

Из фондов Российской государственной библиотеки

Овчинникова, Любовь Владимировна

Русская литературная сказка XX века (история, классификация,
поэтика)

Москва
Российская государственная библиотека
diss.rsl.ru
2007

Овчинникова, Любовь Владимировна

Русская литературная сказка XX века (история, классификация, поэтика)
[Электронный ресурс] : Дис. ... д-ра филологических науки : 10.01.01, 10.01.09. - М.:
РГБ, 2007. - (Из фондов Российской государственной библиотеки)

Русская литература ; Фольклористика

Текст воспроизводится по экземпляру, находящемуся в фонде РГБ:

Овчинникова, Любовь Владимировна

Русская литературная сказка XX века (история, классификация,
поэтика)

Москва, 2001

Российская государственная библиотека, 2007 (электронный текст)

Московский государственный открытый педагогический
университет им. М.А.Шолохова

На правах рукописи

Овчинникова Любовь Владимировна

Русская литературная сказка XX века
(история, классификация, поэтика)

Специальности: 10.01.01 – русская литература
10.01.09 - фольклористика

Диссертация
на соискание ученой степени
доктора филологических наук

Научный консультант:
доктор филологических наук,
профессор, академик РАО
Ю.Г.Круглов

Москва – 2001

Содержание	
Введение	3 -39
Часть I .	
Литературная сказка – вид литературы: вопросы теории	
Глава 1.	
Категориально-понятийный аппарат исследования.....	40-54
Глава 2.	
Литературная сказка и проблемы фольклоризма.....	54-75
Глава 3.	
Место авторской сказки в литературе.....	75-141
§ 1. Литература для детей и сказка.....	77-91
§ 2. Авторская сказка и проблемы научно-фантастической, приключенческой и неомифологической литературы.....	91-114
Глава 4.	
Жанровая типология литературы и фольклора и литературная сказка. Проблема классификации авторских сказок.....	114-141
Часть II	
Художественный мир литературных сказок XX в.....	142-341
Глава 1.	
Фольклорно-литературные сказки.....	148-177
Глава 2.	
Авторские сказки философского типа	
§ 1. Литературная сказка “серебряного” века.....	178-187
§2.“Сказки жизни” М.М.Пришвина.....	187-242
§ 3.	
Мир и “антимир” в сказках Л.С.Петрушевской.....	243-263
Глава 3.	
Приключения и миры сказочно-фантастических циклов В.Каверина и В.Крапивина.....	263-286
§ 1.	
“Мир странностей, снов и сказок” В.Каверина.....	264-272
§ 2.	
Философско-приключенческие “миры” в сказках В.Крапивина.....	272-286
Глава 4.	
Приключенческо-дидактические сказки для детей.....	287-341
Заклучение.....	342-355
Библиография.....	356-387

Введение

I

Русская литературная сказка восприняла то, что было выработано традиционным фольклором (духовный опыт народа, идеалы и надежды, представления о мире и человеке, добре и зле, правде и справедливости - в совершенной, гармоничной, емкой, веками вырабатывавшейся форме), соединив нравственные ценности и художественные достижения народа с авторским талантом.

Сказка стала составной частью духовной культуры народа, сказочные принципы осмысления и изображения мира и человека универсальны и узнаваемы в искусстве. История авторской сказки в целом отражает особенности литературного процесса, а также своеобразие литературно-фольклорного взаимодействия в разные историко-культурные периоды.

В области сказки взаимодействие фольклора и литературы было наиболее тесным, долгим и плодотворным. Сказка как вид народного эпического творчества жила не только в традиционном, естественном бытовании или существовала в виде текстов, фиксирующих устную традицию, но и входила в русскую литературу на равных правах – в виде литературной сказки. Так, один из наиболее авторитетных отечественных ученых-фольклористов В.П. Аникин отмечает: «Сказки писателей слились в сознании людей всех поколений со сказками народа. Это происходит потому, что каждый писатель, каким бы оригинальным ни было его собственное творчество, ощущал свою связь с фольклором».¹

Нравственная философия и психологическая основа, законы поэтики и стиль сказки как одного из древнейших видов народного творчества та-

¹ Аникин В.П. Русские писатели и сказка // Сказки русских писателей. – М., 1985, с.22.

ковы, что писатели, поэты и драматурги всегда обращались к ней в поисках ответов на важнейшие вопросы современности и с целью художественного осмысления «вечных» проблем человеческого бытия. Сказка (как вид народного творчества) уникальна и потому, что способна трансформироваться в литературные произведения, не разрушаясь.

Многие особенности, присущие сказке как виду литературы, сложились уже на ранних этапах ее развития. Первый этап в истории отечественной литературной сказки может быть назван «допушкинским» (сказка в литературе XVIII- начала XIX вв.). Итогом его стало окончательное закрепление сказки в системе литературных жанров.

Средневековая культура знала две противоположные тенденции в отношении к сказке: осуждение сказки вместе с другими языческими формами культуры как «вредной небылицы», признание сказки - занимательной, поучительной вымышленной истории – необходимой в жизни любого человека (от царя до крестьянина). Жанровая система средневековой отечественной литературы такова, что авторскую сказку включать не может.

В XVII-XVIII вв. появляются первые книжно-литературные обработки народных сказок и «в сказочном стиле» переведенные западноевропейские и восточные повести и романы. Фольклоризм как особенность литературы и неотъемлемая черта литературной сказки лишь начинает складываться.

Общий подъем национального самосознания, особенно в 60-90-е гг. XVIII в., стремление литературы к самобытности, возрождению традиций обусловили интерес к народной поэзии и ее активное проникновение в художественную литературу. Первые шаги к созданию самобытной литературной сказки нередко связывают уже с «предромантическим» движени-

ем, понимаемым достаточно широко.²

Примерно в 60-70-е гг. XVIII в. формируются два основных направления развития литературно-фольклорного синтеза, повлиявшие в дальнейшем на оформление сказки в литературе: «сочинение литературной сказки на основе сказки фольклорной, с заимствованием из последней отдельных специфических элементов содержания и формы» и «пересказ народной сказки с явным стремлением удержать в нем по возможности максимум ее характерных признаков...».³ Занимательные и необычные заимствованные произведения этого времени также получали «сказкоподобную» форму письменного закрепления, как соответствующую национальной традиции развлекательно-воспитательной словесности.

Первые сказочные опыты в литературе носили волшебнo-богатырский или волшебнo-приключенческий характер, опирались на традиции бытовых сатирических сказок и повестей XVII в. Одновременно возникают профессиональные литературно-сказочные произведения и популярно-массовые. В профессиональной литературе второй половины XVIII в. зарождается жанр «сказочной» поэмы («Душенька» И.Ф.Богдановича, «Бахариана» М.М.Хераскова, поэмы Н.М.Карамзина). Сказочное начало в литературе проявляется и в аллегорических нравоучительных «сказках» (сказки Екатерины II).

Литературная сказка XVII - XVIII вв. в целом в большей степени фольклорное, чем индивидуально-авторское произведение. Она не отделилась от повести, «гистории», басни, анекдота и т.д., не оформилась в самостоятельный литературный вид и носит книжно-фольклорный характер, в значительной степени ориентирована на «массового» читателя, соединяет

² См.: Троицкий В.Ю. Художественные открытия русской романтической прозы 20-30-х годов XIX в. - М., 1985 (глава «У истоков русской романтической прозы»).

³Новиков Н.В. Русские сказки в ранних записях и публикациях (XVI -XVIII века). - Л., 1971 . с.23-24.

занимательность и назидательность.

Рубеж веков и первая четверть XIX в. – время, когда сказка как «новый род сочинений» представлена в творчестве многих авторов. Это и сентиментальные «сказки», раскрывавшие «тайную» жизнь человеческого сердца, и художественные открытия романтиков, обратившихся к национальному прошлому. В этот период под определение «сказка» попадали и сентиментальные повести, и романы, и переводные произведения. Истоки этого – еще в риториках середины XVIII в. (в первую очередь М.В.Ломоносова). Рубеж веков – время осмысления сказки в литературе как сочинения «легкого» и изящного, построенного на вымысле и в целом противопоставляемого сочинениям историческим, философским и политическим, то есть серьезным. Об этом свидетельствуют не только журнальные и газетные публикации и предисловия, но и различные риторики и учебники по теории словесности. Например, статья «Взгляд на повести или сказки» («Патриот», 1804, т. II) свидетельствует о том, что сказки получили обозначение «прекрасных безделок», в которых сохранен «характер любезной легкости и красивого небрежения, которые впоследствии сделались, так сказать, условием их счастья в свете».⁴ Сказка отнесена к «легкой» словесности, но к началу XIX в. осознается ее ценность для общества: «...с помощью скрытого нравоучения привести в согласие рассудок и страсти, натуру и общество – вот важное дело Сочинителя сказок; вот в каком смысле и самые сказки могут называться школою нравов, а сказочники учителями рода человеческого».⁵ В работе «О сказке» (Из «Словаря древней и новой поэзии Н.Ф.Остолопова»), опубликованной в «Санкт-Петербургском Вестнике» в 1812 г. (ч.2), дана основная характеристика

⁴ Сиповский В.В. Из истории русского романа и повести. (Материалы по библиографии, истории и теории русского романа). Ч.1. ХУШ век. – Изд-е 2-го Отд. Императорской Академии Наук. – СПб., 1903, с.242.

⁵ Там же, с.243.

сказки – она «...преходит по желанию своему границы правдоподобия и даже возможности», а также определено существование сказки в любом из трех родов литературы: «Форма сказки бывает трех родов: первый состоит в том, когда Поэт не показывается, а видны одни только действующие лица; второй род: когда Поэт сам рассказывает о приключениях своих героев, а третий, когда Поэт скрывает действующие лица, а приводит только речи их, как бы самими ими говоренные. Однако ж для избежания единообразия позволяется смешивать сии роды».⁶ Черты сказки, которые сформировались в литературе того времени (единство нравоописательной и воспитательной функций, универсальность тематики, авантюрно-приключенческий тип композиции и также возможность существования в любом поэтическом роде), продолжают свою жизнь и в классической авторской сказке. Научно-теоретическое осмысление сказки, отделение ее от иных видов повествовательной литературы зафиксировало естественный процесс освоения народно-поэтического вида художественной литературой.

Интерес к миру народной поэзии, стремление к выражению духа народа в соответствующих литературных формах были открытиями романтизма. Сказка явилась органичным жанром для романтизма (в форме сказочной поэмы или сказочной повести), что стало возможно благодаря новому жанровому мышлению. Так, например, В.Ю.Троицкий пишет: «С легкой руки романтиков в литературе на равных правах с другими утвердились и получили права гражданства такие жанры, как сказка, легенда, предание, быль и т.п.».⁷ Отношение романтиков к сказке в целом отлито в совершенную форму в знаменитых словах Ф.Шлегеля из «Атенийских

⁶ Там же, с.263-264.

⁷ Троицкий В.Ю. Художественные открытия русской романтической прозы 20-30-х годов XIX в. - М., 1985, с.10.; см. также: Манн Ю.В. Поэтика русского романтизма. – М., 1976 и другие.

фрагментов» («Сказка есть как бы канон поэзии»). Среди авторов романтических литературных сказок - В.А.Жуковский, А.Ф.Вельтман, В.Ф.Одоевский, А.А.Погорельский, О.М.Сомов, В.И.Даль.

Большинство литературных сказок романтиков должны быть охарактеризованы как произведения «в народном духе». Так, например, рассматривая соотношение «фольклорности» и «литературности» в сказках В.А.Жуковского, Т.Г.Леонова определяет его как «сохранение народного сюжета при авторском стиле повествования»⁸. Это в целом характерно для сказочных литературных обработок рубежа XVIII-XIX вв., наряду с художественным двоемирием, поэтизацией чудесного, таинственного, остро сюжетностью, авантюрно-приключенческим и «витиевато-простодушным» повествованием. Особое место в литературе романтизма занимают «Пестрые сказки» В.Ф.Одоевского. Для них свойственны социально-дидактическая направленность, сатира, авторская ирония, что в целом может свидетельствовать о зарождении особого типа литературно-сказочного повествования, построенного на «гротескной фантастике», которое сформируется окончательно в творчестве М.Е.Салтыкова-Щедрина.⁹ И наконец классическую форму приобретает сказка в романтической литературе благодаря поэме А.С.Пушкина «Руслан и Людмила».

Сказки А.С.Пушкина - целая эпоха в истории авторской сказки, основа национальной литературно-сказочной традиции, а также одно из направлений в пушкиноведении.¹⁰ По справедливому замечанию В.П.Аникина, А.С.Пушкин «вывел сказку из разряда второстепенной литературы, какой она оставалась до него», по-настоящему открыл ее для ху-

⁸ Леонова Т.Г. Русская литературная сказка XIX в. в ее отношении к народной сказке: Поэтическая система жанра в историческом развитии. – Томск, 1982, с.51.

⁹ См.: Бушмин А.С. Сказки Салтыкова-Щедрина. – Л., 1976.

¹⁰ Наиболее крупные современные исследования: Зуева Т.В. Сказки А.С.Пушкина. – М., 1989; Медриш Д.Н. Путешествие в Лукоморье. Сказки Пушкина и народная культура. – Волгоград, 1992.

дожественного творчества.¹¹ Отмечая в творчестве Пушкина усиление «реалистичности изображения персонажей», при сохранении «атмосферы подлинной сказки», Т.Г.Леонова, как и другие ученые, обращает внимание на гармоническое единство народно-поэтической традиции и авторских новаций, на «следование Пушкина особой логике сказки, особым эстетическим законам жанра».

В развитии литературной сказки в послепушкинский период выделяют несколько тенденций. По мнению Т.Г. Леоновой, их две: создание сказок в народном стиле и в пародийно-фольклорном. Первая, с точки зрения исследователя, обозначается в творчестве В.А.Жуковского и П.П.Ершова. «Сказки-пародии» представлены в творчестве Н.М.Языкова, П.А.Катенина и Н.А.Некрасова. 1870-80-е гг. – новый период высокого подъема сказки. В это время появляются сказки М.Е.Салтыкова-Щедрина, А.Н.Островского, Л.Н.Толстого, Н.П.Вагнера. К жанру познавательно-дидактической сказки для детей, традиции которой определены В.Ф.Одоевским («Городок в табакерке»), обращаются Л.Н.Толстой, К.Д.Ушинский.

К началу XX в. уже существуют серьезные литературные традиции авторской сказки, намечены некоторые тенденции развития. В целом складываются две основные литературно-сказочные формы: волшебноромантическая и сатирико-аллегорическая, главные функции которой – правоописательная и дидактическая. Определилось и сращение сказки с массовой беллетристикой. Приоритетом в качестве «пражанра» определенно обладает волшебная сказка (как средство «народознания» и изобра-

¹¹ Аникин В.П. Русские писатели и сказка // Сказки русских писателей. – М., 1985, с.3.

жения вечных ценностей человека, способ формирования увлекательного сюжета).

Сказка в литературе XX в. представлена многими жанрами. Для ее осмысления предпочтительно выделить исторически сложившихся периодов в едином культурно-литературном цикле: сказка «серебряного века» (условно - дореволюционная сказка XX в.), советская литературная сказка (20-80-е гг.) и сказка 90-х гг. В любое время сказка активно воспринимала проблемы времени и «пристрастия» литературы. Так, сказочными средствами в 20-40-е гг. изображалась революционная борьба и восстановление социальной справедливости, отрицание буржуазных ценностей, затем научно-фантастические новации 50-60-х гг., в 80-90-е гг. актуальными становятся вопросы гуманного отношения к человеку, утверждение вечных нравственных ценностей и отрицание бюрократического «омертвления» души человека. В самое последнее время авторская сказка нередко «растворяется» в фантастически-аллегорических мирах «фэнтэзи».

Литературная сказка серебряного века - один из этапов в истории литературной сказки, в целом достаточно четко приуроченный к 900-10-м гг. XX в., последний период в истории классической литературной сказки, воспринявшей традиции писателей XIX в. Начало XX в. стало временем интереса русских художников слова к мифологии, к мифотворчеству, временем зарождения многих типологических «линий» и в развитии литературной сказки, трансформированных затем в советской сказке (для детей и взрослых) и по-новому представленных в сказках последнего десятилетия XX в. Это время появления первых произведений (сказок-путешествий) М.М. Пришвина; сказок А.М. Горького; А.Н. Толстого (циклы «Солнечные песни», «За синими реками», сборники «Русалочьи сказки» и «Сорочьи сказки»; первые сказки для детей); сказочно-мифологических произведе-

ний А.М. Ремизова («Посолонь»; «Русалия», «Среди мурья», «Сказки русского народа»); сказок Л.А. Чарской («Сказки голубой феи»).

Исследователи отмечают, что сказка и «сказочность» появляется в стихах, поэмах, лирических циклах А.Ахматовой, К.Бальмонта, А.Белого, С.Городецкого, Ф.Сологуба, М.Цветаевой, а также в прозаических произведениях М.Горького, В.Хлебникова, М.Кузмина, Л.Андреева, А.Куприна, Вяч.Иванова и других авторов.¹² Сказки писателей серебряного века отразили особенности литературы этого времени: ощущение рубежа, чувство нестабильности, хрупкости привычных ценностей, неоромантическую эстетику тайны, чуда, символизм, стремление к созданию нового искусства с одновременной ориентацией на многие традиции. Сказка начала XX в. в истории литературы характеризуется усложненностью, полифункциональностью связей с народной и мировой культурой, универсальностью в плане ориентации на мифологию, народную демонологию, легенды, а также многожанровостью (сказка-новелла, сказка-легенда, сказка-притча, сказка-лирическая миниатюра, сказка-миф и т.д.). Причины обращения авторов первой четверти XX в. к сказке обусловлены не только «...притягательностью эстетики чуда и тайны, свойственной этому жанру, возможностью создать свой миф, проявить изощренность мысли и фантазии»¹³, но и стремлением почувствовать, художественно воссоздать глубины души и истории русского народа.

Советская литературная сказка (20-80-е гг. XX в.) знала взлеты и периоды «спокойного» существования, запреты и разрешения.

¹² См. Кривошапова Т.В. Русская литературная сказка конца XIX - начала XX веков. – Акмола, 1995; Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920-1980-х годов). – Свердловск, 1992. (глава «Возрождение памяти жанра»).

¹³ Сказка серебряного века. – М., 1994, с.11.

Становление и развитие литературной сказки для детей в целом представляет собой достаточно яркий и сложный процесс. В нем затруднительно выделение периодов или этапов. Авторы детских литературных сказок XX в. опираются на фольклорные традиции, на творчество А.С.Пушкина, Г.-Х.Андерсена, социально-аллегорические и педагогические сказки XIX в.

Несмотря на ориентацию на социально-дидактический заказ, значительное количество сказок советских авторов вошли в историю отечественной литературы для детей. Они создавались и в 30-е, и в 50-е, и в 70-80-е гг., нередко становясь предметом полемики, литературных споров, пристального внимания критики. После периода осуждения сказки за уход от действительности и недостаточность социально-политических и революционных проблем (20-е гг.) наступает период активного освоения и обновления жанра в середине - второй половине 30-х гг. Причины гонений на сказку в 20-е гг. многообразны: и новые социально-педагогические приоритеты, требующие отказа от «мистики» и фантастики, «царей и королей», и появление значительного количества низкопробной сказочной продукции, сопровождавшее интерес к сказке и мифологии в начале века, и перекосы революционного переосмысления всего культурного наследия.

