций фольклорных текстов магического характера, был вынужден “конструировать” свой заговор совершенно самостоятельно, то Замятин уже имел в своем распоряжении такой источник, как сахаровские “Сказания русского народа”. Именно оттуда он и заимствовал “заговор на покраденную вещь”, который лег в основу соответствующего заклинания.

При сопоставлении обоих текстов становится очевидным, что Замятин не только подверг исходный заговор значительным сокращениям, но и попытался подчинить его определенной ритмической и рифменной схеме, создав в итоге стиховую полиметрическую композицию

Опубликованный Сахаровым “заговор на покраденную вещь”, как и другие тексты его подборки, не содержит каких-либо указаний на те обрядовые действия, которыми он сопровождался. Иначе обстоит дело в “Уездном”, где равное внимание уделено и вербальной, и акциональной части магических процедур. Все это дает основания предполагать, что кроме материала, предоставленного “Сказаниями русского народа”, Замятин воспользовался и какими-то другими источниками. Отсутствие прямых параллелей к соответствующему эпизоду его повести в этнографической и фольклорной литературе позволяет прийти к выводу, что писатель опирался либо на личные наблюдения, либо на уже проанализированную нами сцену в романе Загоскина, где для обнаружения вора колдунья предпринимает во многом схожие действия. Однако тот факт, что словесная составляющая обряда была заимствована Замятиным из достаточно популярного печатного источника, заставляет отдать предпочтение второму варианту. Вместе с тем, это ни в коей мере не принижает автора “Уездного”, так как созданной им картине колдовского ритуала, безусловно, нельзя отказать в убедительности.

В главе седьмой второй части вскрыт заговорный “слой” в демонологическом романе Александра Кондратьева “На берегах Ярыни” (1930).

Тематика представленных в Кондратьевском романе заговоров достаточно велика. Об этом говорит хотя бы то, что она практически полностью соответствует тем разделам, которые были предложены Л.Н. Майковым в его классификации великорусских заклинаний. Как и у Майкова, мы встречаем у Кондратьева заговоры на любовь, связанные со здоровьем и болезнями, имеющие отношение к частному быту, промыслам, занятиям, природе и сверхъестественным (что вполне закономерно для “демонологического” романа) существам. Единственная группа текстов, которая отсутствует на “Берегах Ярыни”, – это те, что обслуживают, по определению Майкова, “отношения общественные” (подход к властям, умиловление судей и т.д.). Такое положение дел объясняется очень просто: мир “Ярыни” имеет какие угодно измерения: природные, метафизические, литературные, – но только не социальные. Персонажи романа больше сталкиваются с лешими, водяными, русалками и ведьмами, чем с представителями какой-либо власти.

Однако большинство заговорных текстов присутствует в романе Кондратьева как бы “за кадром”: о них упоминается, они пересказываются, подразумеваются, но сами при этом не звучат (таковы, например, чары на след, заговорование охотничьего ружья, насылание порчи и т.д.). Наконец, в кондратьевском тексте присутствуют заклинания в эмбриональной форме, выглядящие как иллюстрация к теории происхождения заговоров из поясняющих магический обряд словесных формул.

Большинство полноценных романских заговоров закреплено за сферой любви. Так, помимо “закадровых” текстов, направленных на

достижение взаимности между мужчиной и женщиной, с этой сюжетной линией связаны присушка на ивовый прут и приворот с корнем “обратим”.

Первый заговор восходит либо к присушке из материалов П.С. Ефименко<sup>20</sup>, либо к ее перепечатке (с незначительными изменениями) в “Русском народе” М. Забылина. Что касается приворота с волшебным корнем, то ближайшим источником для него послужил все тот же сборник Забылина, где и характер действий, и приворотные слова практически совпадают с романскими. Ситуация, правда, осложняется тем, что описанный Забылиным обряд является очередным этнографическим “фантомом”, возникшим в результате последовательного искажения сведений, содержащихся в статье И.Е. Забелина “Сыскные дела о ворожеех и колдунях при царе Михаиле Федоровиче”<sup>21</sup>. В диссертации доказывалось, что львиная доля этих искажений приходится на такие работы А.Н. Афанасьева, как “Ведун и ведьма”, “Колдовство на Руси в старину” и “Поэтические воззрения славян на природу”.

Особняком в романе Кондратьева стоит заговор на закрутку, исполняемый двумя ведьмами в полнолуние. Он примечателен не только своим внушительным объемом и редкостью тематики, но и тем, что представляет собой уникальный пример кондратьевского “заговоротворчества”.

По своей структуре данный заговор представляет собой набор трансформированных авторской целевой установкой реальных заклинательных формул и мотивов, правда относящихся совсем к иному

---

<sup>20</sup> Для присухи. Доставил из г. Мезени г. Никольский. Материалы по этнографии русского населения архангельской губернии, собранные П.С. Ефименко. Ч. 2. Народная словесность // Труды этнографического отдела императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии при Московском университете. М., 1878. Кн. 5, вып. 2. С. 142. № 14.

<sup>21</sup> Комета: Учено-литературный альманах. М., 1851 С. 477-487.

кругу обрядов, чем заломы, завитки и закрутки. Среди них можно выделить молитвенные обращения к луне, фрагменты севернорусского заговорного зачина, перечни болезней и вредоносных мифологических персонажей и т.д. Дополнительное единство образной системы заговора на закрутку обеспечивается подчинением его словесных элементов ритму пятистопного хорея.

Некоторые заговоры в романе Кондратьева словно поддерживают размеренное движение действия по календарному кругу. Это магические формулы, являющиеся постоянным компонентом таких праздников, как, например, дожинки и Покров.

Подводя итоги, следует сказать, что Кондратьев не только сумел вставить в “оправу” своего демонологического романа реальные заклинательные тексты (подчинив их при этом и течению сюжета, и задаче создания достоверных, запоминающихся образов соответствующих персонажей), но и смог осуществить нечто большее – в русле жанровой традиции создать искусственное ответвление, имеющее все признаки подлинности.

Седьмая глава второй части снабжена также экскурсом, посвященном выявлению тех эпизодов романа Кондратьева, которые восходят к материалам “Трудов этнографическо-статистической экспедиции в Западно-Русский край” (1872).

Предметом исследования в восьмой главе второй части стала заговорные тексты в мемуарной прозе **Георгия Иванова**.

В очерке “Магический опыт”, впервые опубликованном в 1932 году, Иванов воспроизводит фрагмент заклинания, призванного обеспечить “оживление” мумифицированной руки древнеегипетской принцессы (к петербургскому колдуну ее доставляет известный ассириолог и поэт-акмеист Владимир Шилейко).

Связь данного текста с подлинно фольклорной традицией является очень условной, поскольку “вызывание” мертвой руки лишено какого бы то ни было места в жанровом и ритуальном пространстве устного народного творчества. Восточнославянским магическим практикам присущ предельный прагматизм, а те процедуры, которые реализуются в их границах, направлены на достижение исключительно утилитарных целей. При таких правилах “игры”, практически невозможно допустить паличие в заговорном фонде различного рода балаганских “трюков”, удовлетворяющих не насущным жизненным потребностям, а жажде чудесного и необычного.

В диссертации выдвигается и обосновывается предположение, что что непосредственным источником “Магического опыта” стали популярные до революции “медиумические” статьи Николая Петровича Вагнера<sup>22</sup>, в которых постоянно встречается образ материализовавшейся руки.

Весьма умеренная фольклоризация приведенного Ивановым заклинания достигается за счет вкраплений тех лексических единиц, которые принято считать неотъемлемым признаком народно-поэтического творчества. К ним относятся прежде всего такие устойчивые выражения, как “мать сыра земля”, “белые руки” и “море-океан”, рассеянные по всему пространству фольклорных жанров, включая и те, что обслуживают магические функции. Однако в своем в своем пагнетании формул народной поэзии Иванов допускает и ряд художественных просчетов. Выражение “сахарная рука” воспринимается, например, как искусственная конструкция, возникшая в результате контаминации пресловутой “белой руки” с “устаами сахарными” или “ествушкой сахарной”.

---

<sup>22</sup> Николай Петрович Вагнер (1829-1907) – известный зоолог, прославившийся не только как один из инициаторов русского спиритического движения, но и как автор необычайно популярных в дореволюционной детской литературе «Сказок Кота Мурлыки».

В наследии Георгия Иванова есть еще несколько текстов, в которых тем или иным образом присутствуют жанры “фидеистического”, то есть сверхъестественного слова. Так, “Петербургские зимы” содержат рассказ об “апокрифической” молитве, присланной Николаю Гумилеву по почте. Существует мнение, впервые высказанное и отстаиваемое Вадимом Крейдом, что она “стилизованна” под мистико-философский трактат Якоба Бёме “Аврора, или Утренняя заря в восхождении”. Однако данное предположение является абсолютно ошибочным, потому что по своей структуре (об этом можно судить даже по тому незначительному фрагменту, который “прцитировал” писатель) полученная Гумилевым молитва больше всего напоминает, конечно же, не медитации Бёме, а так называемые “святые” или “счастливые” письма. В ней, как и в других произведениях этого жанра, изложено, во-первых, требование переписать и разослать письмо в определенный срок, а во-вторых, обещана кара за отказ распространять письмо дальше.

Начало другой неканонической и даже кощунственной “молитвы” приведено в очерке “Человек в рединготе”, где списанный с Александра Тинякова персонаж обращается за дарованием различных благ к “преподобному” Григорию Распутину (в раннем варианте очерка к разряду “преподобных”, то есть святых, подвиг которых заключался в монашеском подвижничестве, был причислен Валерий Брюсов).

В неоконченном романе “Третий Рим” Георгий Иванов демонстрирует, как магические способы воздействия на окружающий мир, включающие различные предписания, табу, приметы, обереги и талисманы, регулируют повседневное существование высшего слоя петербургской знати. К числу тех вербальных апотропеев, которые в ней циркулируют, относится, например, инверсия фамилии человека с дурным глазом. Этот оберег, являющимся реализацией мотива отворачивания /



переворачивания опасности, имеет аналогии как в обрядовой практике (здесь можно назвать призывание покойников-утопленников для защиты от града в западной Сербии), так и в художественной литературе (схожий эпизод зафиксирован в романе Андрея Белого “Петербург”).

Все это лишний раз свидетельствует о том, что магические верования и практики, принадлежащие архаичному традиционному мировоззрению, и в начале XX века продолжали успешно функционировать в рамках светской городской культуры.