Значительную роль не только в создании, но и в научном и педагогическом осмыслении новой сказки сыграли С.Я.Маршак и К.И.Чуковский (статьи и выступления С.Я.Маршака разных лет, объединенные в сборнике «Воспитание словом», а также знаменитое литературно-педагогическое исследование К.И.Чуковского «От двух до пяти»¹⁴). Большое значение для становления литературной сказки для детей имели художественное твор-

¹⁴ Маршак С.Я. Воспитание словом. – М., 1964; Чуковский К.И. От двух до пяти // Чуковский К.И. Стихи и сказки. От двух до пяти. – М., 1999. (Всемирная детская библиотека).

чество и авторитет А.М.Горького. С именем А.М.Горького ученые связывают начало нового этапа в истории русской литературной сказки. «Писатель завершил традиции предшествующей литературы и вместе с тем стал зачинателем нового искусства. С острым ощущением всего прекрасного в мире, с радостным ощущением своего призвания бороться против тех, кто мешает людям быть счастливыми, вступил Горький в литературу и всегда оставался верен этому призванию. И в сказках для детей писатель был таким же», - пишет В.П.Аникин.¹⁵ Сказки А.М.Горького 10-20-х гг. («Утро», «Воробышко», «Случай с Евсейкой», «Самовар», «Яшка», «Про Иванушку-дурачка») определили практически все направления в развитии детской литературной сказки нового времени. Это и романтико-лирическая сказка «Утро», и нравоучительно-ироническая «Воробышко», и сатирически-аллегорическая «Самовар», политическая, отрицающая православные ценности (веру, смирение, милосердие) «Яшка», а также одна из первых в советское время увлекательная приключенческо-познавательная сказка «Случай с Евсейкой». Изображение чудесного в реальной жизни, в труде людей, оптимизм, единство романтического восхищения красотой мира и сатирического изображения мещанства – особые свойства поэтики горьковских сказок. Не случайно свои произведения об Италии он также назвал сказками.

А.М.Горьким был написан также целый ряд статей, посвященных кругу детского чтения, а также будущей социально-воспитательной роли литературы для детей в советском обществе («О сказке», «О безответственных людях и о детской книге наших дней», «Литературу – детям», «О темах», «Заметки о детских играх и книжках» и другие).¹⁶

¹⁵ Аникин В.П. Русские писатели и сказка. – М., 1985, с.14.

¹⁶ См.: А.М.Горький о детской литературе: Статьи и высказывания. – М., 1958.

20-е годы – особый период для литературной сказки. Это время «возрождения памяти жанра» (М.Н.Липовецкий), появления литературных сказок (поэтических и прозаических) А.Ахматовой, М.Цветаевой, Л.Леонова, С.Клычкова, поздних сказок А.Ремизова, Е.Замятина. М.Н.Липовецкий подчеркивает, что «непосредственное» обращение художников к нравственным идеалам народа, «предпринятая ими отважная и освежающая попытка найти в многовековом культурном сознании народа прямые ответы на вопросы революционного времени» стали основой поэтики сказок данного периода.¹⁷ 20-е гг. – это и время становления новой детской литературной сказки. Главной, с точки зрения И.П.Лупановой, стала тенденция «изображения противоборствующих сил как социально враждебных»: «Идущая непосредственно от сказочного фольклора эта тенденция взрывала благодушную тенденцию дореволюционной литературной сказки с ее мнимыми конфликтами и назойливыми моральными сентенциями. Подавляющее большинство авторов, выступивших в 20-е годы в жанре сказки, считало своей задачей способствовать выработке и укреплению в маленьком читателе четких классовых представлений».¹⁸ Удачным началом в истории советской детской литературной сказки явились сказки К.И.Чуковского «Тараканище» (1923), В.В.Маяковского «Сказка о Пете, толстом ребенке, и о Симе, который тонкий» (1925) и, главным образом, – «Три толстяка» Ю.К.Олеши (1928, создана в 1924). Последняя ориентирована на особые отношения волшебства и реальности, взяла чудо «из народной бытовой сказки, где нет ни ковров-самолетов, ни шапок-невидимок, но есть невероятные приключения ловких и остроумных героев, невероятные, но не сверхъестественные, всегда детально ар-

¹⁷ Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920-1980-х годов). – Свердловск, 1992, с.87.

¹⁸ Лупанова И.П. Полвека. Советская детская литература 1916-1967. Очерки. – М., 1969, с.92.

гументированные исключительными способностями действующих лиц или необыкновенными в житейском смысле обстоятельствами».¹⁹

В 30-е гг. проблемы литературной сказки приобрели особую актуальность. Они обсуждаются на государственном уровне (совещания по детской литературе), к ним обращаются такие мастера детской литературы, как С.Я.Маршак, К.И.Чуковский, предпринимаются попытки теоретического осмысления жанра, и, естественно, появляется множество новых художественных произведений, относимых к жанру повести-сказки (1936 г. – отдельным изданием выходит «Золотой ключик, или Приключения Буратино» А.Толстого, 1937 г. – «Приключения Карика и Вали» Я.Ларри, 1939 г. – «Волшебник Изумрудного города» А.Волкова; «Приключения капитана Врунгеля» А.Некрасова, 1940 г. – «Старик Хоттабыч» Л.Лагина – самые известные и не утратившие любовь читателей до сих пор).

Значительную роль в формировании литературной сказки для детей сыграл роман-сказка Ю.Олеши «Три толстяка». «Раскрывая средствами литературной сказки тему «борьбы миров», писатели 30-х годов развивали традиции, намеченные детской литературой предшествующего десятилетия. Почти всем сказочным произведениям, о которых идет сегодня речь, свойственны те новаторские черты, что были введены в сказочный обиход романом Юрия Олеши. Во-первых, вместо традиционного народно-сказочного героя-одиночки здесь – одерживающий победу коллектив. (...) Во-вторых, - вместо условно-сказочных героев здесь характеры», - считает И.П.Лупанова.²⁰

Художественный мир новых сказок отражает более тесную связь с общественно-политической и социально-бытовой реальностью: их авторы

¹⁹ Там же, с.106.

²⁰ Там же, с.283.

«избирают местом действия не условно-сказочную страну, но впускают сказку на улицы и в дома реального советского города, заставляя героев сражаться, по существу, с теми же носителями «мелкой правды», против которых ополчаются и герои реалистических произведений».²¹

30-е г. – стали временем формирования так называемых «сказок жизни», истоки которых – в развитии романтических традиций, нашедших наиболее полное воплощение в сказке Ю.Олеши. «Сказка в мире «Трех толстяков» оказывается более реальной и более жизнеспособной, чем убогая реальность существования пошлой массы горожан. Это центральная художественная идея, воплощенная в хронотопе романа-сказки, и возникает она на пересечении игрового мироощущения, идущего от карнавально-циркового ряда, и поэмной бинарности, связанной с романтической традицией», – пишет М.Н.Липовецкий.²² Исследователь называет значительное количество произведений, определяемых им как «сказки жизни»,²³ построенных на «взаимодействии романтической «поэмности» и «романизации», свойственной реалистическому произведению», на «живом контакте сказки с современностью» (сказки Е.Шварца, «Сказка о Военной тайне...» А.Гайдара, «Приключения Буратино» А.Толстого, пьесы-сказки Т.Габбе и С.Маршака, некоторые произведения К.Паустовского, В.Каверина, Л.Лагина, С.Писахова и других). Для них характерны «субъективное, лирическое начало» и противоположные тенденции: с одной стороны, лакировка реальности, но с другой, – противостояние жестокому духу времени, утверждение высших нравственных ценностей. Новый тип литературной сказки станет продуктивным для литературы 30-60-х гг.

²¹ Там же, с.655-656.

²² Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920-1980-х годов). – Свердловск, 1992, с.96.

²³ Там же, с.101-102

В процессе развития советской литературной сказки для детей 30-х формируется и другая тенденция - появление «сказок культуры», то есть произведений, построенных на воспроизведении литературно-сказочной традиции, или «дважды» литературных сказок (таких как пьесы-сказки Е.Шварца «Тень» или «Снежная королева»).

Детская поэтическая (лиро-эпическая) сказка сформировалась в творчестве К.Чуковского и С.Маршака, признанных классиков детской литературы. Подробно произведения этих авторов, а также В.Маяковского, А.Толстого и А.Волкова исследованы в книге М.Петровского.²⁴

В советской литературе постепенно оформляется и структура детской повести-сказки (произведения С.Михалкова, Ю.Олеши, В.Губарева, А.Волкова, Ю.Томина, Н.Носова, К.Булычева и других авторов), а также пьесы-сказки (Т.Габбе, С.Маршак, Е.Шварц, С.Михалков и другие), отличительными чертами которых стали динамизм развития действия, четкость идеи и сюжета, внутренняя и внешняя завершенность, центральное положение образов героев-детей.

Яркие фигуры в истории детской литературной сказки 30-50-х гг. - Т.Габбе и Е.Шварц. В их произведениях вопросы нравственного воспитания стали центральными, что будет свойственно и литературным сказкам 50-60-х гг.

Ученые выделяют некоторые функционально-тематические группы литературно-сказочных произведений 50-60-х гг. для детей и юношества: во-первых, это сказки, созданные на основе мотива «исполнения желаний» (например, таких как «Шел по городу волшебник» Ю.Томина), во-вторых, - научно-познавательные (например, «Электроник - мальчик из чемодана» Е.Велтистова), и, наконец, - научно-фантастические. Таким образом, в 50-

²⁴ Петровский М. Книги нашего детства. - М., 1986.

60-е гг. идет активное развитие отечественной литературной сказки на основе более тесной связи с действительностью и усложнения жанрового синтеза.

В целом можно отметить, что в литературных сказках 20-х гг. явно прослеживается ориентация на фольклорные сказки о животных и на социально-бытовые сатирические сказки, переосмысленные в соответствии с требованиями времени. Сказки 30-50-х гг. в большей степени использовали волшебно-сказочную традицию, в том числе уже освоенную литературой.

Литературная советская сказка для детей, естественно, всегда предполагала явный или скрытый в подтексте конкретный воспитательный заказ общества. Так, например, в сказках Е.Шварца, созданных на основе известных сюжетов фольклорного или литературного происхождения (например, «Красная Шапочка», «Снежная королева», «Золушка», «Тень» и других), отмечают дополнение традиционного морального конфликта социальным, выдвижение социально-классовых проблем на первый план, новый «коллективистский смысл» и т.д.²⁵ Но подобная ориентация, как видно, не противоречила общим принципам сказки. Созданная талантливыми авторами, сказка конкретного времени оказалась жизнеспособнее, «больше» отдельного общественно-политического периода в жизни страны. Общечеловеческий нравственный смысл сказки, ее универсальность и «вечность» стали причиной того, что советские литературные сказки по-прежнему входят в круг и литературного образования, их с удовольствием читают современные дети.

К числу авторов «недетских» сказок первой половины XX в. следует отнести поэтов и писателей «серебряного века», а также отметить уни-

²⁵ См. об этом: Рассалин С. Обыкновенное чудо. Книга о сказках для театра. - М., 1964. (раздел о Е.Шварце).

кальность творчества М.М.Пришвина, полностью построенного на сказочной мировоззренческой основе.

Яркой особенностью развития литературно-фольклорных отношений в 20-40-е гг. стало индивидуальное творчество талантливых народных сказителей, таких как Б.Шергин и С.Писахов, чей репертуар также включал сказки.

Во второй половине XX в. практически отсутствует народно-литературная сказка, фольклорная сказка стала текстом в фольклорном сборнике или учебной хрестоматии, а также опубликованным пересказом для детей. По мнению исследователей, литературная сказка 60-90-х гг. ориентируется в значительной степени на «память жанра», трансформированную в соответствии с индивидуально-творческими поисками и типами художественного мышления. В целом продуктивный для литературы тип сказки-поэмы, основы которого заложены еще в творчестве А.С.Пушкина, практически отсутствует во второй половине столетия.

Разнообразными путями идет развитие литературной сказки для детей. Увеличивается количество сказочных произведений, предназначенных для детского чтения, причем их форма усложняется за счет синтеза с научной фантастикой. Оформляются функционально-тематические разновидности сказок: волшебно-дидактическая (В.П.Катаев, С.В.Михалков); природоведческая (научно-познавательная) – в творчестве В.Бианки, а затем – В.Д.Берестова, Н.И.Сладкова, С.В.Сахарнова, Г.Я.Снегирева; приключенческо-фантастическая (произведения Е.Велтистова, В.Губарева, Н.Носова, Р.Погодина), игровая (Э.Успенский). «Недетские» сказки представлены отдельными именами и произведениями (например, две сказки В.М.Шукшина).

Литературная сказка последнего десятилетия XX в. также может считаться новым этапом в ее развитии, отражающим общее состояние литературы и общественной жизни (произведения Ю.И.Коваля, Л.С.Петрушевской, детские литературные сказки К.Булычева, В.П.Крапивина, С.Л.Прокофьевой, Э.Успенского). Оформляется и процветает в полной мере и массово-коммерческий тип сказкотворчества, опирающийся на переосмысленные традиции литературно-фольклорных отношений. «Многосерийные» сказки различного происхождения и национальной принадлежности активно влияют на читательские вкусы. Кино- и видеофильмы-сказки получают широкое распространение, используя многие стереотипы и пристрастия массового сознания.

Различные типы сборников сказок XX в. в целом демонстрируют отношение к сказке в общественно-литературной жизни и в детском чтении, а также состояние научного осмысления данного художественного явления. Всевозможных изданий сказок очень много. Каждое отражает свое время, общественно-литературные приоритеты и составлено с определенной целью, чему соответствует и отбор произведений, и справочно-библиографический аппарат, и комментарии. Сборники сказок советских писателей объединяют произведения разного характера: переработанные народные сказки, детские литературные сказки, сказочно-легендарные произведения, сказки-предания, лирические миниатюры, научно-фантастические сказки и т.д.

Среди изданий, обобщающих значительный период развития отечественной литературной сказки, следует, видимо, первым назвать сборник «Жар мечты: Сборник сказок советских писателей. Сост. Л.А.Кайев. – М., 1970». В коротком предисловии особенности сказки как явления литературы определены расплывчато, не выделены разновидности, хотя и упомяну-

ты «забавные сказки», «фантастические сказки» и другие. Основное «направление» издания определено достаточно четко («сказки о нашем, советском времени»), учтена многонациональность советской литературы (в сборник включены произведения О.Иоселиани, Э.Межелайтиса, С.Нерис, С.Жемайтиса, А.Вальдю и других, многие из которых являются преданиями и легендами, а не сказками, в частности произведения прибалтийских авторов). Жанрово-видовое определение носит крайне общий и социально-ориентированный характер («Все сказки – сколько б их ни было – зажежены мечтаниями человека, его стремлением к лучшему»). В книгу включены и переработки народных сказок, и народно-литературные сказки, и индивидуально-авторские (например, «Волшебное кольцо» А.Платонова, часть «Немухинского» цикла В.Каверина, произведения Б.Шергина, С.Писахова, лирические миниатюры М.Пришвина). Помимо собственно авторских сказок В.Маяковского, А.Гайдара, К.Чуковского, В.Бианки, С.Михалкова, Н.Носова, В.Катаева и других авторов, в книгу вошли «Горящее сердце Данко» М.Горького, «Две лягушки» Л.Пантелеева, представляющие собой аллегории-притчи, и ряд других произведений, тяготеющих и к иным, нежели сказка, жанрам. При всем отсутствии четкости классификационных признаков, сборник представляет собой яркое явление своего времени, с одной стороны, а с другой, – в нем дан достаточно широкий круг произведений, которые можно считать «околосказочными» литературными образованиями. Отсутствие справочно-библиографического аппарата и комментариев свидетельствует о популярном характере издания.

По сходному принципу построен более поздний сборник – «Сказки советских писателей /Сост., предисл., подг. текста Л.Ханбекова. – М., 1991». Он основан на крайне широком понимании литературной сказки и

включает самые разные произведения (например, «Кролики и удавы» Ф.Искандера).

Важный вклад в теоретическое осмысление и формирование принципов научного издания литературных сказок внес В.П.Аникин. Наиболее известные его сборники: Сказки русских писателей /Сост., вступ. ст. и комм. В.П.Аникина. – М., 1985; Сказки народов мира в 10 тт. – М., 1989. – т.7 (сказки русских писателей); Сказки русских писателей /Сост., вступ. ст. и примеч. В.П.Аникина. – М., 1996 (Сказки народов мира в 10 томах, т.II). В первый из названных сборников вошли произведения авторов XIX и первой половины XX в. (М.Горького, Н.Д.Телешова, А.Н.Толстого, К.И.Чуковского, П.П.Бажова, С.Я.Маршака, А.П.Гайдара, С.Г.Писахова, В.В.Бианки, Д.Д.Нагишкина, К.Г.Паустовского, Л.Пантелеева). Сборник 1996 г. посвящен авторской сказке XX в. Содержание сборника составляют произведения авторов первой половины века (от сказок М.Горького, определивших литературно-сказочную традицию времени в целом, до знаменитой сказки Н.Носова о Незнайке). Все книги В.П.Аникина включают наиболее крупные произведения, в том числе вошедшие в классику детской литературы, научные вступительные статьи, разработанный справочно-библиографический аппарат, примечания, характеризующие творчество писателей-сказочников.

Иной характер носят издания, предназначенные для семейного или внеклассного чтения. Ярким примером является книга «Русские сказки писателей XIX- XXвеков /Сост. прим. Т.П.Казымовой, вступ. ст. Е.А.Самоделовой. – М., 1995. (Учебное издание)». Составители отмечают, что книга предназначена для «семейного чтения». Предисловие Е.А.Самоделовой, принадлежащей к новому поколению фольклористов, представляет собой серьезное научное осмысление авторской сказки (вы-

явлены ее истоки, своеобразие поэтики, предложена классификация, построенная на взаимопроникновении «литературной» и «фольклорной» составляющих). Характер данного сборника можно определить как фольклорно-литературный, так как для него выбраны произведения, построенные на традиционных народных сказочных сюжетах. Данная книга включает из XX в. произведения авторов серебряного века (сказки К.Бальмонта, А.Ремизова), народно-литературные сказки С.Писахова и Б.Шергина; представлена разнообразная плодотворная работа над сказкой А.Н.Толстого (циклы «Русалочьи сказки», «Сорочьи сказки», обработки народных сказок из книги «Русские народные сказки»), а также обработки народно-сказочных сюжетов А.Платонова.

Новый этап в научном и педагогическом освоении литературной сказки XX в. в целом отражает книга «Волшебный ларец: Русская литературная сказка XX в. /Сост., авт. вступ. ст. и приложения В.П.Журавлев. – М., 1998. (Учебное издание)». Она рассчитана на читателя – ребенка или подростка, определена как хрестоматия. Впервые составитель попытался показать максимальную широту понятия «литературная сказка XX в.», включив в сборник произведения Н.Телешова, О.Форш, Л.Чарской, С.Черного, А.Куприна, А.Толстого, П.Бажова, А.Платонова, Е.Шварца, Б.Шергина, С.Маршака, К.Паустовского. Таким образом, тексты книги представляют прозаическую авторскую сказку XX в. (для детей и «двуадресную») в единстве индивидуально-авторской и народно-литературной традиций, классиков и забытых имен, романтической и сатирической ориентации.