**Девятая глава второй части** преимущественно посвящена воплощению русской “живой старины” конца XIX – начала XX столетия в сборнике рассказов Тэффи (Надежды Александровны Лохвицкой) “Ведьма” (1936). По утверждению самой писательницы, “в этой книге наши древние славянские боги, как они живут еще в народной душе, в преданиях, суевериях, обычаях. Все, как встречалось мне в русской провинции, в детстве”<sup>23</sup>.

Живут эти “боги”, а точнее, полубоги и в тех словесных формулах, которые помогают избавиться от регулярно повторяющихся житейских неприятностей: ячменя, порезов, зубной боли, детской бессонницы, пропажи необходимых в хозяйстве вещей и т.д.

Некоторые из этих формул (“Черт, черт, понграй, да и мне отдай”, “Ячмень, ячмень, вот тебе кукиш...”) приведены в рассказах Тэффи “Домашние” и “Баный черт”. В диссертации, с одной стороны, выявлена степень их укоренённости в реальной фольклорной традиции, а с другой – рассмотрено их отражение как в текстах современников Тэффи (в частности, в “демонологической” лирике поэта-окультиста Бориса

---

<sup>23</sup> Из письма Тэффи от 14 декабря 1943 г. (цитируется по статье Елены Трубиловой “В поисках страны Нигде”: Аверченко А.Т., Тэффи Н.А. Рассказы / Сост., вступ. ст. П. Горелова, Е. Трубиловой. М., 1990. С. 221-222).

Лемана), так и в произведениях писателей, принадлежащих к иным литературным поколениям.

Проделанный анализ показал, что даже самая простейшая заговорная формула может выполнять в художественном тексте сразу несколько функций. Она пригодна и для воссоздания специфических признаков давно ушедшего быта (рассказы Тэффи), и для построения разветвленной эзотерической системы (окультиные стихотворения Лемана), и для характеристики душевного склада неповторимой в своей индивидуальности личности (“Очарованный странник” Лескова), и для насмешливых фантазий-пророчеств об отдаленном будущем (“Кысь” Татьяны Толстой), и для многих других вещей, которые только способна вместить в себя литература.

**В десятой главе второй части подвергнуты анализу заговоры в “Тихом Доне” Шолохова и “Докторе Живаго” Бориса Пастернака.**

Как уже говорилось, в полном объеме заговоры и заклинания стали включаться в произведения изящной словесности еще в первой трети девятнадцатого века. Однако в сознании большинства читателей такого рода опыты ассоциируются прежде всего с двумя крупнейшими текстами русской (и, конечно же, мировой) литературы века двадцатого – “Тихим Доном” Михаила Шолохова и “Доктором Живаго” Бориса Пастернака. Знаменательно, что к введению в структуру художественного произведения такого экзотического (а для советской фольклористики – даже “отреченного”) жанра, как заговор, обратились писатели диаметрально противоположных взглядов, творческой манеры, происхождения и судьбы

Видимо, на территории архаических представлений и потаенного знания, где не имеют никакой силы законы повседневного рассудка и где кончается власть поставляющей готовые схемы холодной рациональности, они сошлись не случайно: она могла казаться последним прибежищем человека в “чистом виде” – человека, свободного от классовой принадлежности, влияния предвзятых теорий, господства культуры над

природой и, пользуясь выражением Пастернака, различных мировых дряг “вроде перекройки земного шара”.

В “Тихом Доне” заговоры и заклинания приведены дважды. В-первых, это обряд “отливания”, который по просьбе Аксины проводит знахарка Дроздиха.

Так как в тексте романа вербальный компонент данного обряда воспроизведен крайне фрагментарно, в диссертации предпринята попытка его “реконструкции”, выполненная на основе выявления тех имплицитных связей, которые существуют между “опорными” лексемами знахарских “нашептываний”.

Исходя из анализа их соотношений, сделан вывод, что заговор Дроздихи имел трехчастный характер. Первая часть представляла собой стандартное для заговоров такого типа обращение к водной стихии, в котором перечислялось то, что она “смывает” на своем пути (пенья, коренья, пески, берега и т.д.). Вторая часть заключала в себе просьбу к той же самой стихии смыть с рабы Божьей Аксины тоску и печаль, чьи симптомы, судя по всему, описывались очень подробно. В последней части своего заговора Дроздиха, насколько это можно судить, взывала за дополнительной помощью к атрибутам и персонажам христианской религии – святому кресту и Богородице (что, безусловно, частично нейтрализует языческий колорит всего текста). Именно они должны помочь Аксины окончательно забыть “Раба Божия Григория”.

Второе включение заговорных текстов в романное повествование происходит в VI главе третьей части первого тома. В ней старый казак, участвовавший еще в русско-турецкой войне, дает переписать призывникам с хутора Татарского три воинских оберега: “Молитву от ружья”, “Молитву от боя” и “Молитву при набеге”.

В диссертации опровергается господствующее в фольклористике мнение, что эти “молитвы” являются результатом творческой переработки

Шолоховым заговоров от оружия, опубликованных В. Орловым<sup>24</sup> и Л.Н. Майковым<sup>25</sup>.

Тщательное сопоставление “молитв” из “Тихого Дона” с аутентичными текстами аналогичной направленности показывает, что все три воинских оберега, включенные Шолоховым в роман-эпопею, имеют не литературную, а подлинно фольклорную “родословную”: писатель – и это можно утверждать с полной уверенностью – использовал в ходе работы над романом какую-то совершенно реальную заговорную рукопись, тексты которой практически не подвергались редактированию или переделке (за исключением, может быть, упорядочения синтаксического членения).

В “Докторе Живаго” приведен заговор, предназначенный для лечения коровы, потерявшей молоко. Этот текст не имеет близких параллелей среди известных нам заговорных публикаций. Можно предположить, что он восходит к тем фольклорным записям, которые Пастернак вел в Чистополе в 1942 г. В композиционном плане данный заговор включает в себя призвание чудесного целителя, формулы изгнания и уничтожения болезни, мотив “программирования” желаемого поведения, характерный именно для скотоведческих заговоров, и стандартную закрепку.

Как и в “Тихом Доне”, в “Докторе Живаго” содержится оберег от оружия. Это извлечение из девяностого псалма (“Живый в помощи Вышнего...”), функционирующие в качестве письменного талисмана. Пастернак показывает, как с течением времени менялась сфера его применения: в тридцатые годы, например, этот псалом из воинского

---

<sup>24</sup> Орлов В. Нашептывания и наговоры так называемых знахарей // Донские спархильные ведомости. 1879. № 19.

<sup>25</sup> Майков Л.Н. Заговоры донских казаков (Из рукописного сборника конца XVII века, принадлежащего А.Ф. Бычкову) // Живая старина, 1891. Вып. 3. С. 135-136.

оберега превратился в заговор, обслуживающий подход к властям, умилоствление судей и, видимо, желание “оттерпеться” во время пытки (приобрести нечувствительность к боли во время истязаний).

В **одинадцатой главе второй части** дана интерпретация стихотворения **Анны Ахматовой “Закливание”**.

Композиция этой лирической миниатюры четко делится на две части. Первая часть (стихи 1 – 4) соотносится с такой морфологической единицей традиционного заговора, как зачин. Однако это зачин не “белого” заговора, а заговора “черного”, в котором исполнитель (в нашем случае – лирический герой) выбирает путь, чьи веки ведут в сторону, противоположную благочестивому “паломничеству” к светлым силам. Поэтому параллелью к образной структуре ахматовского текста может быть, например, начало заговора для раздора между новобрачными, приведенного у Майкова: “Стану я, раб дьявольский (имя рек), не благословясь, пойду не перекрестясь, из дверей в двери, из ворот в ворота новобрачных, и выйду я во чисто поле, во дьявольско болото”<sup>26</sup>.

Вторая часть, представляющая собой, по сути дела, возвращение лирического героя из мира мертвых, ориентирована на такую вербальную формулу, как приглашение жениха на святочный ужин (“Суженый, ряженный! Приди ко мне поужинать”). Однако принадлежность погибшего возлюбленного к потусторонним силам маркируется добавлением к характеризующим его эпитетам отрицательных частиц: он становится “незванным” и “несуженым”.

Таким образом, связь ахматовского “Закливания” с магическим фольклором поддерживается сразу на нескольких уровнях: во-первых, с помощью заглавия, заставляющего работать “память жанра”, во-вторых,

---

<sup>26</sup> Великорусские заклинания: Сборник Л.Н. Майкова. СПб., 1994. № 48. С. 28-29.

через “прикрепленный” к нему текст (являющийся заклинанием в своей целостности), и, в-третьих, благодаря финальным строчкам, образующим автономное заклинание, восходящее к обрядовым приговорам.

**Двенадцатая глава второй части посвящена промысловой магии в произведениях Виктора Астафьева.**

В главе показано, что при включении заговоров и заклинаний в структуру художественного текста Астафьев всегда стремился к тому, чтобы превратить словесную магическую формулу в средство нравственной и мировоззренческой характеристики персонажей.

С этим приемом мы сталкиваемся уже в одной из ранних вещей писателя – повести “Стародуб” (1960). В этом тексте противопоставляются “древлеотеческие устои” староверов и “природная” вера охотников, живущих по таежным законам (симпатии Астафьева, безусловно, на стороне последних).

Использование отрицательным персонажем повести различного рода магических текстов – заговора на приманивание зверей к ловушкам и заговора на успешный охотничий промысел – входит, во-первых, составной частью в его индивидуальную “неправедность”, а во-вторых, становится разновидностью тех приемов, с помощью которых Астафьев формирует у читателя представление о нравственном превосходстве “природного” человека (положительный герой повести никогда не обращается к “заветным” словам и молитвам).

Иной подход к характеристике взглядов и привычек «природного» человека мы наблюдаем у зрелого Астафьева, в частности, в его, пожалуй, главном произведении – повествовании в рассказах “Царь-рыба” (1977). Если сравнить этот текст со “Стародубом”, то можно выделить три принципиальных отличия, касающихся использования заговоров. Во-первых, в “Царь-рыбе” внимание уделено магическому “обслуживанию”

не только охотничьего, но и рыболовного промысла. Во-вторых, воспроизведению подлинных текстов, характерному для “Стародуба”, Астафьев позднее предпочитает создание искусственных заговоров (например, заговор на успешную зимовку сконтаминирован писателем из шести пословиц, напечатанных в классическом собрании В.И. Даля). В-третьих, он постоянно подчеркивает, что поведение любого охотника и рыбака всегда обставлено различными обычаями и ритуалами.