Отличительной особенностью книжного рынка самых последних лет стала публикация сказок в виде популярных «библиотек», «серий» и т.д. В них нередко включаются авторские и народные сказки, в том числе раз-

личной национальной принадлежности. Характерные черты данных изданий - рекламные «приманки» авторов и издателей, а также стремление к некой «энциклопедичности». Нередко в иллюстрированные дорогие книги не включены предисловия, даты создания и упоминания о том, в какой стране живет автор.

На протяжении столетий существования художественной литературы сказка (а лучше сказать, различные жанры народной сказки) отдельными сторонами своего идейно-художественного мира соответствовала творческим поискам поэтов и писателей. Точные соответствия по времени и по отдельным авторам, конечно, установлены быть не могут, но в целом можно охарактеризовать доминанты литературно-сказочных «отражений» разного времени. Так для литературы романтизма стала актуальной эстетика чуда, тайны, а также выражение национальной духовной жизни. Отечественная литературная сказка навсегда сохранила романтические традиции (во взгляде на мир, его осмыслении и «переживании»), по разному отразившиеся в произведениях многих авторов XX в. (таких как Л.А.Чарская, М.М.Пришвин, Ю.К.Олеша, К.Г.Паустовский, В.В.Крапивин и другие).²⁶

Для литературы 70-80-х гг. XIX в., а также для многих авторов первой четверти XX в. – возможность сатирического изображения отдельных сторон жизни. Для поэтов и писателей начала XX в. в целом – мифопоэтика и нравственно-философская гармония сказки. Для детской литературы – возможность соединения приключенческого сюжета с дидактической и познавательной направленностью.

²⁶ См. об этом также: Леонова Т.Г. Русская литературная сказка XIX в. в ее отношении к народной сказке: Поэтическая система жанра в историческом развитии. – Томск, 1982; Чернышева Т.А. Природа фантастики. – Иркутск, 1984 (глава «Романтизм и фантастика»), Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920-1980-х годов). – Свердловск, 1992 и другие.

Русская литературная сказка XX в. – сложный и многогранный предмет исследования, актуальное направление филологической науки, объединяющее целую группу взаимосвязанных теоретических и историко-литературных проблем. Это история, жанровая типология и жанровый синтез, «статус» сказки в системе литературных жанров XX в., классификация, особенности поэтики, а также своеобразие фольклоризма.

В основе представляемой концепции следующие положения:

Литературная сказка является исторически сложившимся эпическим видом литературы. Его основой являются единство художественного мира сказки в целом и синтез различных элементов и принципов создания литературы и фольклора. Два основных типа литературных сказок – народно-литературные и индивидуально-авторские – объединяют различные жанры и жанровые разновидности.

Поэтика литературной сказки является диалогической, условно-символической и компенсаторной. Доминанта художественного мира литературной сказки – авторская позиция.

Законы и границы литературно-сказочного способа отражения действительности базируются на идейно-художественных принципах народных сказок.

Изучение авторской сказки в фольклористике и литературоведении началось достаточно давно, практически со времени первых определений жанра «старинных повестей и сказок» и должно быть датировано началом XIX в. Литературная критика и фольклористика XIX в. целенаправленно не занималась изучением литературной сказки, однако в орбиту внимания

ученых, публицистов и художников слова они, естественно, попадали (например, романтическая критика затрагивала проблему сказки в связи с понятием «народности», исследовались сказки А.С.Пушкина, М.Е.Салтыкова-Щедрина, сказочные элементы в творчестве других авторов).

История русской литературной сказки в полном объеме еще не написана, но отдельные ее периоды достаточно полно и глубоко исследованы в работах Н.В.Новикова, И.П.Лупановой, Т.Г.Леоновой, Т.В.Кривошаповой, М.Н.Липовецкого, М.И.Мещеряковой, Э.В.Померанцевой; этому вопросу значительное место уделено также в учебниках и учебных пособиях по детской литературе последних лет.²⁷ Исследованию русской сказки в ранних литературных формах, обработках, записях и публикациях нового времени (так называемый «доафанасьевский период») посвящены специальные исследования.²⁸ Из современных работ отметим книги Н.В.Новикова²⁹. «Сказочная» составляющая литературы последней трети XVIII - первой четверти XIX в. подробно рассмотрена в исследованиях, посвященных русскому романтизму. Изучены литературная сказка XIX в. (так называемый «классический вариант») и сказка рубежа веков в аспекте связи с основными тенденциями развития литературы, идейно-художественного своеобразия, сохранения народно-сказочной основы и особенностей поэтики (исследования В.П.Аникина, А.С.Бушмина, Т.В.Зуевой, Т.Г.Леоновой, И.П.Лупановой и другие).

²⁷ См.: Арзамасцева И.Н., Николаева С.А. Детская литература. – М., 2000; Русская литература для детей. Под ред. Т.Д.Полозовой. – М., 1997 - и другие.

²⁸ Пыпин А.Н. Очерк истории старинных повестей и сказок русских. - СПб., 1857; Сиповский В.В. Из истории русского романа и повести. (Материалы по библиографии, истории и теории русского романа). Ч.1. XVIII век. – Изд-е 2-го Отд. Императорской Академии Наук. – СПб., 1903 и другие.

²⁹ Русские сказки в записях и публикациях первой половины XIX века. - М.-Л., 1961; Русские сказки в ранних записях и публикациях (XVI- XVIII). - Л., 1971.

К середине XX в. появилась возможность осмысления различных жанровых разновидностей литературной сказки на значительном художественном материале.

Можно говорить о нескольких этапах исследования отечественной литературной сказки XX в. Впервые вопрос о непосредственном соотношении авторской сказки с литературой и фольклором был поставлен в конце 50-х гг. Вышла книга Д.Нагишкина, монография И.П.Лупановой, исследование З.В.Приваловой.³⁰ 50-70-е гг. – время появления первых исследований В.П.Аникина, посвященных обработке народной сказки писателями и литературной сказке.³¹ В целом, в первых научных исследованиях литературная сказка осмыслена через систему сравнительного анализа с народной, выявлены ее жанрообразующие признаки и особенности соотношения с действительностью. О значительном интересе ученых и критиков к литературной сказке для детей свидетельствовала и развернувшаяся в 70-е гг. на страницах журналов «Детская литература» и «Дошкольное воспитание» дискуссия о своеобразии чудесного в сказке, о ее значении в детском чтении и о перспективах развития. Несмотря на появление определенного числа работ, еще в конце 70-х гг. специалисты констатировали отсутствие теоретических обобщений в исследованиях по литературным сказкам.³²

80-е и 90-е гг. явились временем активного исследования современных условных (и эклектичных) форм литературы, влияния народной поэзии на литературу, а также осмысления литературной сказки XX в. в це-

³⁰ Нагишкин Д. Сказка и жизнь. – Л., 1957; Лупанова И.П. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX в. – Петрозаводск, 1959; Привалова З.В. Советская детская литературная сказка 20-30-х гг.: Дисс. ... к.фил.н. – М., 1959.

³¹ Аникин В.П. Большое искусство сказки (Обработка народных сказок советскими писателями) - ЛГ, 1952, № 12; Аникин В. Писатели и народная сказка // Русские сказки в обработке писателей. М., 1969; Аникин В. Вечнозеленая ветвь. О поэтических исканиях писательской сказки // «Литература в школе», 1970, № 2.

³² См. об этом: Бахтина В.А. Литературная сказка в научном осмыслении последнего двадцатилетия //Фольклор народов РСФСР: Межвуз. науч. сб. – Уфа, 1979, вып.6, с.70.

лом. Это научное направление стало одним из приоритетных (о чем свидетельствуют и защищенные диссертации.)³³. Появилось значительное количество крупных работ, посвященных теоретическим проблемам фольклоризма литературы (Д.Н. Медриш, У.Б. Далгат), литературной сказке XIX в. и рубежа XIX – XX вв. (Т.Г.Леонова, Т.В.Кривошапова), выявлению связей литературной сказки с научно-фантастической литературой (А.Ф. Бритиков, Ю.И. Кагарлицкий, Е.М. Неелов, Т.А. Чернышева и другие).

Некоторые периоды, авторы и сказки изучены достаточно полно, о ком-то написано меньше. В истории авторской сказки XX в. наиболее полно исследованы произведения 20-80- х гг. Неоднократно ученые обращались к творчеству таких авторов, как А.М.Горький, А.Н.Толстой, С.Я.Маршак, К.И.Чуковский, С.В.Михалков, Е.Л.Шварц (чьи произведения стали классикой отечественной детской литературной сказки), к народно-литературным сказкам С.Писахова и Б.Шергина. Существует значительная научная, учебная и популярная литература по сказкам М.Пришвина, В.Бианки, К.Паустовского, В.Шукшина.

О литературной сказке второй половины – конца XX в. писали и пишут многие современные филологи и педагоги (М.И.Мещерякова, И.Н.Арзамасцева, Т.М.Колядич и другие), ей посвящаются доклады и сообщения на научных и педагогических конференциях, диссертационные исследования; таким образом, идет-активный процесс ее научного осмысления.

³³ Кандидатские: Богатырева Н.Ю. «Литературная сказка В.П.Крапивина» (1998); Дубровская И.Г. «Советская детская сказочная повесть 30-х годов» (1985); Исаева Е.П. «Жанр литературной сказки в драматургии Е.Шварца» (1985); Лейдерман М.Н. «Советская литературная сказка (Основные тенденции развития)» (1989); Ляхова В.В. «Советская детская драматическая сказка 30-х годов» (1980); Халуторных О.Н. «Волшебная сказка как феномен культуры (социально-философский аспект)» (1998); докторские: Леонова Т.Г. «Русская литературная сказка XIX в. в ее отношении к народной сказке» (1988); Медриш Д.Н. « Литература и фольклорная традиция: (Проблемы поэтики)» (1983); Трыкова О.Ю. «Отечественная проза последней трети XX века: жанровое взаимодействие с фольклором» (1999) и другие.

В одном из новых исследований, посвященных фольклоризму литературы последней четверти XX в., отмечено, в частности, что сказка стала продуктивным видом фольклора для литературы, что наметилась тенденция «к созданию более крупных эпических форм, ориентированных на сказку», что «сказка становится тем универсальным жанром, под знаменем которого объединяются совершенно разные писатели: и реалисты, и постреалисты, и постмодернисты».³⁴ Показательно, что, рассматривая своеобразие и приоритеты новейшей литературы, построенной на «сказочных отражениях», автор (как и многие другие) специально не определяет понятие авторской сказки в единстве генезиса традиций и новых художественных открытий, а относит к литературным сказкам произведения, использующие лишь отдельные элементы сказочной поэтики (например, «Кролики и удавы» Ф.Искандера, «Белка» А.Кима и целый ряд других произведений).

К концу XX в. сложились научные школы, занимающиеся проблемами фольклоризма литературы, а также влиянием сказки на литературу (Москва, Воронеж, Петрозаводск, Свердловск, Челябинск и другие). Традиционными становятся конференции в МПГУ, посвященные мировой словесности для детей и о детях, а также литературной сказке, сопровождающиеся изданием научных сборников.³⁵ Регулярно статьи, посвященные авторским сказкам, появляются на страницах журналов «Русская литература», «Детская литература», «Дошкольное воспитание», «Литература в школе», «Книжное обозрение» и других. Сказка XX в. для детей и взрослых обзорно описана также в предисловиях к существующим сборникам.

³⁴ Трыкова О.Ю. Отечественная проза последней трети XX века: жанровое взаимодействие с фольклором: Автореферат дисс. ... д. фил. н. – М., 1999, с.9-10.

³⁵ Например: Литературная сказка: история, теория, поэтика. – М., 1996; Литературная сказка: История. Поэтика. Методика преподавания. – М., 1997; Мировая словесность для детей и о детях. Вып.4. – М., 1999; вып. 5. – М., 2000; вып.6. – М., 2001.

К концу XX в. продуктивным для отечественной литературной сказки стало исследование своеобразия художественного мира. Определились актуальные проблемы: связь литературной сказки с действительностью, специфика чудесного, пространственно-временная организация, своеобразие авторской позиции.

Помимо научных статей, комментариев и обзоров, к настоящему времени существует целый ряд крупных работ обобщающего и концептуального характера по литературной сказке XX в. К ним могут быть отнесены книги Д.Д. Нагишкина, И.П.Лупановой, М.Н.Липовецкого, Т.В.Кривошаповой, а также исследования волшеббно-сказочных корней научной фантастики Е.М. Неелова и специальный раздел в монографии М.И.Мещеряковой, посвященной детской и юношеской литературе второй половины XX в.³⁶

В исследованиях обобщающего характера представлены различные методы изучения. Так, в книгах Т.Г.Леоновой и И.П.Лупановой преобладает «фольклористический» подход. Для монографии М.Н.Липовецкого центральным стало понятие «памяти жанра». В книге Т.В.Кривошаповой теоретическую основу составляет идея творческого «диалога» традиций. М.И.Мещерякова рассматривает сказки в связи с «условными» формами детской и юношеской литературы.

Одним из первых больших исследований стала работа Д.Д.Нагишкина, в которой свойства литературной сказки рассмотрены

³⁶ Нагишкин Д.Д. Сказка и жизнь. – Л., 1957; Лупанова И.П. Полвека. Советская детская литература. 1916-1967. Очерки. – М., 1969; Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920-1980-х годов). – Свердловск, 1992; Кривошапова Т.В. Русская литературная сказка конца XIX-начала XX века. – Акмола, 1995; Неелов Е.М. Волшеббно-сказочные корни научной фантастики. – Л., 1986, Его же: Сказка, фантастика, современность. – Петрозаводск, 1987; Мещерякова М.И. Русская детская, подростковая и юношеская проза второй половины XX в. – М., 1997.

через систему постоянных и переменных жанровых признаков, сформированную на основе творческого использования различных черт народных сказок.

Книга И.П.Лупановой написана с точки зрения социально-классовой функциональности литературы. Эволюции авторской сказки, ее достижения и художественные открытия рассмотрены на фоне всей литературы для детей в 20-60-е гг. Теоретическое осмысление авторской сказки в целом не проведено, охарактеризованы жанровые разновидности писательских сказок для детей в связи с ориентацией на фольклорные и литературные традиции.

Исследование Т.В.Кривошаповой посвящено литературной сказке рубежа XIX-XX в. в жанровой системе литературы. В нем в свете фольклорно-литературных «отражений» подробно изучены стихотворные и прозаические сказки авторов, принадлежавших к самым разным литературным направлениям (реализму, символизму, футуризму, акмеизму), таких как А.Ремизов, А.Толстой, С.Городецкий и другие.

Среди названных работ по литературной сказке XX в. небольшая часть затрагивает вопросы теории данного жанрового образования.

Наиболее полно развитие литературной сказки 20-80-х гг. XX в. в историко-теоретическом плане и с точки зрения своеобразия поэтики жанра представлено в работах М.Н.Липовецкого. Концепция и методология исследователя лишена эмпиризма, присущего многим работам по литературной сказке, имеет серьезное научное основание, построенное на развитии теории жанра в историко-культурном процессе (работы А.Н.Веселовского, А.А.Потебни, М.М.Бахтина, О.М.Фрейденберг, И.П.Смирнова, труды западных и отечественных мифологов и другие). Таким образом автор приходит к выявлению центрального для литературной

сказки теоретического понятия «память жанра». Структурно-генетический подход, наиболее адекватный исследуемому объекту, позволил ученому сделать важные теоретические выводы о семантическом «ядре» литературной сказки, о своеобразии поэтики и игровом начале в структуре жанра и основных тенденциях развития в 20-80-х гг. XX в.

При широте общетеоретического подхода, глубине обобщений и находок, автор сознательно сузил объект исследования (недетские и двудесятилетние сказки), а также предположил, что «память жанра» литературной сказки основана только на волшебной народной сказке (ее «семантическом» ядре). Кроме того, М.Н.Липовецкий имел в виду «не столько конкретные сказочные произведения, сколько некий *теоретический инвариант* сказочного жанра, общий строй жанровой традиции народной волшебной сказки».³⁷ Не случайно подобная позиция вызывала возражения. Т.Г.Леонова, например, отметила, что в данном случае «неточно определен фольклорный прототип литературной сказки, дается суженное понимание народной сказки только как волшебной и соответственно игнорируется в развитии русской литературной сказки значение народных сказок о животных и новеллистических».³⁸ Ценной, и важной представляется идея М.Н.Липовецкого о том, что большинство авторов (за исключением тех, кто специально обрабатывал настоящие записи фольклорных сказок, - например, А.Н.Толстой или А.П.Платонов) сознательно или бессознательно ориентируются на «память жанра», однако само понятие «память жанра» применительно к литературным сказкам XX в. и некоторые другие поло-

³⁷ Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920-1980-х годов). – Свердловск, 1992, с.9.

³⁸ Леонова Т.Г. О некоторых аспектах изучения литературной сказки // Литературная сказка: история, теория, поэтика: сб. статей и материалов. – М., 1996, с. 4-7; с.6.

жения и идеи фундаментального исследования, нуждаются в развитии, конкретизации и уточнении.

Обзор крупных исследований и изданий (научных и популярных) свидетельствует о том, что для литературы XX в. в целом понятие «авторская сказка» достаточно условно, а многие проблемы еще требуют своего решения. Их сложность обусловлена и тем фактом, что неоднозначными и во многом подвижными представляются сейчас и понятия «история русской литературы XX в.», «современный литературный процесс», не до конца выяснены актуальные для истории литературной сказки принципы взаимодействия фольклора, «массовой» и высокохудожественной литературы. Один из основных нерешенных вопросов в историко-литературных и теоретических исследованиях сказок XX в. – жанровая принадлежность (и соответственно – отбор произведений для анализа). В большинстве исследований и публикаций не проведен водораздел между произведением, включающим сказочные элементы, произведением, содержащим «переживание» сказки, и собственно литературной сказкой, а также не определены разновидности сказок.

Русская литературная сказка XX в. по-прежнему остается недостаточно исследованным явлением, хотя подробно и глубоко изучались отдельные периоды, имена, разновидности. В целом ряде работ осмысливался путь сказки в литературе XX в., рассматривались идейно-тематическое своеобразие и особенности поэтики.

Безусловный приоритет в исследовательской и критической литературе принадлежит отечественной литературной сказке для детей. На основе исследований творчества выдающихся мастеров детской литературной сказки предлагались способы классификации авторских сказок, изучены

жанровые формы сказок 30-40-х гг.³⁹, в том числе пьесы-сказки,⁴⁰ определены такие черты детской литературной сказки, как сочетание достоверности и фантастики, приключенческий сюжет, переосмысление традиций в связи с современностью, центральное положение героя-ребенка и другие.

Наиболее полно и глубоко изучена сказка первой половины века, авторские же сказки второй половины XX в. и в особенности последнего десятилетия нуждаются в более серьезном внимании литературоведов и фольклористов. Комплексно отечественная литературная сказка XX в. (в единстве «детской» и «взрослой», высокохудожественной и «массовой», в различных жанровых разновидностях и т.д.) не исследована, хотя существуют крупные работы обобщающего характера.

В.Я.Пропп указывал на неисчерпаемость сказки как предмета исследования: «Область сказки огромна, для ее исследования требуется работа нескольких поколений ученых. Изучение сказки – не столько частная дисциплина, сколько самостоятельная наука энциклопедического характера».⁴¹ По всей видимости, литературная сказка также представляет собой огромное поле для исследования, что обусловлено еще и тем, что она является продуктивной и развивающейся художественной формой.

Изучение русской литературной сказки, актуальное для литературоведения и фольклористики, не стало в целом самостоятельным научным направлением в сказковедении. На протяжении всего XX века происхо-

³⁹ Бегак Б.А. Правда сказки: Беседы о сказках русских советских писателей. – М., 1989; Лупанова И.П. Полвека. Советская детская литература. 1916-1967. – М., 1969; Нагишкин Д. Сказка и жизнь. – Л., 1957; Петровский М. Книжки детства. – М., 1986; Привалова З.В. Советская детская литературная сказка 20-30-х гг.: Дисс. к. фил. н. – М., 1959; Сивоконь С.И. Уроки детских классиков. – М., 1990 и другие.

⁴⁰ Например: Рассадин С. Обыкновенное чудо: Книга о сказках для театра. – М., 1965; Дубровская И.Г. Советская детская сказочная повесть 30-х годов: Дисс. ... к.фил.н. – Горький, 1985; Исаева Е.Ш. Жанр литературной сказки в драматургии Е.Шварца: Дисс. ... к.фил.н. – М., 1985; Ляхова В.В. Советская детская драматическая сказка 30-х годов: Дисс. ... к.фил. н. – Томск, 1980.

⁴¹ Пропп В.Я. Русская сказка (Собрание трудов В.Я.Проппа). – М., 2000, с.6-7.

дило изменение художественного мира литературной сказки, обусловленное и своеобразием общественно-культурного пути, и авторскими индивидуальными творческими поисками, однако неоспоримым, с нашей точки зрения, является представление о XX в. как о едином литературно-культурном цикле. Литературно-фольклорный анализ художественного мира авторских сказок всего столетия позволит сделать выводы о перспективных для авторских сказок тенденциях и о сущности так называемых «тупиков» или кризисных явлениях литературно-сказочной традиции. Центром его является идея жанрового синтеза как основы формирования художественного мира литературной сказки, в котором на новом уровне, в соответствии с конкретными творческими поисками писателей и временем создания, объединились традиции, художественные открытия разных культурных периодов (в том числе, досказочного).

Задачи нашего исследования: выявление главных тенденций развития авторской сказки как вида литературы на основе изучения произведений разных авторов; определение истоков формирования особенностей поэтики и основных жанров литературной сказки, сложившихся в различные периоды литературного развития XX в.; исследование художественного мира литературной сказки в различных аспектах (жанровый синтез; пространственно-временная организация; система образов; авторская позиция) на основе диалога индивидуально-авторского начала и традиционных сказочных жанрообразующих элементов. Мы исследуем литературную сказку XX в., совмещая историко-типологический, историко-функциональный и структурно-генетический методы, используя принципы конкретно-исторического анализа и методику сравнительного литературно-фольклорного исследования.

Теоретико-методологической основой исследования русской литературной сказки XX в. являются труды разных лет по специфике литературно-фольклорных связей (М.К.Азадовского, Ф.И.Буслаева, У.Б.Далгат, Д.Н.Медриша, А.Н.Пыпина, В.Я.Проппа, В.В.Сиповского, К.В.Чистова); философско-мировоззренческому и поэтическому своеобразие народнх сказок, их месту в истории культуры (В.П.Аникина, А.Н.Афанасьева, В.А.Бахтиной, А.Н.Веселовского, Т.В.Зуевой, Ю.Г.Круглова, С.Ю.Неклюдова, Д.С.Лихачева, Е.М.Мелетинского, В.Я.Проппа, Э.В.Померанцевой, Ю.М.Соколова и др.), жанровой специфике и типологии литературы (М.М.Бахтина, Н.Л.Лейдермана, Ю.М.Лотмана, Г.Н.Поспелова, И.П.Смирнова, Н.П.Утехина, Л.В.Чернец, Т.А.Чернышевой, А.Я.Эсалнек); «сказочности» как свойству литературы на различных этапах ' ее развития (В.В.Агеносова, В.Г.Базанова, П.С.Выходцева, Т.В.Зуевой, Н.И.Кравцова, М.И.Мещеряковой, Т.Г.Леоновой, И.П.Лупановой, Н.И.Савушкиной и др.).

Современное состояние филологических наук (литературоведения и фольклористики) открывает новые перспективы для исследований, позволяет более точно определить понятие «фольклоризм» и дать жанрово-видовые характеристики литературным сказкам, провести их комплексное исследование в единстве многообразных разновидностей на основе научной классификации.

Научная новизна представляемого исследования обусловлена тем, что в нем:

- Дано комплексное исследование отечественной литературной сказки XX в. в единстве жанрово-видовых типов, разделов и периодов литературного развития.
- На основе обобщения существующих в фольклористике и литера-

туроведении позиций в исследовании теоретических аспектов проблемы (диалектика фольклорно-литературных взаимоотношений, понятие фольклоризма литературы, жанрово-видовая типология литературы и фольклора) выдвинута идея о литературной сказке как многожанровом виде литературы и предложена классификация литературных сказок XX в., базирующаяся на осмыслении литературно-фольклорных связей, своеобразии авторской позиции и особенностях поэтики.

- Определены общие особенности поэтики литературной сказки XX в. как поэтики литературно-фольклорной: единство волшебства и реальности, акцентирование двоемирия и переходов из одного мира в другой, многогранный образ детства, максимальное расширение пространственно-временных границ, многоуровневый диалог.
- Выявлены некоторые тенденции в развитии авторской сказки XX в. : объединение с любыми жанрами, появление продолжений, новых приключений и сериалов, проникновение в массовую литературу.

Объект исследования – русская литературная сказка XX в. Одно лишь описание сказок писателей и поэтов XX в. могло бы составить целое справочно-энциклопедическое издание. Исследование проводится на основе анализа литературных сказок XX в., созданных разными авторами в разное время для детской или взрослой аудитории. Нельзя «объять необъятное», поэтому, естественно, какие-то авторы, сказки, проблемы и т.д. представлены обзорно, но в целом мы ориентируемся на те стороны явления, которые мало или совсем не затрагивались в научной литературе. Обзорная характеристика различных жанров совмещена с подробным анали-

зом произведений, наиболее ярко представляющих своеобразие того или иного типа литературной сказки в соответствии с предлагаемой нами классификацией (литературно-фольклорные сказки Б.Шергина и С.Писахова, произведения М.Пришвина, В.Каверина, В.Крапивина, С.Михалкова, К.Булычева, С.Прокофьевой, Л.Петрушевской и других).

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что отечественная литературная сказка XX в. изучена в связи с различными аспектами взаимоотношения литературы и фольклора, осмыслены идейно-художественные свойства народной сказки, определившие многообразие авторских сказок, взаимоотношения сказки с детской, приключенческой и массовой литературой XX в., построена классификация литературных сказок и выявлено своеобразие художественного мира сказок различных жанровых типов.

Практическая ценность работы заключается в том, что материалы и результаты представленного научного направления могут быть использованы при дальнейшем изучении литературных сказок, в основных и специальных курсах истории русской литературы, а также для составления научных комментариев и справочно-библиографического аппарата при издании авторских сказок XX в.

Апробация работы осуществлялась в докладах на межвузовских конференциях: «Актуальные проблемы современного литературоведения» (Москва, МГОПУ – 1997, 1998, 1999, 2000); «Мировая словесность для детей и о детях» (Москва, МПГУ – 1999, 2000); «Актуальные проблемы современной интерпретации произведений русской литературы» (Пенза, ПГПУ, 2000); «Гуманизация и гуманитаризация образования. Актуальные проблемы современного урока» и «Актуальные проблемы образования. Наука на рубеже веков» (Ульяновск, УлГУ, 2000); «Наследие И.А.Бунина в

контексте русской культуры» (Елец-Воронеж, 2001).

Основные положения диссертации отражены в 19 научных публикациях, в том числе в 3 монографиях: Литературная сказка XX в.: мир – герой – автор. – Южно-Сахалинск, 2000 – 6,5 п.л.; Сказка в художественном мире М.М.Пришвина. – М., 2000. – 5 п.л.; Русская литературная сказка XX в. (история, классификация, поэтика). – М., 2001. – 14 п.л.

Часть I

Литературная сказка - вид литературы: вопросы теории

Глава 1. Категориально-понятийный аппарат исследования

Литературная сказка относится к так называемым «пограничным» художественным формам, появление которых стало одной из особенностей взаимовлияния фольклора и литературы на протяжении XIX-XX вв.

При строгом терминологическом подходе словосочетание «литературная сказка» представляется оксюмороном. Но это противоречие рождает множество перспективных направлений в изучении самого явления.

Понятие «литературная сказка» является широким и недостаточно точным, так как объединяет разнородные произведения. В первую очередь, это обусловлено различными подходами к толкованию исходного термина «сказка». В различных областях гуманитарного знания, в художественной литературе, критике и публицистике, а также в обыденной речи под сказкой может пониматься все что угодно. От вида (или жанра) устного народного творчества до обычной лжи. Очевидно, что обобщение и теоретическое осмысление всего, что связано с русской литературной сказкой XX в. невозможно без уточнения и усовершенствования категориально-терминологического аппарата, который бы адекватно отразил все особенности и системно-типологические связи данного явления.

Самые разные объяснения понятия «сказка» отражены во всевоз-

можных словарях и справочно-энциклопедических изданиях. Обратимся к разным типам изданий.

Широким и многозначным было толкование сказки В.И.Далем: «Сказка – «сказанье, рассказ, повесть, преданье. (...) Сказка – вымышленный рассказ, небывалая и даже несбыточная повесть сказание».¹ Названы типы сказок: богатырские, житейские, балагурные, докучные.

Толковый словарь русского языка С.И.Ожегова фиксирует два основных значения слова «сказка»: «1. Повествовательное, обычно народно-поэтическое произведение о вымышленных лицах и событиях, преимущественно с участием волшебных, фантастических сил. 2. Выдумка, неправда, ложь (разг.)».² В краткой литературной энциклопедии (статья о сказке написана Э.В.Померанцевой) определение следующее: «Сказка – один из основных жанров устного народнопоэтического творчества, эпическое, преимущественно прозаическое художественное произведение волшебного, авантюрного или бытового характера с установкой на вымысел». Интересующая нас «новая» жизнь сказки в литературе XX в. охарактеризована достаточно общо: «В советское время некоторые сказки продолжают свою жизнь в книге, другие сказки совсем уходят из народного быта и становятся достоянием детей, третьи продолжают привлекать внимание взрослых слушателей». Собственно литературная сказка специально не определена, хотя и отмечены широкие возможности фольклоризма, базирующегося на использовании «народных сказочных образов, тем и сюжетов, создающих литературные сказки».³

Научный свод этнографических понятий и терминов дает самую

¹ Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. – в 4-х тт. – М., 1991, т.4, с.190.

² Словарь русского языка / Сост. С.И.Ожегов. – М., 1953, с.663.

³ КЛЭ, т.6. – М., 1972, с.880-881.

широкую трактовку: «Сказки – вид устной народной прозы с доминантной эстетической функцией. Это отличает их от прочих устных рассказов, где главной является функция информативная (предания, былички и т.п.). Недостоверность повествования (установка на вымысел) остается, по существу, единственным признаком, позволяющим относить устные рассказы к разряду сказок, сообщаемых с целью развлечения и поучения» ...».⁴ Здесь же говорится о том, что сказочная проза является «многожанровым явлением». «Установка на вымысел», нередко признаваемая в качестве общего видового свойства сказок, уточнена и дополнена в книгах и учебниках В.П.Аникина. Ученый отмечает, что «не установка на вымысел является главной чертой жанра сказки, а установка на раскрытие жизненных истин с помощью возвышающего или снижающего реальность условно-поэтического вымысла, формы которого складывались в тесной связи с обширным кругом мировоззренческих и бытовых понятий и представлений народа, как в древнее, так и в позднее историческое время». И далее: «Какие разновидности сказочного жанра ни взять, все они подойдут под эту характеристику: во всех сказках раскрытие идеи по необходимости обуславливает обращение к фантастике».⁵

В современном учебно-популярном издании - Энциклопедическом словаре юного литературоведа – сказка определена и как вид и как жанр: «Сказка – один из популярнейших и любимых жанров в фольклоре и литературе народов мира. Народная сказка – вид устных повествований с фантастическим вымыслом, содержание и формы которого первоначально были связаны с мифами и, художественно преображенные, стали частью фольклорной прозы». И далее: «Литературная (авторская) сказка тесно

⁴ Народные знания. Фольклор. Народное искусство. – Вып. 4. – М., 1991, с.114.

⁵ Аникин В.П., Круглов Ю.Г. Русское народное поэтическое творчество. – Л., 1987, с.206.

связана с народной темой. Сюжетом, мотивом, нередко и стилем. В творчестве писателей сказка обрела самостоятельность и художественную неповторимость, хотя и удержала в себе ряд фольклорных особенностей: в жанровых приемах, в трактовке чудес. Возникновение авторской сказки ознаменовало высокий подъем профессиональной литературы и ее движение на пути народности к национальной самобытности».⁶

Первоначально термины «сказка» и «повесть» противопоставлялись по принципу коммуникации: сказка – все, что рассказывается, повесть – то, что зафиксировано в виде письменного текста. Соответствовала этому и другая оппозиция – противопоставление сказки как вымышленного повествования – правдивым повести, истории или были.

В XVII – начале XIX в., когда литературные сказки только начинали свое самостоятельное существование, термин «сказка» в отношении к литературе употреблялся практически на равных правах с достаточно широкими понятиями «повесть» и «роман». Несмотря на то, что публиковались многочисленные сборники сказок и сказочных повестей, приблизительно до середины XIX в. термин «сказка» в интересующем нас значении нельзя считать устоявшимся.

Сказка традиционно относилась к повествованиям, которым свойственен фантастический вымысел. Именно так она была впервые определена как жанр литературы М.В.Ломоносовым в «Кратком руководстве к красноречию» (1747): «сказки (...) суть вымышленные, однако суетные повествования, никакого в себе нравоучения не имеющие и только для увеселения и препровождения времени от праздных людей составленные».⁷

⁶ Энциклопедический словарь юного литературоведа. – М., 1998, с. 304-306.

⁷ Ломоносов М.В. Краткое руководство к красноречию. Книга первая, в которой содержится риторика, показывающая правила обоего красноречия, то есть оратории и поэзии, сочиненная в пользу любящих словесные науки // Ломоносов М.В. Полн. собр. соч. – М.-Л., – 1952. – т.7, с. 348.

Известно, что для обозначения соответствующего вида устной прозы использовался и термин «байка», затем окончательно вытесненный новым «сказка». Подтверждение этому - учебники по риторике, а также многочисленные журнальные литературно-критические обзоры и рецензии первой четверти XIX в., позволяющие судить о начальном периоде определения авторской сказки.⁸ Помимо цели развлечь или удивить слушателей, за сказкой признавалась способность выразить национальную нравственную идею и показать, наряду с повестью, народный быт. Таким образом, истоки терминологической неточности восходят к тому времени, когда место сказки только определялось в литературе.

Фольклористы и литературоведы считают, что до сих пор нет однозначного определения и единого мнения даже по поводу того, что такое литературная сказка: произведение, которое сам автор так называет; произведение, которое удовлетворяет идейно-эстетическим принципам фольклорной сказки; прозаическое или стихотворное произведение, активно использующее элементы фольклорной поэтики (не обязательно сказочной, это может быть и легенда, и былина и т.д.); любое произведение, в котором счастливый конец и нереальный (с элементами фантастики) сюжет или упоминаются сказочные герои; авторское произведение, для которого возможно точное указание на фольклорно-сказочный источник, или что-то иное.

Отсутствие четкости в определении и классификации литературных сказок связаны, на наш взгляд, не только с широтой понимания и толкования исходного понятия «сказка», но и с тем фактом, что жанрово-видовое определение литературной сказки должно было бы включить историче-

⁸ Историографический обзор см.: Тумина Л.Е. Повествование в истории русского риторического учения ХУП-XX вв. – М., 1998 (глава «Сказка и притча как вымышленные повествования»).

скую изменчивость данной формы, многообразие творческих поисков различных авторов, а также устойчивость сказки как вечной, универсальной формы познания и изображения действительности и человека. Поэтому многие определения авторской сказки строятся на сочетании константных и изменяющихся жанровых признаков, как правило, соответственно, народно-поэтических и индивидуально-авторских.

Понятие «сказка» употребляется современными авторами по отношению к литературным произведениям для детей и взрослых достаточно широко, а подчас и произвольно (под сказками понимают буквально все произведения, построенные на метафорически-условном или аллегорическом способах изображения, вплоть до мелодраматических любовных романов). Например, И.Н.Арзамасцева, автор одного из обзоров детской литературы последних лет, пишет о современных произведениях невысокого качества: «Настало царство сказок, метафорическая условность стала основным языком книг для детей».⁹ Сказками могут быть названы даже грустные бытовые повести В.Токаревой, относимые, как правило, к женской прозе. Происходит это, по мнению некоторых критиков, не потому, что истории эти похожи в чем-то на сказки, а - как раз наоборот - потому что не похожи, потому что в них все банальное и нет ничего чудесного.

Перед нами примеры крайне широкого толкования понятия, когда оно уже теряет смысл, или употребления слова «сказка» не в научном, а в метафорическом значении. Истоки всей повествовательной (в первую очередь приключенческой) литературы восходят к сказке, таким образом, просторы для любых сравнений не ограничены.

Существует несколько научных определений литературной сказки,

⁹ Детская литература, 1998, №1, с.12.

отражающих ее идейно-художественное своеобразие.

Любое определение, естественно, отражает концепцию литературной сказки, которая представлена тем или иным ее исследователем. Большинство ученых определяет литературную сказку через жанровые признаки литературно-фольклорного свойства и место в историко-литературном процессе. Наиболее полным представляется определение, сделанное Л.Ю. Брауде – автором исследований по скандинавской литературной сказке более двадцати лет назад: «Литературная сказка – авторское, художественное, прозаическое или поэтическое произведение, основанное либо на фольклорных источниках, либо сугубо оригинальное; произведение преимущественно фантастическое, волшебное, рисующее чудесные приключения вымышленных или традиционных сказочных героев и, в некоторых случаях, ориентированное на детей; произведение, в котором волшебство, чудо играет роль сюжетообразующего фактора, служит отправной точкой характеристики персонажей».¹⁰

Обращает на себя внимание широта и нечеткость границ определяемого жанра («прозаическое или поэтическое», «либо сугубо оригинальное», «в некоторых случаях»). Собственно и автор признает принципиальную невозможность дать универсальное определение литературной сказки: «Однако поскольку литературная сказка – сказка своего времени, определение ее не может быть универсальным, так как содержание и направление такой сказки постоянно варьируется даже в рамках творчества одного и того же писателя. Кроме того, литературная сказка меняет и свою стилистическую оболочку, свой почерк. Каждая историческая эпоха, каждое литературное направление рождает новую художественную форму. Свидетель-

¹⁰ Брауде Л.Ю. К истории понятия «Литературная сказка» // Изв. АН СССР. Сер. лит. и яз. , т.36. – 1977, № 3, с.234.