Подводя итог анализу промысловой магии в произведениях Астафьева, необходимо отметить, что ее элементы как бы сгруппированы вокруг двух “полюсов”. На одном из них – квазифольклорные конструкции, сооруженные писателем из “обломков” устной народной поэзии (к ним относятся не только заговорные формулы как таковые, но и единицы пословичного “фонда”), а на другом – аутентичные фольклорные тексты и обряды, с которыми он, безусловно, сталкивался как опытный охотник и рыболов. Однако природное “чутье” писателя к истинно народному слову – и магическому, и самому простому – делает пространство между этими двумя полюсами не дискретным, а гомогенным, допускающим свободное взаимопроникновение этнографических и художественных начал.

В тринадцатой главе второй части проанализированы образцы заговорной поэзии в романе Саши Соколова “Между собакой и волком”.

Как в менипповой сатире, средневековом персидском дастане или произведениях Александра Зиновьева, прозаическое повествование в романе Саши Соколова “Между собакой и волком” перемежается стихотворными вставками (всего их 37), которые имеют общее название “Записки охотника”, что, естественно, отсылает к одноименному произведению Тургенева. Каждая из них снабжена не только порядковым номером, но и подзаголовком,

указывающим на ее жанровую (например, “Эклога”, “Баллада о городнищенском брандмайоре”, “Эпитафии Бьдогошенского погоста”), эмоциональную (“Философская”, “Впечатление”) или содержательную, как правило, ситуативно обусловленную направленность (“Снаряжение патронов”, “Подледный лов” и т.д.).

Записка № 11 обозначена как “Заговор”. Она вмещает в себя десять четверостиший, смысловым центром которых является широко распространенный заговор от боли у ребенка при ушибе. Столь важная роль незатейливой заговорной формулы, известной почти каждому ребенку и напроць лишенной ауры какой бы то ни было сакральности и герметизма, обусловлена постмодернистскими установками автора. Его повествовательная техника предполагает постоянное использование тех анонимных речевых формул, которые предоставляет человеку язык: знаковых имен, готовых риторических конструкций, пословиц, поговорок, отрывков популярных песен, хрестоматийных стихотворений, знакомых с детства сказок, расхожих цитат и т.п. Когда возникает необходимость, они без малейших раздумий пускаются в ход, заменяя собой события сюжета, монологи и диалоги персонажей, авторские лирические отступления – все те “ингредиенты” повествования, которые в традиционном реалистическом романе было принято изготавливать в индивидуальном порядке.

**Третья часть диссертации посвящена заговорам и заклинаниям в постсоветской литературе.**

**Первая глава третьей части представляет собой анализ послания Тимура Кибирова “Денису Новикову. Заговор”.**

Стихотворение это примечательно уже парадоксальностью (“оксюморонностью”) своей жанровой природы. Изначальная категоричность видовой принадлежности текста (“послание”) мгновенно



уничтожается подзаголовком (“заговор”), переносящим нас из области индивидуального художественного мышления в стихию коллективного творчества. Благодаря этой потенциальной “амбивалентности” произведения и возникает необычайно широкая амплитуда гипотетически допустимых жанровых толкований. С одной стороны, можно выдвинуть на первый план такой аспект, как вероятный изоморфизм послания и заговора (в этом случае сущностные признаки обоих жанров присутствуют в стихотворении в равной мере). С другой стороны, ничто не мешает объявить доминантой стихотворения разговор автора с воображаемым собеседником, а заговорные “вкрапления” – факультативным элементом. Наконец, аргументы мы имеем полное право считать, что по своему характеру стихотворение Кибирова – заговор и только заговор, ничего не имеющий общего с посланием за исключение указания адресата (конечно, в чисто логическом плане нет препятствий и для того, чтобы полностью пренебречь авторскими определениями и поместить опыт Кибирова вне каких-либо традиционных жанров).

Количественный анализ показывает, что из всех предполагаемых вариантов действительности наиболее соответствует второй: объем стихотворения составляет 128 стихов, а собственно заговорная часть, почти механически присоединенная к основной, включает в себя лишь 27 строк. Впрочем, присоединение генетически чуждого текста к основному корпусу стихотворения вполне соответствует наклонности Кибирова к полижанровым центонам.

Все, что предшествует заговорной концовке, проникнуто тютчевским ощущением эфемерности дневного существования, представляющего собой блестящий, но тонкий и непрочный покров, брошенный на пучину первобытного хаоса, безымянную бездну со “своими страхами и мглами”.

Если для Тютчева внешним проявлением этой потаенной жизни был “чудный, еженочный гул”, то у Кибирова свидетельством ее наличия становится навязчивое представление о подступающей со всех сторон и безумолчно капающей крови (столь необычный образ можно расценивать как метафору трагической российской истории). Для избавления от этой напасти лирической герой стихотворения и произносит свое заклинание, восходящее к сахаровскому “Заговору от пореза”.

Присутствие заговора в послании Денису Новикову, как это ни парадоксально, дает возможность хотя бы частично, через “правильные” логизирующие ритмы<sup>27</sup> (они воплощены прежде всего в динамике прозрачного и последовательного сюжета) переработать “непрерывное в дискретное, сложное в простое, иррациональное в умпостижимое, невыразимое в вербализуемое”<sup>28</sup>. В таком случае трансформированный сахаровский текст является подлинным оберегом от изводящей лирического героя душевной смуты.

Во второй главе третьей части подробно рассмотрены те тексты из поэтической книги Владимира Строчкова “Наречия и обстоятельства” (2006), которые имеют непосредственное соприкосновение с русским магическим фольклором.

Это стихотворения “Заклятие” и “Словослов”, включенные автором в раздел “Коды и чуры”.

С канонами заговорной поэтики “Заклятие” роднит не столько название, сколько заклинательный (“остинатный”), основанный на постоянных повторах ритм, поддерживающий незначительные морфологические вариации «ключевого» глагола «отвали». Последний, в

---

<sup>27</sup> Топоров В.Н. О статусе и природе заговора (теоретический аспект) // Этнолингвистика текста. Семантика малых форм фольклора: Тезисы и предварительные материалы к симпозиуму. I. М., 1988. С. 23.

<sup>28</sup> Там же.

свою очередь, обеспечивает тот императивный настрой, который пронизывает все стихотворение в целом. Кроме того, рудиментами заговорной традиции в “Заклятни” являются подробные перечни частей тела, из которых должна быть изгнана болезнь (“От пашупанной жилы, от красной горячей руды <...>, от волос, от ногтей, от живого меня отойди”), и паронимическая аттракция, столь характерная для так называемой “этимологической магии”. Именно паронимическая аттракция делает возможным совмещение двух основных кодов стихотворения: “горнопромышленного” (процесс поэтического творчества уподобляется Строчковым, как когда-то Маяковским, трудоемкому добыванию металлосодержащей руды) и собственно “заклинательного”.

В “Словослове» магическую функцию обеспечивает варьирование формулы “зачурания”, которая превращается не только в оберег от возможных негативных последствий предпринимаемых действий, но и от самих произносимых слов, способных при определенных условиях стать полновесным делом, изменяющим ситуацию поступком.

**Третья глава третьей части** посвящена заговорной традиции в таких современных антиутопиях, как “Кысь» **Татьяны Толстой**, “**День опричника**” **Владимира Сорокина** и “**ЖД**” **Дмитрия Быкова**.

В диссертации показано, что главная особенность заговоров в произведениях Владимира Сорокина и Татьяны Толстой заключается в их уникальной хронологической “привязке”: они не выдаются писателями за достоверную реконструкцию магических текстов архаического фольклора, не пытаются репрезентировать наследие фольклора классического, не претендуют на то, чтобы казаться непосредственным воплощением фольклора современного, а своим наличием выполняют, казалось бы, совершенно невыполнимую задачу – задачу создания фольклорного репертуара относительно недалекого будущего, пусть даже предстающего в облике антиутопии. Несмотря на ироничный подход, и Сорокину, и Толстой удалось почувствовать, что любое произведение постфольклора

(воображаемое или предоставляемое действительностью) – это царство стереотипов, общих мест, сюжетных и стилистических трафаретов.

Что касается стилизованных заклинаний в произведениях Дмитрия Быкова, то они представляют собой даже не пародии на магические произведения народной поэзии, а шуточные словесные эксперименты, лишенные каких бы то ни было фольклорных реминисценций.

Разумеется, наличие заговоров и заклинаний в наиболее известных современных антиутопиях нельзя считать простым совпадением. Это, вероятно, объясняется тем, что их авторы солидарно трактуют будущее как царство мифологического сознания, покончившее с контролем рационального мышления (в том числе и с его положительными сторонами). Массовый всплеск интереса к магическим и оккультным практикам, наблюдающийся в наше время, как будто бы подтверждает столь неутешительные пророчества.

Предметом исследования в **четвертой главе** последней части является словесная магия в романе **Алексея Иванова “Золото бунта”**. Её главной особенностью следует считать уникальную функциональную направленность: автор дает читателю возможность ознакомиться с таким необычным текстом, как «Лодья несгубимая», представляющим собой тайный заговор речных лоцманов-«сплавщиков» (он должен обеспечить беспрепятственное прохождение судна через наиболее опасные места). Значение указанного обстоятельства определяется крайней скудостью фольклорного материала, связанного с деятельностью каких-либо замкнутых, узкоспециальных «корпораций». Ремесло сплавщика, которым Алексей Иванов наделил главного героя своего произведения, также обладает этнографической «непроницаемостью», поскольку сведений о его ритуальной стороне, к сожалению, не сохранилось. Поэтому заговор, помогавший уральским лоцманам восемнадцатого века в их нелегком и опасном деле, писателю пришлось изготавливать «вручную».

Исходным материалом для этого послужили заговоры, опубликованные в собраниях Даля и Сахарова. Правда, в отличие от своих

многочисленных предшественников на ниве самостоятельного «заговоротворчества», Алексей Иванов пытался выйти за пределы простой контаминации нескольких аутентичных фрагментов, надеясь подчинить текст новой доминанте.