ством постоянного развития и непрекращающейся жизни литературной сказки служит появление в наше время самых разнообразных произведений сказочного жанра».¹¹

Эти же качества присущи определению, которое дает Ю.Ф.Ярмыш: «Литературная сказка – такой жанр литературного произведения, в котором в волшеббно-фантастическом или аллегорическом развитии событий и, как правило, в оригинальных сюжетах и образах в прозе, стихах или драматургии решаются морально-этические или эстетические проблемы».¹²

Т.Г.Леонова в монографическом исследовании по сказкам XIX в. определяет литературную сказку через доминирующие жанровые признаки, оговариваясь, однако, что их совокупность не является общей для сказок всех писателей. Среди них названы: «многофункциональность жанра, необычное с точки зрения привычных жизненных представлений содержание, наличие фантастики, обуславливающей оригинальность образности и особый эффект художественного воспроизведения действительности, свойственные данному жанру особенности сюжетно-композиционной структуры (замкнутость и устойчивость формы, движение сюжета в условном времени и пространстве, неожиданность сюжетных ситуаций и поворотов, повторяемость однородных действий и т.д.), сказочная форма повествования».¹³

В более поздней статье Т.Г.Леонова по-другому подходит к определению литературной сказки, что соответствует новым приоритетам филологии в плане изучения фольклоризма литературы. Она отмечает, что даже с учетом изменяемости жанра для литературной сказки должны вы-

¹¹ Там же.

¹² Ярмыш Ю.Ф. О жанре мечты и фантазии // Радуга, 1972, № 11, с.177; его же: В мире сказки. – Киев, 1972.

¹³ Леонова Т.Г. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке: Поэтическая система жанра в историческом развитии. – Томск, 1982, с. 195-196.

полняться два условия: особый условный сказочный мир («Вымысел в литературной сказке, как и в народной сказке, не имеет жизненных логических мотивировок; неправдоподобие, чудо, чудеса изображаются в сказке как изначально существующие, как данность; фантастичность сюжета и фантастичность образности в сказке совмещается с атмосферой реального быта и иногда даже узнаваемостью места действия») и «в зависимости от родовой принадлежности произведения: повествование в сказово-сказочной форме или зрелищная форма восприятия». Кроме того, Т.Г.Леонова подчеркивает, что определение пока не дано: «До сих пор в справочной и научной литературе нет общепринятого определения жанра литературной сказки и даже не всегда называются ее главные жанровые признаки».¹⁴ В числе причин, обусловивших такое положение вещей, названы: чрезвычайная сложность и подвижность жанра, его особое место в историко-литературном процессе.

Т.В.Кривошапова, исследуя место литературной сказки в жанровом процессе конца XIX-XX в., связывает понятие о ней с центральной идеей своей концепции – идеей диалога и делает важное наблюдение, на которое мы также будем ориентироваться в дальнейшем: «Жанровое своеобразие литературной сказки состоит (пользуясь терминологией М. Бахтина) в постоянной ориентации на «чужое слово». Эта ориентация касается не только и столько сюжета, но и композиции, стиля, фантастики и т.д. Поэтому не случайно литературная сказка создается на так называемом «вторичном материале» – она рождается из непосредственного знакомства писателя с народной прозой, в том числе и по фольклорным сборникам..., а также в результате трансформации сюжетов уже существующих произведений это-

¹⁴ Леонова Т.Г. О некоторых аспектах изучения литературной сказки // Литературная сказка: история, теория, поэтика: Сб. статей и материалов. – М., 1996, с.4.

го жанра».¹⁵

Концептуальное определение в соответствии с новым теоретическим осмыслением литературной сказки и ее истоков дает М.Н.Липовецкий. По его мнению, «жанровая ситуация» (т.е. «конструктивно-значимая коллизия, лежащая в основе хронотопа волшебной сказки»), повествовательный артистизм и свободное игровое начало составляют «логику жанра» народной волшебной сказки. А то произведение, в котором будет воссоздана система элементов памяти жанра волшебной сказки в качестве доминанты и структурного каркаса художественного мира, и будет литературной сказкой: «К литературным сказкам, очевидно, следует отнести те произведения, в которых аксиологически ориентированный тип концепции действительности, сложившийся в народной волшебной сказке, представлен не как фрагмент художественного мира, а как его основание и структурный каркас и воссоздается через систему основных и факультативных носителей «памяти жанра» волшебной сказки». И далее: «... волшебно-сказочная ценностная модель мира обязательно переосмысливается, на ее фундаменте надстраивается образ современного художнику мира».¹⁶

Таким образом, авторы исследований по литературной сказке в целом совмещают исторический и типологический подходы к изучаемому явлению и дают определения, во-первых, с учетом отношения к праоснове - сказке народной (именно на этом основаны признаки — основные и факультативные, выделяемые в качестве жанроопределяющих), во-вторых, - опираются на определенные периоды в истории литературы, и, в третьих, традиционно подчеркивают их приблизительность, условность и ши-

¹⁵ Кривошапова Т.В. Русская литературная сказка конца XIX — начала XX века: Учебное пособие по спецкурсу. — Акмола, 1995, с. 17-18.

¹⁶ Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920-1980-х годов). — Свердловск, 1992, с. 160.

роту.

Определение «литературная сказка» традиционно сосуществует с близкими терминами «авторская сказка» и «писательская сказка», нередко они употребляются как синонимы. Однако необходимо, по нашему мнению, провести их разграничение.

Понятие «литературная сказка» представляется более широким, включает: писательские обработки зафиксированных народно-сказочных сюжетов, творчество писателей-сказителей, а также сказки индивидуально-авторские, или собственно литературные.

Наряду с названными имеет право на существование и термин «нефольклорная сказка», однако он предполагает выход вообще за границы художественной литературы - в области кино, музыки, а также педагогики или дефектологии.

Для изучения литературной сказки XX в. нами избраны понятия «художественный мир» и «поэтика», как наиболее адекватные предмету и задачам исследования.

«Поэтика» – одно из наиболее сложных и многозначных понятий в филологии. В аспекте сравнительно-исторического литературоведения поэтика (историческая) есть исследование эволюции словесно-содержательных форм и творческих принципов писателей, то есть широкомасштабное исследование литературного процесса. Задачи и «пути» исторической поэтики, определенные А.Н.Веселовским¹⁷ (выявление исторической преемственности различных литературных категорий и исследование эволюции поэтического сознания), актуальны и для современной науки. В качестве наиболее важной задачи выдвигается исследование художе-

¹⁷ См.: Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 1986.

ственного сознания и его форм. «Именно художественное сознание, в котором всякий раз отражены историческое сознание той или иной эпохи, ее идеологические потребности и представления, отношения литературы и действительности, определяет совокупность принципов литературного творчества в их теоретическом (художественное самосознание в литературной теории) и практическом (художественное освоение мира в литературной практике) воплощениях. Иначе говоря, художественное сознание эпохи претворяется в ее поэтике, а смена типов художественного сознания обуславливает главные линии и направления исторического движения поэтических формул и категорий», - считают авторы коллективной монографии по исторической поэтике.¹⁸

Рассматривая категории поэтики в смене глобальных историко-литературных эпох, ученые характеризуют XX в. в целом как период усложненного литературного сознания, когда в новом качестве, в новых связях возрождается и синтезируется многое из того, что было свойственно предшествующим этапам: «Литературный процесс дробится на множество школ и направлений (футуризм, экспрессионизм, сюрреализм, неоклассицизм, необарокко, мифологический реализм, документализм, постмодернизм, концептуализм и т.д.), которые и в своей новизне, и в преемственности отталкиваются от самых разнородных и разновременных традиций. Однако при всем том для литературы XX века в целом вопрос о соотношении автора и произведения/текста остается центральным и актуализируется в проблемах «своего» и «чужого» слова, вне- или меж-индивидуального начала и начала индивидуального, коллективного сознания и бессозна-

¹⁸ Авсринцев С.С., Андреев М.Л., Гаспаров М.Л., Гринцер П.Л., Михайлов А.В. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994, с.3.

тельного и сознания личностного».¹⁹

Таким образом, исследование литературной сказки в аспекте взаимодействия «фольклорной» и авторской составляющих, то есть соотношения элементов жанровой формы, отразившей архаический (или мифопоэтический) тип художественного сознания и его развитие на протяжении нескольких веков, и индивидуальных «точек зрения», - есть вопрос исторической поэтики.

Определение состава, строения, функций литературных сказок, их жанрово-родовой специфики – предмет общей (или теоретической) поэтики.

Понимание поэтики как присущих самому художественному произведению (автору, направлению, литературной эпохе) свойств и закономерностей в их взаимосвязи сосуществует с определением «художественный мир».

Понятие «художественный мир», обоснованное Д.С.Лихачевым²⁰ как художественно освоенная и преобразованная на основе вымысла реальность, также нередко употребляется в разных значениях (художественный мир как синоним творчества какого-либо автора или своеобразия жанра).

В современном литературоведении продолжается теоретическое осмысление данного понятия (исследования С.Г.Бочарова, М.М.Гиршамана, В.Е.Хализева, Л.В.Чернец, А.П.Чудакова).

В научных исследованиях при определении понятия «художественный мир» выделяются его различные грани (пласты, компоненты или уровни). Как правило, это сюжетно-композиционная организация, персонажи (их ценностные ориентации, внутренний мир, портрет, формы пове-

¹⁹ Там же, с.38.

²⁰ Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы, 1968, № 8, с.79.

дения), пространство и время, предметный мир. По мнению С.Е.Шаталова, например, «оно предполагает, что исследователь, осмысляя произведение, имеет дело с особой системой отраженных, в подлинном смысле слова, перевоссозданных реалий бытия (время, пространство, природа, социально-исторические обстоятельства, типы общественного поведения и т.п.) и тех идеологических категорий, которыми, в конечном счете, обусловлено художественное восприятие писателя (эстетические и нравственные представления, воззрения на человека, общество, народ, историю)». ²¹ А.П.Чудаков дает следующее определение: «Мир писателя, если его понимать не метафорически, а терминологически – как некое объясняющее вселенную законченное описание со своими внутренними законами, в число своих основных компонентов включает: а) предметы (природные и рукотворные), расселенные в художественном пространстве-времени и тем превращенные в художественные предметы; б) героев, действующих в пространственном предметном мире и обладающих миром внутренним; в) событийность, которая присуща как совокупности предметов, так и сообществу героев». ²²

Естественно, художественный мир каждого произведения и автора неповторим и оригинален. Но при этом существуют внутренние связи между различными мирами, что находит отражение и в соответствующих научных определениях (например, «мир Тургенева», «мир психологического романа» и другие). На это указывал, например, С.Г.Бочаров: «Авторский мир большого писателя и является самой реальной основой живой истории литературы. Из взаимодействия и связей этих ярко индивидуальных

²¹ Шаталов С.Е. Художественный мир И.С.Тургенева. – М., 1979, с.16.

²² Чудаков А.П. Слово-вещь-мир. От Пушкина до Толстого. – М., 1992, с.8.

авторских миров и складывается прежде всего реальная история литературы». ²³

Мир литературного произведения строится по законам жанра. В современных теоретико-литературных исследованиях нередко связываются воедино понятия художественный мир, миробраз, жанр. «Жанр относится к индивидуальному художественному миру произведения как общее к частному, как закон к явлению», - пишет Н.Л.Лейдерман. ²⁴

Таким образом, избранное направление исследования позволяет опираться на понятие «художественный мир» применительно к различным жанровым формам литературной сказки (мы выделяем следующие его составляющие: место и функции волшебного-фантастического в его взаимодействии с действительностью; пространственно-временная и сюжетно-композиционная организация; система образов, место и функции авторской «точки зрения»). Для определения литературной сказки в целом более адекватным представляется термин «поэтика» (более общий в системно-структурной «иерархии»).

Литературная сказка как предмет исследования требует научного осмысления многих общекультурных и литературных явлений, связанных с ее историей и поэтикой. Практически ни одна литературная форма XX в. не существует в такой сложной системе связей и аналогий. Первая группа взаимосвязанных понятий касается соотношения фольклорных и нефольклорных форм в истории культуры и литературы.

Глава 2. Литературная сказка и проблемы фольклоризма

Определение понятия «сказка» и в особенности - «литературная

²³ Бочаров С.Г. О художественных мирах. - М., 1985, с.3.

²⁴ Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра. - Свердловск, 1982, с.21.

сказка» в выбранном нами аспекте связано, в первую очередь, с осмыслением закономерностей историко-фольклорного процесса XX в., когда традиционное народно-поэтическое творчество уходит на периферию культурной жизни и идет активное становление «фольклоризма» литературы.

Обращение новейшей литературы к фольклору в целом всегда было продуктивно для ее развития и обновления, на что неоднократно указывали не только литературоведы, но и фольклористы. «Вообще в новое время литература опять обращается к фольклору, хотя это имеет различные причины и разный характер. В его основе могут лежать и религиозно-реформаторские, и социальные, и романтические идеи, но в целом данный процесс всегда связан с преодолением рамок традиционного словесного искусства, устаревших и становящихся тесными. Он приводит к появлению в литературе новых форм и жанров, к обогащению и обновлению их содержания», - пишет, например, С.Ю.Неклюдов.²⁵

В XX в. фольклор занимал совершенно особое место в литературном сознании. Социально-нравственные и духовные ценности в XX в. трансформировались, многое смешалось и усложнилось, в том числе и традиционная система народных идеалов, на которой исконно строился художественный мир сказки, например, представления о правде и справедливости, о добре и зле, о милосердии и взаимопомощи, о борьбе, в том числе за правду, о человеке и власти, о грустном и смешном, о главном и второстепенном в жизни .

Теоретической основой исследования поэтики литературной сказки, выявления черт сходства и различия между народными и литературными жанрами сказок являются общие закономерности взаимодействия между

²⁵ Неклюдов С.Ю. О слове устном и книжном // Живая старина, 1994, №2, с.3.

двумя видами искусства слова – устным народным творчеством и литературой.

На протяжении многовекового существования литература находилась в теснейших взаимоотношениях с фольклором, что и определило такое ее свойство, которое получило в филологии название фольклоризм.

Для литературной сказки, естественно, понятие фольклоризма является одним из основополагающих.

Исследование фольклоризма литературы XX в. имеет давние и богатые традиции. Первоначально под фольклоризмом понималось повышенное внимание к фольклору, широкий диапазон взаимодействия современности и традиционного народного творчества. Именно такое значение имел термин, когда был впервые предложен и обоснован французским фольклористом XIX в. П.Себийо.

В отечественной науке фольклоризмом считались интерпретация и использование народной поэзии в литературе и культуре. В советской фольклористике этот термин окончательно утвердился для характеристики фольклорных интересов писателей и поэтов.

В 60-80-е гг. XX в. фольклоризм активно исследуется как «вторичное», репродуктивное явление, находящее отражение не только в творчестве художников слова, но и в музыке, живописи, архитектуре, кино.

В последнее время понятие фольклоризм не только получило дальнейшее научное осмысление, но и постепенно расширяется, распространяется на смежные отрасли научного знания. Так, например, неожиданным, но бесспорным стало сближение фольклора с массовой культурой в разных ее проявлениях (от «народных картинок» и лубка до современных детек-

тивов, любовных романов, фэнтези, а также телешоу и телеигр).²⁶

Проблема фольклоризма литературы является одной из актуальных теоретико-методологических проблем современной филологии. Ей посвящены крупные специальные работы,²⁷ фольклористы и литературоведы не обходят ее в любых исследованиях.²⁸ В фольклористике 80-90-х гг. XX в. был поставлен вопрос о взаимодействии двух словесно-поэтических систем (фольклора и литературы) как о междисциплинарной теоретической проблеме.

Для исследования литературной сказки важен, в первую очередь, тот факт, что фольклоризм литературы – категория историческая. Рассматривая закономерности и законы историко-фольклорного процесса, К.В.Чистов отмечает, что на различных стадиях развития народа соотношение фольклорных и нефольклорных форм в системе духовной культуры может меняться. Для отечественной культуры XX в. свойственно то, что ученый описывает следующим образом: «Итак, на третьей стадии соотношения фольклорных и нефольклорных форм в системе духовной культуры у различных народов в разной мере продолжается бытование фольклора в традиционных формах, но в целом большинство фольклорных жанров постепенно изживается, затухает или функционирует как явления вторичного характера. Подобным вторичным формам придается подчас общенациональное значение, обобщенный или символический смысл». К.В.Чистов отмечает, что на современной стадии развития духовной культуры меняется не только соотношение между фольклорными и нефольк-

²⁶ См. об этом: Зоркая И. Фольклор. Лубок. Экран. – М., 1994.

²⁷ Далгат У.Б. Фольклор и современный литературный процесс //Фольклор: Поэтика и традиция. – М., 1981, с.34-48; ее же: Далгат У.Б. Литература и фольклор: Теоретические аспекты. – М., 1981; Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция: Вопросы поэтики. – Саратов, 1980.

²⁸ В.Я.Пропп, К.В.Чистов и другие. См. также: Фольклор в современном мире. Аспекты и пути исследования. – М., 1991.

лорными формами, но и сами фольклорные формы, попадая в иную социокультурную систему, меняют структуру, функции и значения: «Включаясь в систему современной духовной культуры, в которой доминируют нефольклорные формы, фольклор приобретает вторичный характер («фольклоризм»)).²⁹

Вопрос о «вторичных» формах является актуальной теоретической проблемой фольклористики. Исследуя ее, фольклористы затрагивают ряд вопросов, принципиально важных для понимания поэтики литературной сказки. Так, К.В.Чистов, например, считает, что условно-традиционные, обобщенные, общенациональные формы «...становятся как бы символами (репрезентантами) традиционной национальной культуры, противопоставленной традиционным культурам других народов». И далее: «...общенациональные формы, репрезентирующие традиции бытовой культуры нации, формируются, как правило, в профессиональной среде: литература, профессиональный театр, ансамбли песни и танца, профессиональное исполнение народной песни и народной инструментальной музыки, литературная сказка, сценическое или профессионально-художественное изображение народного (национального) костюма, жилища, обрядов и т.п., фабричное изготовление стилизованных бытовых предметов и т.п.». ³⁰

Широкий этнографический «контекст», в котором оказалась литературная сказка, не снимает, однако, важности ее общего признака – символически-репродуктивной функции, свойственной всем вторичным фольклорным формам.

Собственно литературному фольклоризму, выявлению генетических

²⁹ Чистов К.В. Народные традиции и фольклор. Очерк теории. – Л., 1986, с.42-43.

³⁰ Там же, с.54.

связей и типологических соответствий литературы и фольклора в целом посвящена книга Д.Н.Медриша. В ней были выдвинуты многие плодотворные для современных исследований фольклоризма идеи. Ученый рассматривает фольклор и литературу как две части единой метасистемы – словесного искусства, подразумевая, что в литературе господствует свободный учет многовекового развития, в том числе и взаимодействия с фольклором. Схематично взаимодействие поэтических систем фольклора и литературы представлено следующим образом: выявлены три аспекта «словесного воплощения»: «1) Взаимосвязь на уровне события (взаимодействие сюжетов, точнее – фабул); 2) взаимосвязь на уровне стиля (взаимодействие средств выражения); 3) непосредственные словесные вкрапления (взаимопроникновение текстов)».³¹ В соответствии с каждым из трех аспектов выделены наиболее типичные жанры. В концепции Медриша сказка «как фольклорный жанр, в котором слово впервые открыто наделяется не утилитарно-информационной, а художественной функцией», отнесена ко второму типу, а также сказочные формулы определены как основа для «непосредственных словесных вкраплений» в литературу. Несмотря на «универсальный» характер данной классификации, думается, что сказка (как вид фольклора) знает и функциональное, и сюжетное, и образное, и тематическое, и структурное литературные «воплощения», а также прямое цитирование.