Так, во вступлении к «Лодье несгубимой» стандартный маршрут привычного заговорного зачина (*«Встану я, раб твой, благословясь, пойду, перекрестясь, из избы дверьми, из ворот воротами...»*) корректируется перемещением к месту «работы» сплавщика: «...на чистую реку, на каменный берег, на дощатый помост, на нештучий челн». К именам святых, фигурирующих в использованных писателем сахаровских текстах (Козьма, Демьян, Лука и Павел), он добавляет, например, Николая Угодника – покровителя моряков и рыбаков, спасающего их корабли во время бури.

Однако колоссальная тематическая разнородность исходного материала (в «Лодью несгубимую» включены фрагменты «Заговора на отгниание черных муриев», «Заговора на укрошение злобных сердец», «Заговора охотника на постановных клетях для зайцев», «Заговора на воду», «Заговора красной девицы от недугов полюбовного молодца», «Заговора красной девицы о сбережении в дороге полюбовного молодца», «Заговора на поход», «Заговора от пицалей и стрел», а также заговоров от поруба и ружья из коллекции Даля) не позволила автору превратить «Лодью несгубимую» в ту целостную структуру, которой, как правило, и является аутентичный заговорный текст. Кроме того, его подвело чрезмерно формальное отношение к сахаровской заговорной номенклатуре. Именно оно побудило писателя увидеть, например, в названии «Заговора на воду» непосредственную связь с речным делом, включая искусство судовождения. Но все дело в том, что в указанном заголовке Сахаров обозначил не иллокутивную предназначенность произведения, а субстанцию, на которую осуществляется наговаривание. Сам же текст является оберегом от лихорадки и потому, разумеется, мало пригоден для включения в состав «Лодьи несгубимой».

В пятой главе разбирается заговорная тематика в романах и рассказах **Михаила Елизарова** – одного из наиболее самобытных современных прозаиков. В частности, в его рассказе **“Нагант”** слегка видоизмененный заговор от ружья, впервые опубликованный В.И. Далем, а затем перепечатанный Майковым, используется в качестве средства, повышающего шансы на выигрыш при игре в “русскую рулетку”. В романе **“Pasternak”** описывается обряд избавления от “обмена” – детеныша нечистой силы, подброшенного людям вместо похищенного младенца. Обряд этот сопровождается заклинанием (“Вода-водица, красная девица, течешь-омываешь зелены бережочки, желты песочки, пенья и коренья, белые каменя...”), восходящим к формулам-обращениям, спрашивающим у воды избавления от всякого зла: болезней, бед, порчи, тоски и т.д. Включая в роман приговор данного типа, Елизаров мог воспользоваться множеством источников, в том числе и не обязательно научных (например, публикациями заговорных текстов в различных изданиях, пропагандирующих так называемое “народное целительство”).

Совершенно по-особому заговорная тема раскрывается в романе **“Библиотекарь”**. Действие в нем определяется борьбой за обладание книгами заурядного советского писателя **Дмитрия Александровича Громова**. Для непосвященных они носили ничем ни примечательные названия: “Пролетарская”, “Счастье, лети!”, “Нарва”, “Дорогами труда”, “Серебряный плес”, “Тихие травы” и т.д. Однако среди собирателей громовского наследия в ходу были совсем другие обозначения – Книга Силы, Книга Власти, Книга Ярости, Книга Терпения, Книга Радости, Книга Памяти, Книга Смысла. Это объясняется тем, что при соблюдении условий Непрерывности и Тщания, то есть при чтении громовских повестей без остановки и без каких-либо пропусков, они неожиданным образом давали тот эффект, о котором, собственно, и говорилось в их потаенных названиях. Вместе с тем полное собрание громовских сочинений рассматривалось как своеобразное гигантское заклинание,

обеспечивающее защиту всей страны огромным незримым куполом. В “Библиотекаре” постоянно подчеркивается функциональная связь громовского Семикнижия с покровом Богородицы, что, конечно же, не может не вызвать ассоциаций с таким распространенным заговорным мотивом, как “чудесное одевание”. Примечательно также, что в славянской заговорной традиции существуют тексты, в которых Богородица читает какую-то книгу, чем и достигается магический эффект (особенно часто они встречаются в белорусских “замовах”).

Если подыскивать к текстам Громова типологические параллели, то, разумеется, нельзя обойти вниманием и различные проявления веры в чародейную силу индивидуального художественного слова. Среди них можно назвать, например, исландскую поэзию «сильных скальдов», известную под названием *kraftavnsug* или *bkvjavnsug*. Однако следует подчеркнуть, что содержательная сторона в стихах «сильных скальдов» полностью коррелировала с теми целями, ради которых они и были созданы. Книги же, написанные Громым, подобной связи, как уже указывалось, были абсолютно лишены.

Использованный в “Библиотекаре” прием (наделение литературного текста Нового времени магической функцией) частично предвосхищается и в драме Федора Сологуба “Ночные пляски”, где стихотворение Лермонтова “Выхожу один я на дорогу...” становится инструментом колдовского воздействия. Но и здесь, аналогично предшествующему случаю, присутствует определенная связь между содержанием текста и тем эффектом, который дает его воспроизведение.

Как бы то ни было, произведения Дмитрия Громова (взятые и отдельно, и в своей совокупности) не только прекрасно иллюстрируют неисчерпаемые функциональные возможности любого художественного текста, но и служат

косвенным напоминанием, что “книга” – “это слово, первоначально означавшее “магию”, “божество”, “тотем”, “колдун” и т.п.”<sup>29</sup>

В заключении диссертации сформулированы те закономерности, которым подчиняется инкорпорация заговоров и заклинаний в произведения художественной литературы.

Результаты проделанного анализа позволяют говорить о том, что заговорные тексты являются поливалентными в жанровом отношении: возможна их успешная пересадка на почву исторического романа, романа-эпопеи, литературной сказки, этнографической прозы, юмористического рассказа, мемуарного повествования, антиутопии, стихотворного послания и т.д. Не меньшую “приживаемость” они демонстрируют и по отношению к литературным направлениям, чей диапазон в этом случае простирается от романтизма до постмодернизма.

Что касается самого механизма заговорной «трансплантации», то здесь допустима реализация нескольких основных вариантов. Во-первых, в ход может быть пущен прием “украденного объекта”, при котором произведение магической поэзии переносится в пространство художественного текста без каких-либо изменений. Во-вторых, многие писатели практикуют использование искусственно созданных заговоров и заклинаний. С этой целью они обращаются к технологии монтажа тех формул, мотивов и образов, которые предоставляет им как аутентичная заговорная традиция, так и жанровое пространство русского фольклора в целом. При этом органичность и достоверность вновь созданного текста зависят не от удельного веса собственно заклинательных конструкций, а от степени мотивированности каждого элемента композиции. В-третьих, и

---

<sup>29</sup> Марр Н.Я. Происхождение терминов “книга” и “письмо” в освещении яфетической теории // Марр Н.Я. Избранные работы. Том третий: Язык и общество. М.-Л., 1934. С. 240.



заговор, и его отдельно взятая часть, не попадая в произведение напрямую, могут выступать либо в роли сюжетообразующего фактора, либо в качестве стимула для лирических медитаций и различных формальных экспериментов.

Перемещение заговоров и заклинаний в художественную литературу нельзя рассматривать как однонаправленный процесс, поскольку существует несомненное обратное влияние: магические тексты, получившие первоначальную “прописку” в изящной словесности, способны с течением времени приобрести ложный статус полноценного фольклорного факта. Все это делает неизбежным соотнесение изучения устно-поэтического творчества с историей литературы Нового времени.

*Содержание диссертации отражено в следующих публикациях:*

#### **Монографии**

1. Заговоры и заклинания в русской литературе XIX-XX веков. М.: Издательство Кулагиной – Intrada, 2009. – 364 с.
2. Нижегородские заговоры (в записях XIX-XX веков). Нижний Новгород: Издательство Нижегородского государственного университета, 1997. – 127 с.

#### **Статьи в рецензируемых научных изданиях, включенных в реестр ВАК Министерства образования и науки РФ**

3. “Теркин на том свете” А.Т. Твардовского: фольклорные параллели // Традиционная культура. Научный альманах. М., 2001. № 1. С. 107-111.
4. Суеверная терапия “Доктора Живаго” (Заговоры и обереги в романе Б.Л. Пастернака) // Традиционная культура. Научный альманах. М., 2005. № 1. С. 96-102.
5. Из наблюдений над заговорными текстами в художественных произведениях: 1. “Доктор Живаго” Бориса Пастернака // Вестник

- Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского. Серия Филология. Вып. 6. 2005. С. 68-74.
6. Из наблюдений над заговорными текстами в художественных произведениях: “Посельщик” Николая Щукина // Вестник Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского. 2007. № 5. С. 202-206.
  7. К интерпретации “Заклинания” Ахматовой // Вестник Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского. 2008. № 3. С. 285-290.
  8. “Коды” и “чурь” Владимира Строчкова // Вестник Нижегородского государственного университета им. Н.И. Лобачевского. 2008. № 4. С. 210-213.
  9. Заговорная поэзия “Между собакой и волком” // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2008. № 5, С. 273-277.
  10. Как стать волшебником, или “Чуранья” Сергея Максимова // Традиционная культура. Научный альманах. М., 2009. № 1. С. 62-67.

#### Статьи и тезисы в иных изданиях

11. Б.П. Пастернак и фольклор // Традиционное искусство и человек. Тезисы XIX научной конференции памяти А.А. Горковенко. СПб., 1997. С. 34.
12. Доктор Георгий: к анализу «Сказки» Бориса Пастернака // Материалы научной конференции «Фольклор и современность» (памяти Н.И. Савушкиной). М., 2002. С. 158-161.
13. Словесная магия в русском фольклоре // Программы обиходных и специальных курсов: Учебное пособие. Нижний Новгород, 2007. С. 55-58.
14. Заговоры и заклинания в мифотворчестве Алексея Ремизова // Актуальные проблемы современной фольклористики и изучения классического наследия русской литературы. Сборник научных статей памяти профессора Евгения Алексеевича Костюхина (1938-2006). СПб., 2009. С. 331-341.
15. Заговоры в научном и художественном наследии В.И. Даля // Русская речь. М., 2010. № 1. С. 82-86.

Подписано в печать 05.08.2010. Формат 60×84 1/16.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Усл. печ. л. 2. Зак. 490. Тир. 150.

Типография Нижегородского государственного университета им. Н.И.Лобачевского  
603000, Н. Новгород, ул. Б. Покровская, 37.