В современном научном осмыслении понятие «фольклоризм» подразумевает не только непосредственные заимствования, но предполагает и глубинную, мировоззренческую, связь писателя с народной художественной культурой, переосмысление возможной фольклорной основы, ее дора-

³¹ Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция: Вопросы поэтики. – Саратов, 1980, с. 15.

ботку, усложнение, а также опосредованное использование элементов народного творчества в структуре литературного произведения, образующее ассоциативно-символический подтекст.

Мысль, о том, что фольклоризированные жанры литературы, продолжая традиции народной поэзии, развивают заложенные в них возможности, не реализованные во время живого бытования, высказывалась неоднократно. Об этом писал и Д.Н.Медриш, упоминал не раз Е.М.Неелов и другие исследователи. Д.Н.Медриш, рассматривая фольклорно-литературные связи в системно-историческом аспекте, формулирует эту мысль следующим образом: «Так, в фольклоре (и, в частности, в его поэтике) может быть обнаружен целый ряд признаков, которые в самом устном народном творчестве не играют сколько-нибудь заметной роли, в результате чего фольклорист может ими и пренебречь как избыточными. И только литература выводит эти, казалось бы, несущественные элементы из состояния анабиоза, обнаруживая скрытую в них энергию и жизнеспособность. Фольклорная традиция получает в устном народном творчестве одни импульсы, в литературе – другие. В ряде случаев фольклорная традиция в определенном смысле более продуктивна в литературе, нежели в фольклоре. По образному выражению Бояна Ничева, «некоторые специфические фольклорные процессы ищут своего завершения в литературе». (...) Исторический подход к тому или иному явлению – и к фольклору в том числе – не сводится к изучению его истоков, он подразумевает также и исследование его последствий».³²

Т.В. Зуева, автор книги «Сказки А.С. Пушкина», при исследовании народно-сказочных конструкций и их роли в творчестве поэта опирается

³² Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция: Вопросы поэтики. – Саратов, 1980, с.11.

на тот же принцип и приводит высказывание Н.Н. Петруниной: «При ближайшем рассмотрении любой, самый простой сказочный сюжет обнаруживает множество «живых почек», способных дать ростки самостоятельного развития ...».³³

Идею «живых почек» можно считать актуальной для любого исследования поэтики фольклоризированных литературных форм, но для авторской сказки она особенно продуктивна, так как сказка - это практически единственное жанровое образование, воспринятое литературой комплексно, а не в виде отдельных элементов народной поэзии.

Каждый вид и жанр фольклора имеет свои особенности взаимодействия с другими видами искусства и с разновидностями литературы. Черты сходства и различия народной и литературной сказки при кажущейся простоте и ясности данного вопроса не так легко выявить, поскольку сказка многое обусловила в литературе нового и новейшего времени в целом.

Авторская и народная сказки принадлежат к разным видам искусства и их главное, типологическое, различие связано именно с определением оппозиции «литература-фольклор». Такие признаки фольклора как устность, вариативность, анонимность, синкретизм, коллективность, определившие «инертность» поэтики народного творчества и гармоничное сочетание традиционности и импровизации, присущие, естественно, сказочно-му виду народного эпоса, по-разному воспринимаются и развиваются в авторских сказках. Тот факт, что фольклор и литература - разные виды искусства слова, является причиной принципиальных различий их поэтики. В первую очередь, это различные отношения личности и общества, соотношения коллективного и индивидуального.

³³ Цит. по книге: Зуева Т.В. Сказки Пушкина. – М., 1989, с.139.

Принципиальные различия поэтики литературы и устного народного творчества определены в фольклористике. Исследования убеждают в том, что важнейшее (универсальное, внеисторическое) типологическое отличие состоит в разных способах коммуникации, в характере общения между автором (исполнителем) произведения и слушателями (зрителями, читателями). «Поэтика фольклора – это поэтика искусства со специфическими способами рождения и специфическими формами взаимоотношения с реальной действительностью», – писал Б.Н.Путилов.³⁴ Ученым отмечено, что поэтика фольклора – это поэтика жанра, особым образом связанная с традицией, характеризующаяся «постоянным движением», поэтика, для которой принципиальное значение приобретают функциональные связи, являющиеся одновременно средством «встречи фольклора с действительностью». «Поэтика фольклора – это поэтика текстов, творимых в момент их воспроизведения», – считает Б.Н.Путилов.³⁵

Теоретически обосновывая понятие художественного метода фольклора, В.П.Аникин показывает, что даже возникшие на основе фольклора и близкие к нему литературные формы принципиально отличаются от него: «Фольклорному методу сублимирования можно найти похожие на него параллели в профессиональном искусстве, но это, как правило, виды творчества, которые обязаны происхождением фольклору (литературные сказки, басни, песни, загадки и др.). Однако и в этих случаях, и во всех других видах литературного творчества сублимация не выступает в качестве свойства, определяющего всю специфику образности, а если и обнаруживается,

³⁴ Путилов Б.Н. Современные проблемы исторической поэтики фольклора в свете его историко-типологической теории // Фольклор. Поэтическая система. – М., 1977, с.19.

³⁵ Там же, с.20.

(...) то принципиально отличается от фольклорной». ³⁶

Для фольклора характерен естественный (одномоментность исполнения и восприятия, естественный синкретизм слова, интонации и жеста, живой эмоциональный контакт с аудиторией, возможность «обратной связи»), а для литературы – «технический» тип коммуникации. «Потери здесь происходят, видимо, прежде всего в эмоциональной, а не в семантической сфере», - пишет К.В.Чистов. ³⁷

Мы далеки от мысли абсолютизировать указанное различие или каким-то образом принижать литературу, приносящую к воспринимающему субъекту эстетическую информацию в «перекодированном» или сказочно-опосредованном виде. Но совершенно ясно, однако, что записи или публикации фольклорного текста действительно ведут не только к сохранению богатства народного творчества, но и к «потерям» изначально заложенной в них эстетической информации.

Фольклоризированные литературные формы должны каким-то образом компенсировать эти потери. По мнению К.В.Чистова, «...литература, постепенно открывая свои собственные специфические стилистические средства, композиционные приемы, сюжетику, жанры и т.д., недоступные устной форме творчества, одновременно и параллельно выработала сложнейшую систему компенсации того, что она утратила по сравнению с устной традицией (имитация среды и обстановки рассказывания или даже пения, образ рассказчика, «сказовые» элементы; синтаксическая инверсия, понуждающая читателя к определенным произносительным интонациям; система пунктуации, членившая речь и тоже сообщающая ей определенные интонации; графические средства членения и оформления текста; (...) раз-

³⁶ Аникин В.П. Теория фольклора. – М., 1996, с.182.

³⁷ Чистов К.В. Специфика фольклора // Типологические исследования по фольклору: Сб. статей. – М., 1975, с. 37.

витие стилистических средств психологической прозы, симулирующей сопричастность читателя эмоциональному миру героев; так называемые «лирические отступления», контрастирующие с «объективным» повествованием и т.п.)».³⁸

Видимо, поэтика литературной сказки, коль скоро такое жанровое образование представляет собой продуктивную художественную форму, носит именно «компенсаторный» и литературно-фольклорный характер. При исследовании художественного мира литературных сказок это наблюдение мы также будем считать одним из основополагающих.

Народная и литературная сказки сложились в разное время на различной культурно-исторической основе. Чудо, фантастика, вымысел (как характерологические признаки всех жанров народной сказки) обусловлены определенными стадиями развития национальной психологии и общественного сознания. Но прямое, непосредственное сопоставление народной и литературной сказки позволит, видимо, определить лишь внешние признаки сходства и различия (устная – письменная, авторская – анонимная, канонический текст – вариативность и т.д.).

Сказка (в единстве различных жанров) прошла длительную эволюцию. Она эволюционно связана с мифом.³⁹ Истоки соответствующего направления в сказковедении заложены представителями мифологической школы в фольклористике. Сказке и мифу посвящены работы крупнейших отечественных ученых, в первую очередь, Е.М.Мелетинского, В.Я.Проппа, а также представителей западной ритуально-мифологической школы (различные позиции подробно исследованы М.Н.Липовецким в рассмотренной

³⁸ Там же, с.37-38.

³⁹ См.: Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. – М., 1976; Его же: Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М., 1986; Пропп В.Я. Морфология (волшебной) сказки. Исторические корни волшебной сказки. – М., 1998 (Собрание трудов В.Я.Проппа); Стеблин-Каменский М.И. Мир саги. Становление литературы. – Л., 1984 и другие.

выше монографии).⁴⁰

Сказка формируется тогда, когда складывается новый, по сравнению с мифами, взгляд на действительность: «Суть этого нового, идеалистического взгляда на природу состоит в принципиальном разделении реального и нереального, земного и неземного, чудесного и необыкновенного в соответствии с дальнейшей дифференциацией общества...».⁴¹ Подробно отрыв сказки (волшебной) от мифа, оформление ее самостоятельности изучены Е.М.Мелетинским. Ученый писал: «Формирование классической волшебной сказки завершилось далеко за историческими пределами первобытно-общинного строя, в обществе гораздо более развитом. Предпосылкой был упадок мифологического мировоззрения, которое «превратилось» теперь в поэтическую форму волшебной сказки. Это и был окончательный разрыв синкретической связи с мифом».⁴²

Исследования по мифам, их связи с современностью, неомифологизму и мифопоэтике при всей их значимости имеют, однако, лишь косвенное отношение к нашему вопросу. Универсальная форма сказки, как показало время, позволяет переосмысление любых традиций и достижений литературы и фольклора. Литературная сказка еще более свободна в размещении мифологических элементов (а точнее - неомифологических), традиций народных сказок, а также легенд, преданий и т.п., поскольку авторы нового времени имеют возможность творчески опираться на все достижения не только отечественной, но и мировой культуры, которые в XX в. воспринимаются уже как всеобщее достояние.

Основой для исследования фольклоризма современной культуры,

⁴⁰ Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920-1980-х годов). – Свердловск, 1992., с. 23-27.

⁴¹ Давлетов К.С. Фольклор как вид искусства. – М., 1966, с.134-135.

⁴² Мелетинский Е.М. Миф и сказка // Мелетинский Е.М. Избранные статьи. Воспоминания. – М., 1998, с.293.

обусловленного сказкой, являются наблюдения и выводы В.Я.Проппа (например, раздел «Сказка и современная культура» в книге «Русская сказка»), который подчеркивал принципиальную и глубокую разницу между фольклором и литературой и соответственно между народной и литературной сказками. Ученый писал: «Интересно, что нет общеизвестных или популярных драматизаций сказки. Сказка на сцене без музыки была бы просто скучна. То чудесное, что есть в сказке, только с музыкой становится реальностью, не перестающей быть чудесной. Сказка возможна в кукольном театре, где имеются многочисленные постановки. В кино сказка так же невозможна, как и на сцене, и по тем же причинам («Несмеезна»). Мультипликационный фильм возможен на тех же основаниях, что и кукольный театр. Но есть одна область, которая как бы внеположна по отношению к сказке. Это живопись. Правда, в художественных иллюстрациях к сказкам нет недостатка. На мой взгляд, даже лучшие из них (И.Я.Билибина, Е.Д.Поленовой) не передают мира сказки, представляют собой стилизацию. Они не соответствуют ни народным представлениям, ни духу сказки. Я думаю, что сказку вообще принципиально невозможно иллюстрировать, так как события сказки совершаются как бы вне времени и пространства, а изобразительное искусство переносит их в реальное и зримое пространство. Сказка сразу перестает быть сказкой. (...) Гениальные, крупные художники, изображая сказку, выражают не столько ее, сколько самих себя».⁴³ По мнению В.Я.Проппа, писатель, использующий фольклор в своем творчестве, не просто воспринимает народную традицию, но должен преодолеть ее.

Ученый считал, что несоответствие действительности как один из

⁴³ Пропп В.Я. Русская сказка (Собрание трудов В.Я.Проппа). – М., 2000, с.16-17.

основных эстетических принципов сказки, свойственный только ей и отличающий ее от других жанров повествовательного искусства, подвергался в литературе трансформации: «Процесс перехода сюжетов или повествовательного стиля в литературу совершался, однако, не путем заимствований только, но – и это наиболее важно – путем преодоления того отношения к действительности, которое характерно для сказочного повествовательного фольклора».⁴⁴

Наблюдения Проппа находят свое развитие в разделах книги, посвященных естественному бытованию сказки в XX в. («Некоторые крупные мастера»). Рассматривая особенности исполнительского мастерства сказителей первой половины XX в., он отмечал серьезные изменения сказок в их репертуаре. Так, например, указано на тот факт, что даже Ф.П.Господарев воспринимал сказку уже как «культурное наследие»: «Любовь к старой сказке у него – любовь к культурному наследию. Этой сказкой он дорожит. (...) Он сохраняет как сюжетный стержень, так и трактовку деталей. Но, тем не менее, по ряду стилистических приемов его волшебные сказки представляют собой новеллы. Если бы Господарев получил образование и стал писателем, мы имели бы в его лице крупнейшего новеллиста».⁴⁵

Веками сложившаяся гармоничная поэтика народной сказки представляет собой «сложность простоты», на что не раз указывали и ученые, и критики, и авторы литературных сказок. Особенности поэтики фольклора, а народной сказки в особенности, таковы, что передать их средствами других видов искусства затруднительно или невозможно. Так, например, Т.В.Цивьян, проводя лексико-семантическое исследование пространственных элементов сказки (волшебной) и делая выводы о сказке в целом, отме-

⁴⁴ Там же, с.78.

⁴⁵ Там же, с.391.

чает необыкновенную концентрированность миромоделирующей функции сказки, простоту восприятия при сложности построения: «Сказка признается одним из наиболее доступных для восприятия видов художественных текстов. Сказка проста, сказка является первым сюжетным чтением. (...) Простота сказки для восприятия не опровергает ее принципиальной семантической сложности, а свидетельствует лишь о том, что человек обладает соответствующим механизмом для ее освоения».⁴⁶

Именно это и определило особые свойства поэтики сказок литературных (как поэтики компенсаторной, универсальной), передающих свойства устного вида фольклора новыми средствами.

Другая не менее важная для литературной жизни сказки особенность состоит в том, что при сохранении некоего ядра, узнаваемого каждым, ее структура открыта для любых литературных воплощений. «Устойчивость опорной содержательно-художественной конкретики сочетается в сказке с постоянным (но не беспредельным) *добиранием* (курсив автора) подробностей. В этом локальном плане «система» сказки выглядит *открытой*», - пишет В.М. Гацак (курсив автора).⁴⁷

Общее направление сюжетного движения, нравственная философия сказки может сохраняться в литературных вариантах, но происходит их развитие и видоизменение на основе особой структуры художественного мира того или иного автора или произведения. Различные проявления «литературности» в художественной системе авторской сказки присутствуют в произведениях всех авторов-сказочников, они обусловлены и временем создания произведения, и идейно-эстетическими установками автора, и его

⁴⁶ Цивьян Т.В. К семантике пространственных элементов в волшебной сказке // Типологические исследования по фольклору: Сб. статей. – М., 1975, с.209-210.

⁴⁷ Гацак В.М. Сказочник и его текст (к развитию экспериментального направления в фольклористике) // Проблемы фольклора. – М., 1975, с. 46.

художественным методом, формируя, однако, устойчивые тенденции в развитии литературной сказки в целом.

Любой критик или исследователь литературных сказок обращает внимание на идейно-философское и изобразительно-выразительное переосмысление сказочного образа мира в авторском произведении. Так, например, в монографии Т.Г.Леоновой как проявления литературности в художественной системе авторской сказки (в главе о сказках А.С.Пушкина) отмечены (с учетом исследований Д.Д.Благого, В.Непомнящего, М.К.Азадовского) «психологическая мотивировка» в развитии конфликта, «психологизм» при создании образов героев, «описательность», «лиризм поэта и индивидуализация персонажей сказки».⁴⁸

Литературная сказка во многом наполняет старые формы новым содержанием, опираясь на основные черты народной сказки (антропоморфизм, анимизм, чудесные превращения, гиперболизацию, иносказательность). Д. Нагишкин предлагал выделять выделил среди признаков сказки постоянные (жанрообразующие) – восходящие к фольклорной основе, и переменные (счастливая концовка, оптимизм, социальная проблематика, живой язык).

Основное отличие авторской сказки от народной лежит в области своеобразия чудесного, особенностей соотношения вымысла и достоверности.

Сошлемся на авторитетное мнение В.Я.Проппа, который считал, что между народной и литературной сказкой существуют глубокие и принципиальные различия именно в этой области: «Сказка – в основе своей небывальщина. Сказки же, перешедшие в литературу, приобретают характер

⁴⁸ Леонова Т.Г. Русская литературная сказка XIX в. в ее отношении к народной сказке: Поэтическая система жанра в историческом развитии. – Томск, 1982, с. 26-27, 89 и др.

новелл, т.е. таких повествований, которым приписывается некоторая достоверность. Они обретают точное хронологическое и топографическое приурочение, их персонажи – личные имена, типы превращаются в характеры, большую роль начинают играть личные переживания, подробно описывается обстановка, события излагаются как причинная цепь».⁴⁹ На это указывал Е.М. Неелов, рассматривая важнейшую проблему литературы – проблему морального выбора. По мнению исследователя, поставленная в центр литературной сказки, она серьезно модернизирует всю художественную систему, отдаляя ее от сказочной первоосновы.

Суммируя то, что отмечено учеными в плане жанровых характеристик литературной сказки по сравнению с народной, можно сказать, что литературная сказка отличается иными взаимоотношениями волшебства и реальности, большей детализацией повествования, попытками придать психологическую глубину характерам, изменением хронотопа в сторону усложнения. То есть, речь идет, как правило, о развитии особенностей поэтики народных сказок на основе присутствия авторского начала в мире сказки, которое может быть выражено по-разному. Многое зависит от того, что и как заимствуется, и зачем используется. В дальнейшем при исследовании художественного мира авторских сказок эта сторона вопроса будет рассмотрена подробнее.

Важным представляется и то, что значительная часть «новаций», авторской сказки зафиксирована и в поздних (советского периода, например) записях традиционных сказок, в первую очередь, волшебных. Изменения, которые претерпел данный вид фольклора в наше время, в «естественной жизни» сказки, совпадают нередко с тем, что мы считаем особенностями

⁴⁹ Пропп В.Я. Русская сказка . – М., 2000., с.13.

сказки литературной. На данные особенности сказок указывал В.Я.Пропп, выделивший в творчестве некоторых сказителей XX в. новые черты: превращение чудесной, «условно-сказочной» действительности в реальную, живой и естественный язык, обилие диалогов, чрезвычайная детализация.

Рассматривая волшебную сказку как развивающееся явление, автор книг и статей по народным и литературным сказкам Т.В.Зуева считает, что перспективный жанровый подход к сказке должен строиться на признании существования ядра, в котором устойчиво совпадают традиционные формы и содержание, и периферийной области жанра, которая представляется подвижной и размытой.⁵⁰ Ею отмечено, что переформирование поэтики фольклорной сказки, особенно интенсивное в XX в., идет за счет взаимодействия с христианской легендой, различными жанрами несказочной прозы, былинами.

Изучение фольклорных сказок первой половины XX в., проведенное Э.В.Померанцевой на основе обобщения опыта собирательской работы, также свидетельствует о том, что многие черты литературных сказок не являются их специфическим «приобретением», а определены общими тенденциями в развитии сказки в целом.⁵¹ Модернизация традиционной сказки проявилась во «вторжении современности» в различных формах (противопоставление старого и нового уклада жизни), в иных взаимоотношениях реальности и фантастики, в насыщении традиционных сюжетов бытовыми и психологическими подробностями, в «олитературивании» стиля, в аллегорически-поучительных расшифровках и комментариях. Важный

⁵⁰ Зуева Т.В. О жанровом выделении волшебных сказок в восточнославянском повествовательном фольклоре // Сказка и несказочная проза: Межвуз. сб. науч. тр. – М., 1992, с.24-51.

⁵¹ Померанцева Э.В. К вопросу о современных судьбах русской традиционной сказки // Писатели и сказочники. – М., 1988, с.228-255.

момент, отмеченный в аналитическом обзоре Э.В.Померанцевой, – изменение понятия «сказительство». Новые сказки, по мнению исследователя, – проявление индивидуального, а не традиционного коллективного творчества, поэтому являются «фактами самодетельной литературы, выросшей на почве фольклорной традиции».⁵² В 1960 г. Э.В.Померанцева пришла к выводу о том, что судьба сказки предопределена: «Даже в творчестве лучших современных сказочников явны черты эпигонства. При всем различии их репертуара, стиля, исполнительской манеры, мы видим, что они ломают ту традицию, в русле которой творят, и что вместе с тем они еще не в силах противопоставить равноценное этой коллективной традиции индивидуальное искусство. Народное творчество переживает новую эпоху своего существования: сказительство вытесняется новыми формами самодетельного искусства; на смену сказителю идет писатель».⁵³

Высказывались и иные предположения о дальнейшей судьбе сказки. Так, Е.М.Неелов считает, что если бы в XX в. активно продолжалась естественная жизнь сказки, то она бы приблизилась по своим признакам к фантастической приключенческой повести за счет дополнения традиционных сюжетов теми мотивами, которые характерны для научной фантастики этого же времени. В основе данного предположения – сравнение сказок М.Коргуева и фантастики 30-50-х гг. С точки зрения исследователя, именно тенденция развития сказки «в сторону научной фантастики»⁵⁴ в значительной степени развита в литературно-сказочном жанре.

Итак, принципиальное для авторской сказки теоретическое понятие «фольклоризм», достаточно исследованное и неоднократно использован-

⁵² Там же, с.245.

⁵³ Там же, с. 254-255.

⁵⁴ Неелов Е.М. Сказка, фантастика, современность. – Петрозаводск, 1987, с.47.

ное во всевозможных фольклорно-литературных концепциях, нуждается в рамках избранного направления исследования в специальном определении, поскольку на фоне угасания или принципиальной модернизации фольклорной традиции сказка не только «принята» литературой, но сказкой и осталась, видоизменившись в новой системе, но не утратив свою узнаваемость.

Такое уточнение необходимо и потому, что должно быть учтено современное состояние филологической науки. Речь идет о том, что на современном этапе определенная эйфория исследователей фольклоризма литературы 70-80-х гг. XX в. (видевших фольклор, а в особенности яркие и узнаваемые волшебнo-сказочные формулы, почти в любом художественном произведении) сменилась более жестким подходом и к самому понятию, и к разновидностям ориентации художественной литературы на устное народное творчество.

Роль фольклора в формировании сказки как литературного вида не обнимается понятием «фольклоризм литературы». Это «диалог» иного уровня, явление (учитывая современное состояние литературно-сказочной традиции) межкультурного, историко-литературного и художественно-поэтического характера.

Общеизвестно, что народная сказка (в первую очередь, волшебная) оказывала и продолжает оказывать огромное влияние на отечественную литературу. Однако разграничение элементов сказочной поэтики и стилистики в художественном произведении и литературной сказки как разновидности литературы не всегда последовательно проводится в имеющейся научной и особенно научно-популярной литературе. Важно и то, что более древние жанры народной сказки (волшебная сказка и сказка о жи-

вотных) находятся в разных отношениях с литературой, чем более поздние (новеллистические и анекдотические).

Говоря о фольклоризме, мы изучаем именно литературу, на которую повлиял фольклор. Для литературной сказки такое отношение неприемлемо, поскольку соотношение элементов поэтики двух различных видов искусства в ней не может быть определено не только на основе понятий «заимствования» или «использования». Литературная сказка представляет собой такое единство, где смысл «целого» значительно шире содержания единичного, то есть «частей», входящих в него.

Кроме того, понятие «литературная сказка» объединяет произведения, отличающиеся степенью взаимодействия фольклорного и литературного начал. Это может быть пересказ, переработка, стилизация, произведение, созданное «по мотивам» или же совершенно самостоятельное, независимое от конкретных народно-сказочных сюжетов, но воспроизводящее сказочные принципы организации художественного мира. Данный подход нередко становится основой классификации литературных сказок, о чем более подробно будет сказано ниже.

Исследование литературной сказки не есть констатация присутствия элементов фольклора в литературных жанрах, а определение онтологического статуса устного вида фольклора в художественной литературе. Поэтому актуальным представляется не только и не столько выявление черт сходства и различия народных и литературных сказок, сколько исследование поэтики литературной сказки через понятия развития (на основе существовавших традиций), вживания фольклорного вида в художественную литературу и историко-культурного диалога. Только таким образом возможно определение жанрово-видовой типологии литературной сказки в

целом.

Итак, для понимания особенностей литературной сказки XX в. в связи с исходной, фольклорной, основой необходимо учесть целый ряд принципиальных соображений, которые и определяют направление нашего исследования и его историко-литературную и теоретическую основу.

Изменение качества фольклоризма – свойство литературы XX в. в целом (сравнительный фольклоризм, ориентация на «память жанра», а не на живую фольклорную традицию, формирование литературной сказки на основе мотивов объединения элементов различных сказочных жанров и др.). В связи с этим во многих литературных сказках отсутствует конкретный фольклорный первоисточник. Затухание живой фольклорной традиции сопровождалось, как доказано, углублением фольклорных отражений в литературе, в том числе на основе развития тех тенденций, которые сложились в поздних народных сказках. Для литературной сказки этот процесс более сложен, чем для других фольклоризированных жанров.

Отношения между традиционными фольклорными жанрами и новейшей отечественной литературой для сказок должны быть определены как «вживание», развитие, существование в гармоническом равновесии, что позволяет говорить о «компенсаторном» и «репрезентативном» (т.е., сигнальном, условно-символическом) характере поэтики сказок авторских, различными средствами воспроизводящих миро моделирующую, «человековедческую» и самопознавательную функции сказок народных.

Глава 3. Место авторской сказки в литературе

Формирование литературной сказки связано с новой жизнью фольклорного вида, с функционированием архаической формы в иной культур-

но-исторической системе. По самому большому счету, как было отмечено выше, словосочетание «литературная сказка» – нонсенс. Сказка в литературе существует в литературных формах, имеющих особые возможности взаимодействия с фольклором.

Она активно развивается в те периоды, когда направление литературно-эстетического развития близко к отдельным сторонам фольклорно-сказочной философии и эстетики. Сказка способна раскрыть вечное, незблемое за преходящим и современным.

«Литературная сказка неизменно активизируется в периоды значительных историко-культурных переломов, когда меняется духовная ориентация общества, когда осуществляется переход от разрушающейся старой концепции личности к еще не сформировавшейся новой, что, естественно, сказывается на глубокой перестройке всей художественной системы», – отмечает М.Н.Липовецкий.⁵⁵

Сказка как литературная форма была определена достаточно давно (еще до появления «классических» литературных сказок и до оформления научного литературоведения и фольклористики).⁵⁶ В современных исследованиях, посвященных жанровой типологии литературы в целом, сказка упоминается редко. Это касается работ общетеоретического характера, а также трудов по жанровой специфике литературы XX в. и более частным проблемам.⁵⁷ В дальнейшем мы будем опираться на материалы и выводы подобных исследований для определения своеобразия синтеза сказки с другими жанровыми формами в литературе XX в.

⁵⁵ Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки. – Свердловск, 1992, с.43.

⁵⁶ См. об этом: Тумина Л.Е. Повествование в истории русского риторического учения. – М., 1998.

⁵⁷ Фундаментальный сборник «Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении»: В 3 кн. – М., 1962-1965; Поспелов Г.П. Проблемы исторического развития литературы. – М., 1978, Теория литературы. – М., 1979; Утехин Н.П. Жанры эпической прозы. – Л., 1982; Чернец Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). – М., 1982; Лейдерман Н. Движение времени и законы жанра. – Свердловск, 1982; Эсалнек А.Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. – М., 1985; Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 1999 и другие.

Для выяснения жанрово-родовой «принадлежности» литературной сказки актуальным представляется выявление ее места (пока без подразделения на какие-либо типы) в системе близких «отделов» литературы XX в.: философская и неомифологическая проза – фантастика - приключенческая литература – детская литература, а также *fantasy* и «массовая литература». Самое широкое понятие – «детская литература» (или литература для детей), поскольку оно включает произведения, относимые к остальным названным разделам.

§ 3.1. Литература для детей и сказка

Значительное количество авторских литературных сказок (в форме повестей-сказок, сказочных и сказочно-фантастических повестей, сказочных происшествий, пьес-сказок, сказок-поэм и подобных им) создано специально для детей.

Нередко зарождение отечественной литературной сказки как вида литературы связывают с потребностями детского чтения. Так, первыми литературными сказками для детей считают аллегорически-дидактические авторские произведения императрицы Екатерины Второй, написанные ею для внука – будущего императора Александра I.

Недетских литературных сказок в XX все же значительно меньше, хотя элементы сказочной поэтики присутствуют в творчестве практически всех поэтов и писателей, в структуре самых разных произведений.

Обращение к «детской теме» естественно ведет за собой сказку. Большинство авторов детских произведений, а сказок в особенности, воспроизводят чистоту и непосредственность нравственного чувства, знаменитые «уроки» традиционных сказок в увлекательной форме. Сказка – од-

на из лучших, если не лучшая, художественная форма для рассказа ребенку обо всем на свете. Рассмотрим данный аспект проблемы более подробно.

Тема «детство и сказка» является междисциплинарной. Писатели, критики, педагоги и психологи неизменно связывали воедино проблемы адекватного отражения действительности, литературного миротворчества, детского восприятия и сказочной художественной формы, но понятие «природа сказки» в ориентации на детское восприятие является сложным и многогранным.

Особенности эмоциональной сферы, мышления и воображения детей являются благоприятными именно для восприятия сказок. С другой стороны, сказка – наиболее адекватное средство для воспитания и развития ребенка. У детей существует потребность в сказке.

Безусловно, именно сказка, наряду с мифом, является универсальным средством «введения» ребенка в национально-культурный социум. Но это не результат ее примитивности или упрощенности. Сказка (народная, в первую очередь) объединяет вечное, общечеловеческое и детское начала именно в силу своей миромоделирующей функции и особой нравственной философии, той «сложности простоты», на которую обращает внимание любой ее исследователь. Е.М.Мелетинский отмечал, что «в волшебной сказке сквозь причудливую фантастику и вопреки ей проглядывает моделирование обязательной ступени жизни индивида».⁵⁸ Т.В.Цивьян в цитированной выше работе писала: «Наряду с другими фольклорными жанрами сказка является учебным материалом, подготавливающим человека к сознательному вхождению в мир. То, что сказка считается «детским чтением»

⁵⁸ Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. – М., 1990, с.11.

по преимуществу, говорит не об ее примитивности, но лишний раз свидетельствует о ее основополагающей роли в процессе освоения человеком среды прочего ориентировки в окружающем пространстве».⁵⁹

М.Петровский в книге, посвященной детским литературным сказкам 20-30-х гг., отмечал, что миф давал ребенку на первых этапах развития человечества «чувственно воспринимаемую картину мира, выработанную усилиями предшествующих поколений». С точки зрения М.Петровского, «эту социально-культурную роль в современной жизни выполняет детская сказка. Вобравшая в себя обломки, осколки и целые конструкции мифа древности, обогатившаяся многовековым опытом развития (сначала фольклорного, затем литературного), сказка в чтении нынешних детей стала чем-то вроде «возрастного мифа» - передатчиком исходных норм и установлений национальной культуры. Сказка превращает дитя семьи этого папы и этой мамы – в дитя культуры, дитя народа, дитя человечества. В «человека социального» по современной терминологии».⁶⁰

Вопрос о взаимоотношениях между сказкой и детской литературой представляется достаточно сложным.

Многое роднит детскую литературу с устным народным творчеством в целом: во-первых, детский фольклор (сказки, страшилки и др.); во-вторых, народные волшебные сказки, «сочувствующие» всегда слабому или обиженному и делающие его победителем; в-третьих, волшебные сказки с «чудесными детьми», а также сказки о животных, отличающиеся лаконизмом, четко выраженной воспитательно-назидательной направленностью, живыми, яркими диалогами и занимательной игрой слов и смысла.

⁵⁹ Цивьян Т.В. К семантике пространственных элементов в волшебной сказке // Типологические исследования по фольклору: Сб. статей. – М., с. 212-213.

⁶⁰ Петровский М. Книжки нашего детства. – М., 1986, с.6.

Изначально народная сказка и многие литературные сказки (В.А. Жуковского, А.С. Пушкина и другие) не создавались специально для детей, однако именно они заняли центральное место в детском чтении XIX–XX вв.

Несмотря на очевидность того, что сказка и детская литература неразделимы, долгое время советская критика выступала против сказок и сказочников. Подробно этот процесс рассмотрен в книге К.И. Чуковского «От двух до пяти» (глава «Борьба за сказку», включающая впечатления разных лет).

К.И.Чуковский подробно рассказывает о «высоколобых специалистах» по воспитанию детей, которые договаривались до того, что новым детям в новой стране вообще не нужен фольклор, а тем более сказка с ее чудесами, специалистах, которые изобрели понятие «чуковщина». Анти-сказочная кампания, разыгравшаяся в тот период, когда многим педагогам, критикам и авторам казалось, что в новой стране вообще все нужно строить на пустом месте, отбросив века становления народной культуры, когда половина страны чувствовала себя прокурорами, а другая – подсудимыми, утихла частично после Первого Всесоюзного съезда советских писателей. Как пишет К.И.Чуковский, «всюду стали появляться раскаявшиеся педагоги, редакторы, руководители детских садов, которые с такой же ретивостью занялись насаждением сказки, с какой только искореняли ее».⁶¹ Однако рецидивы борьбы против сказок были и в 50-е, и в 60-е гг.

Помимо критики «антисказочной» кампании, писатель высказал целый ряд ценнейших наблюдений по поводу соотношения детства и сказки, причем речь шла не только о народных, но и о талантливых литературных

⁶¹ Чуковский К.И. Стихи и сказки. От двух до пяти. – М., 1999 (Всемирная детская б-ка), с.478.

сказках. К.И. Чуковский подчеркивал, что фантазия народа, ребенка и талантливого автора родственны: «Как будто есть какая-нибудь разница между той сказкой, которую сочиняет ребенок, и той, которую сочинил для него великий народ или великий писатель!»⁶² Еще одно важнейшее наблюдение Чуковского, чрезвычайно актуальное и для авторской сказки, касается «диалектичности детского возраста», с которой связана воспитательная роль сказки: *«Цель сказочников – иная. Она заключается в том, чтобы какую угодно ценою воспитать в ребенке человечность – эту дивную способность человека волноваться чужими несчастьями, радоваться радостями другого, переживать чужую судьбу, как свою»*.⁶³ (Курсив автора).

Ценным представляется мнение психологов, касающееся народной сказки и ее восприятия. Еще в 40-е гг. отечественные психологи (Д.М.Арановская, А.В.Запорожец, О.М.Концевая, Б.М.Теплов, Т.И.Титаренко, К.Е.Хоменко и другие), изучая эстетическое восприятие литературных произведений детьми, определили, что сказка соответствует возможностям дошкольного и младшего школьного возраста.⁶⁴ Психологами доказано, что в сказке ребенка привлекает не только жажда увлекательного и необычного, она является необходимой и естественной ступенью в развитии эстетического восприятия, в формировании способности мысленно действовать в воображаемых обстоятельствах: «Слушание сказки наряду с творческими играми имеет важнейшее значение для формирования этого нового вида внутренней психической активности, без которой невозможна никакая творческая деятельность. Четкая фабула, драматизированное изложение событий в сказке способствует тому, чтобы ребенок

⁶² Там же, с.468.

⁶³ Там же, с.494.

⁶⁴ См. об этом: Запорожец А.В. Психология восприятия ребенком-дошкольником литературного произведения // Запорожец А.В. Избранные психологические труды. В 2-х т. - М., 1986. – т.1, с.66-77.

вошел в круг воображаемых обстоятельств, стал мысленно содействовать героям произведения». ⁶⁵

Проблема отбора и адаптации сказки для детского чтения была актуальна всегда, не раз становилась предметом полемики.

В статье, являющейся не только специальным психологическим исследованием, но и предисловием к хрестоматии, читаем: «Современная практическая психология все чаще возвращается к первоначальной функции сказки как эффективного, стихийно возникшего и используемого психотерапевтического средства». ⁶⁶ И далее еще одно примечательное высказывание: «Итак, всего лишь слегка задумавшись об истинном смысле народных сказок, мы обнаружим, что они фактически неисчерпаемы, и, снимая один сюжетный слой, подобно луковой шелухе, мы обнаруживаем прежде незамечаемое, но важное и, самое главное, действующее. И здесь уместно отметить, что основное содержание сказок, подобно содержанию снов, дано неявно, но эта неявность не ослабляет силы воздействия. Слушая и читая сказки, мы всегда, наряду с рациональной «второсигнальной» информацией, миром значений, погружаемся в мир символов и смыслов, воздействующих вполне иррационально. Быть может, именно невозможность защититься от этих воздействий и внушает страх перед народной сказкой маленьким детям». ⁶⁷

Таким образом, установлено, что для детской сказки важна ориентация на специфическое детское восприятие, которая может быть реализована в особом сочетании авторского начала и традиции. Ведь исходная структура – народная сказка – сложное универсальное образование, вклю-

⁶⁵ Там же, с. 71-72.

⁶⁶ Нартова-Бочавер С.К. Народная сказка как средство стихийной психотерапии // Сказки народов мира: Учебное пособие для учителей, воспитателей и родителей. – М., 1996, с.6.

⁶⁷ Там же, с.14.

чающее в себя и древнейшие мифологические представления о мире, и философско-символическое его истолкование. Не только специалисты, но и любые читатели-взрослые при знакомстве со сборниками сказок известных собирателей-фольклористов убеждаются в том, что не каждая народная сказка может войти в детское чтение. Именно поэтому многие из народных сюжетов были выбраны и специально переработаны для детской аудитории и самими собирателями (например, А.Н.Афанасьевым), и писателями.

Сказка для ребенка - основа воспитания, «вместилище» этических норм и представлений о правильном и неправильном, о добре и зле, а также начальная стадия эстетического развития. Поэтому талантливый детский писатель-сказочник, опираясь на отдельные стороны поэтики народных сказок, реализует в своем произведении лишь часть того неисчерпаемого богатства, которое в них заложено, ориентируясь на «своего» читателя.

Проблема сказки в детском чтении достаточно давняя. В общем потоке учебно-популярной и художественной литературы для детей лишь единичные сказки и сказочники заслуживали высокую оценку критики. Проницательно и строго подходя к этому вопросу, В.Г.Белинский безоговорочно отметал пошлость и глупость под видом сказки в литературе для детей. Одним из первых критик определил центральную для детского чтения проблему: соотношение вымысла и нравоучения в сказке (в том числе литературной).

Волшебный вымысел, сказочная фантастика оценивались им неоднозначно. С одной стороны, В.Г.Белинский непосредственно связывал фантазию и сказку как необходимое условие детского чтения: «В детстве фанта-

зия есть преобладающая способность и сила души, первый посредник между духом ребенка и вне его находящимся миром действительности. Дитя не требует выводов, доказательств и логической последовательности: ему нужны образы, краски и звуки. Дитя не любит идей: ему нужны истории, повести, сказки, рассказы».⁶⁸ С другой стороны, по мнению критика, детские книжки должны показывать детям, «что мир и жизнь прекрасны так, как они есть, но что независимость от их случайностей состоит не в ковре-самолете, не в волшебном прутике, мановение которого воздвигает дворцы, вызывает легионы хранительных духов, с пламенными мечами, готовых наказать злых преследователей и обидчиков, но в свободе духа, который силою божественной, христианской любви торжествует над невзгодами жизни и бодро переносит их, почерпая свою силу в этой любви».⁶⁹ В наиболее крупной своей статье «О детских книгах» Белинский высоко оценил лишь сказки Гофмана и «Детские сказки дедушки Иринея» (В.Ф.Одоевского), а также в связи с этим высказал ряд мыслей о писательских сказках вообще. Одна из главных его идей состоит в том, что в детской литературе не должно быть резонерства, скучных сентенций и наставлений: «Вы рассказываете детям сказку или повесть: спрячьтесь за нее, чтобы вас не было видно, пусть все в ней говорит само за себя, непосредственным впечатлением».⁷⁰ Цель сказки – развитие в детях элемента фантастического. В связи с этим критик описывал достоинства сказок Гофмана: «Скажем только, что художественная жизнь образов, очевидное присутствие мысли при совершенном отсутствии всяких символов, аллегорий и прямо высказанных мыслей или сентенций, богатство элементов – тут и

⁶⁸ Белинский В.Г. Прогулка с детьми по С.-Петербургу и его окрестностям. Соч. В.Бурьянова. 1838 // В.Г.Белинский, Н.Г.Чернышевский, Н.А.Добролюбов о детской литературе. – М., 1983, с.56.

⁶⁹ Там же, с.58.

⁷⁰ Белинский В.Г. О детских книгах // Там же, с.97.

сатира, и повесть и драма, удивительная обрисовка характеров – противоречие поэзии с пошлою повседневностью, нераздельная слитность действительности с фантастическим вымыслом, - все это представляет богатый и роскошный пир для детской фантазии».⁷¹

В 1847 г. в большой рецензии на издания для детей, вновь вернувшись к оценке литературных сказок В.Ф.Одоевского, критик подчеркивал их высокие достоинства, мастерство автора: «Мы уверены, что они будут в восторге от этих сказочек, которых сюжеты так ловко приноровлены к детской фантазии, рассказ так увлекателен, а язык так правилен и так похож на тот, которым говорят грамотные люди. Дети не выйдут из городка в табакерке с его фантастическими и в то же время очень простыми и естественными чудесами».⁷² Белинским обрисован и главный недостаток литературной сказки для детей – обилие специальных моральных сентенций: «Да помилуйте: сказать детям, что прочитанное ими не было, а шутки, наставления и намеки, значит – разочаровать их. Для них сказка – то же, что для взрослых роман, а потерпят ли последние, чтобы автор, в конце своего романа, сказал им, что все это – выдумка его воображения и что в самом деле ничего этого не было, хотя они и сами очень хорошо знают, что все это – выдумка, сочинение, а не было?»⁷³

Вопрос о месте фантастики и сказки в детском чтении в разные годы по-разному решался русской критикой. Скептически относящийся к «вздору и выдумке» многих писательских сказок, Н.А.Добролюбов в одной из небольших рецензий на издание сказок Андерсена выговорил главное: «...реальные представления чрезвычайно поэтически принимают в них

⁷¹ Там же, с.101-102.

⁷² Белинский В.Г. Новая библиотека для воспитания... и другие издания // Там же, с.190-191.

⁷³ Там же, с.191.

фантастический характер, не пугая, однако, детского воображения разными буками и всякими темными силами».⁷⁴

В 1933 г. С.Я.Маршак писал об особом отношении к сказкам в связи с проблемами детской книги нового времени: «Если послушать педагога-педанта, - нельзя печатать ни одной народной сказки. В каждой он заметит единственную черту – и всегда порочную. То сказка для него слишком жестокая, то слишком добродушная, то слишком печальная, то слишком веселая. (...) Сказки бояться нечего, сказка – большое богатство. Надо только выбирать ее с умом и тактом, учитывая возраст читателей, городских и деревенских. А прежде всего надо снять с народной сказки налет сусальности, который появился тогда, когда ее принаравливали к буржуазной детской. Надо разгримировать братьев Гримм».⁷⁵

Литературная сказка и в XX веке и ранее всегда тяготела к детской литературе, обращалась к чистой и незамутненной душе ребенка и к истинным, истинным свойствам взрослых читателей, к «памяти детства», к лучшему в человеке вообще. «Дети находят глубокое удовлетворение в том, что их мысль живет в мире сказочных образов», - справедливо заметил В.А. Сухомлинский.⁷⁶ Рассказывая о роли сказки в воспитании ребенка, педагог называл как раз авторов-сказочников, чьи произведения вошли в «золотой фонд» детской литературы: «В «Комнате сказки» мы прочитали все сказки Андерсена, Л. Толстого, К. Ушинского, братьев Гримм, К. Чуковского, С. Маршака. Многолетний опыт убеждает в том, что нравственные идеи, заложенные в произведениях о добре и зле, правде и неправде, чести и бесчестии, становятся достоянием человечества при условии, когда

⁷⁴ В.Г.Белинский, Н.Г.Чернышевский, Н.А.Добролюбов о детской литературе. – М., 1983, с.295.

⁷⁵ Маршак С.Я. Воспитание словом. – М., 1964, с.346.

⁷⁶ Сухомлинский В.А. Сердце отдаю детям (глава «Комната сказки») // Избранные педагогические сочинения в 3-х т. – М., 1979, т.1, с.177.

эти произведения прочитаны в детском возрасте. Сказки предназначены для детства».⁷⁷

В связи с этим следует отметить еще одну грань проблемы «детство и сказка». Образ сказки должен сложиться именно в детстве. Без этого человек не будет способен не только к восприятию сказки и ее элементов во «взрослой» литературе (в любой другой литературной форме), но и к читательской деятельности вообще.

Причины этого не только в четкости фабулы, разграничении положительных и отрицательных героев, однозначности и справедливости нравственного вывода сказки, но, в первую очередь, в том, что со сказкой ребенок первоначально знакомится в ее естественной форме – слушает ее, а лишь затем уже, научившись читать, воспринимает в виде текста.

Об этом же говорил в 1961 г. С.Я. Маршак в статье, посвященной творчеству Т. Габбе: «...Сказка – всегда ровесница тем, кто ее слушает, читает или смотрит на сцене, то есть детям и подросткам, которым взрослые давно ее отдали, оставив себе только некоторые сказочные мотивы для балета и оперы. Сказке много лет – оттого она такая мудрая! – и мало. Это значит, что она помнит прошлое, но живет не в прошлом, а в настоящем – с нами, с живыми».⁷⁸

А в работе «Сказка, возбуждающая народное чувство» Маршак ярко и убедительно показал единство сказки и детского восприятия. За основу он взял эпизод из педагогической деятельности Л.Н.Толстого (рассказ об Отечественной войне 1812 г. в форме сказки) и сделал следующие выводы: «Я привел здесь этот отрывок из рассказа Льва Толстого потому, что вижу в нем магический ключ к настоящей детской литературе, ключ, необходи-

⁷⁷ Там же, с.183.

⁷⁸ Маршак С.Я. Воспитание словом. – М., 1964, с.39.

мый каждому из литераторов, пишущих для детей. Толстому удалось труднейшее дело - превратить в *сказку* (курсив С.Я. Маршака) повесть об Отечественной войне и в то же время сохранить правду истории. Для того чтобы это сделать, нужно было не только владеть материалом «Войны и мира», но и отлично понимать особенности читателя ребенка. Сердцу и сознанию этого читателя больше всего говорит сказка - и волшебная сказка и сказка-быль. И та и другая может рассказать обо всем на свете - о краях и народах, о морях и звездах, о том, что близко, и о том, что за тридевять земель, о временах нынешних и давно минувших.⁷⁹

Развивая мысль известного поэта и сказочника, можно сказать, что сказка всегда ровесница хорошему и доброму человеку.

Ценные наблюдения над вопросом «детство и сказка» сделаны Т.Д.Полозовой. Прежде всего отмечено, что именно сказки, не приноравливаясь специально к детскому возрасту, наиболее всего ему соответствуют: «На протяжении веков бабушки и дедушки рассказывали внукам сказки. В них выкристаллизовался взгляд народов на то, что интересно и полезно детям. Сказка говорит о силе и ловкости, о мужестве, о дерзании молодца; или – о добре и зле, о борьбе за справедливость, в которой участвуют и взрослые люди, и сказочные герои без возраста (Баба Яга, Змей Горыныч...); в сказке оживает растение и камень. Человек вступает в общение с рекой, озером, океаном, с небесами... В сказках говорится обо всем, и, главное, сказка не приспособляется специально к ребенку, вводя в повествование мальчика или девочку».⁸⁰ Далее, рассматривая особенности развития эстетического отношения к действительности у детей разного возраста, Т.Д.Полозова специально останавливается на дошкольном и

⁷⁹ Там же, с.24.

⁸⁰ Русская литература для детей: Учебное пособие / Под ред. Т.Д.Полозовой. – М., 1997, с.12-13.

младшем школьном возрасте – возрасте сказок: «Типичность конкретного и в то же время «магического» характера мечты об исполнении желаний у детей, еще не достигших отрочества, живо проявляется в выборе ими книг для чтения. Во всех странах любимое чтение детей – сказка».⁸¹

В соответствии с функциональными особенностями литературы для детей в целом и своеобразием читательских интересов разного возраста, авторские сказки для детей отличаются и объемом, и своеобразием языка, и особенностями образной системы, и авторской позицией. По верному наблюдению Т.Д.Полозовой, в каждом возрасте существует своя эстетическая доминанта: «...есть основания согласиться с утверждением о «сказочном, или «магическом», качестве детского сознания; о «романтической» доминанте в отроческие годы; о преобладании «идеального», возвышенного» в годы юности».⁸²

К.И.Чуковский писал о том, что в определенном возрасте ребенок «вырастает» из сказки, что «сказка выветривается из ребенка, как дым, что все волшебства и чародейства размагничиваются для него сами собой, и у него начинается период жестокого разоблачения сказки...».⁸³ По мнению знаменитого сказочника, «возраст сказок» заканчивается в 7-8 лет, а до этого «сказка для каждого нормального ребенка есть самая здоровая пища – не лакомство, а насущный и очень питательный хлеб, и никто не имеет права отнимать у него эту ничем не заменимую пищу».⁸⁴

Классическая народная сказка (прослушанная или прочитанная самостоятельно) соответствует детскому возрасту (речь не идет о «заветных» сказках или анекдотах). В отрочестве или в юности эстетические предпоч-

⁸¹ Там же, с.17-18.

⁸² Там же, с.21.

⁸³ Чуковский К.И. Стихи и сказки. От двух до пяти. – М., 1999 (Всемирная детская б-ка), с.475.

⁸⁴ Там же, с.475.

тения иные. Им соответствуют уже не народные, а литературные сказки, синтезирующие традиции фольклора, романтической, приключенческой и фантастической литературы. Сказка в целом неисчерпаема и может сопровождать человека всю жизнь. Об этом прекрасно сказал К.Г.Паустовский, отметив, «... что в каждой детской сказке заключена вторая, которую в полной мере могут понять только взрослые».⁸⁵

Сказки для самых маленьких (С.Я.Маршака, К.И.Чуковского, В.Бианки, В.Сутеева и других) наиболее просты и невелики по объему, воспроизводят в игровой форме простейшие жизненные ситуации ребенка (игра, общение с игрушками, с друзьями, сон, еда, прогулка), а также содержат начальный познавательный материал об окружающем мире и нормах поведения в нем. Их героями чаще всего становятся дети и животные. Такие произведения ориентированы не на самостоятельное чтение, а на рассказывание или чтение взрослыми с показом иллюстраций (что, безусловно, наиболее близко к фольклорным истокам). Повесть-сказка и пьеса-сказка для читателей младшего и среднего школьного возраста (А.Волкова, В.Губарева, Л.Лагина, Ю.Олеши, С.Маршака, С.Михалкова, К.Булычева и многих других авторов) является в целом приключенческо-дидактической, занимательной за счет моделирования художественного мира как мира мечты и фантазии ребенка о себе самом и своем месте в мире, включает образ детской игры. Сказка для читателей юношеского возраста – философская, романтическая или сатирическая - в целом близка к произведениям для взрослых (произведения Е.Шварца, В.Каверина, В.Крапивина, Ю.Коваля, О.Ларионовой). Но авторская позиция в них своеобразно совмещает и детский взгляд на мир, и его осмысление взрос-

⁸⁵ Паустовский К.Г. Наедине с осенью: Портреты, воспоминания, очерки. – М., 1967, с.203.

лым, т.е. «память детства», как и в авторских сказках для маленьких детей.

Счастливая и «безоблачная» концовка не является обязательным элементом любой сказки. Но, как правило, если речь идет о детской авторской сказке, то жанровое ожидание именно такое. Чем старше предполагаемый читатель, тем сложнее становятся концовки, итоговые выводы, размышления авторов.

Основные качества литературной сказки для детей - непосредственное обращение к чувству, герои-дети, единство фантастического вымысла и познавательной ценности - сформировались еще в XIX в. (произведения В.Одоевского, А.Погорельского). Детская литературная сказка XX в. в целом сочетает сказочность (обязательная победа добра), простоту и доступность восприятия за счет создания упрощенной модели мира и изображение будущего.

Взаимосвязь сказки и детского чтения является основой того, что тема детства в литературе всегда опирается на элементы сказочной поэтики.

§ 3.2. Авторская сказка и проблемы научно-фантастической, приключенческой и неомифологической литературы.

Приключенческая, неомифологическая, фантастическая литература, а также *fantasy* и «массовая литература» (и входящие в них жанровые образования) связаны с понятием условности литературы, или с так называемыми условными литературными формами. Специально этому вопросу посвящено исследование А.Михайловой⁸⁶, а также часть монографии М.И.Мещеряковой, положения и выводы которых учтены в настоящей ра-

⁸⁶ Михайлова А. О художественной условности. – М., 1970.

боте.

Разграничение литературной сказки и других условных литературных форм в целом является наиболее сложным для современных исследователей. В монографии М.И.Мещеряковой⁸⁷ выделены три такие формы: литературная сказка, неомиф и научная фантастика. Однако при анализе конкретных произведений мы сталкиваемся с контаминацией элементов всех трех типов, с существованием огромного числа переходных и пограничных жанровых разновидностей. Например, значительное количество современных писателей тяготеет именно к фэнтези, но использует отечественные волшебство-сказочные и научно-фантастические традиции, а также опыт Толкиена, Льюиса, Урсулы ле Гуин и т.д.

В западном литературоведении существует понятие «формульная литература».⁸⁸ Литературные формулы понимаются «как способы, с помощью которых конкретные культурные темы и стереотипы воплощаются в более универсальных повествовательных архетипах».⁸⁹ Их нередко соотносят с традиционным понятием жанра. Формульная литература (в концепции названного исследования) имеет, на первый взгляд, много общих признаков с современными фольклоризированными литературными жанрами, в особенности с авторской сказкой. Это и волшебство-сказочное двоемирие (уход от реальности в мир мечты и фантазии с целью отдохнуть или получить удовольствие), и варьирование общеизвестных универсальных тем и сюжетов, и стереотипные характеры и ситуации, уже признанные, «отобранные» многими поколениями, и ясные жанровые ожидания.

При всей внешней привлекательности формульной литературы, она

⁸⁷ Мещерякова М.И. Русская детская, подростковая и юношеская проза второй половины XX века. – М., 1997.

⁸⁸ Наиболее полная характеристика дана: Кавелли Дж.Г. Изучение литературных формул. – Новое литературное обозрение, 1996, № 22, с.33-64.

⁸⁹ Там же, с. 35.

ориентирована в целом на потребление, на коммерческое тиражирование. Автор названной статьи, осознавая это, предлагает разграничить формульную и миметическую литературу: «Миметический элемент в литературе представляет нам мир в привычном для нас виде, а формульный элемент создает идеальный мир, в котором отсутствует беспорядок, двусмысленность, неопределенность и ограниченность реального мира. Конечно, миметическое и формульное – это два полюса, и большая часть литературных произведений находится между ними».⁹⁰ Отрешившись от непривычных для отечественной филологии терминов, можно заметить, что перед нами традиционное противопоставление серьезной литературы (как правило, реалистической) и так называемой беллетристики.

Для литературоведения как филологической дисциплины в контексте рассматриваемого явления важно и еще одно терминологическое понятие – *«приключенческая литература»*. Сказка – один из источников всей повествовательной литературы, но наиболее значительное количество сказочных «элементов» мы можем наблюдать именно в различных жанрах приключенческой литературы. Основы близости сказки и литературы приключений определены Ю.Г.Кругловым: «Волшебные сказки – своеобразный вид устной приключенческой литературы народа».⁹¹

Приключение нередко считают отдельным видом литературы, вырабатывавшим свою жанровую систему, поэтику и т.д.⁹² Общие характеристики приключенческой литературы действительно говорят о том, что она во многом основана на народной сказке (воплощение извечной мечты о счастье и справедливости, «завышенные» этические нормы, двоемирие, гос-

⁹⁰ Там же, с.42.

⁹¹ Круглов Ю.Г. Русские народные сказки // Русские народные сказки в 3-х тт. – Т.1. – М., 1992, с.12.

⁹² Мошенская Л. Мир приключений и литература. - Вопросы литературы, 1982, № 9, с.170-202.

подство случая, чуда, авантюрный тип героя и сюжета, мотивы преодоления препятствий, тайны, опасности, повторяемость, варьирование утвердившихся сюжетно-композиционных схем и т.д.).

Трансформация сказочных образов, сюжетов, мотивов в научно-фантастической литературе представляется наиболее исследованной частью нашей темы. Значительное число исследований посвящено выявлению генетических и структурно-типологических связей и отношений между сказкой и неомифологической прозой, между сказкой (как правило, волшебной) и *фантастической литературой* (А.Ф.Бритиков, Е.М. Неелов, Е.Д.Тамарченко, Т.А. Чернышева и многие другие). Генетическая и типологическая близость литературной сказки и фантастической литературы – основа исследований Е.М.Неелова.

Общая картина литературного процесса XX в., однако, такова, что с трудом укладывается в четкие и определенные схемы. Отдельные черты поэтики народной сказки стали продуктивными для различных типов литературных произведений. Так, например, чудо, фантастика – для фантастической литературы, «господство случая» в судьбе героя и в проявлении основных черт действительности, занимательность – в приключенческой литературе. Причем фантастическая и приключенческая – также близкие понятия, вся современная фантастика, в целом, строится по общему приключенческому канону. И именно к этой «области» литературы XX в., к литературе фантастико-приключенческой, как будет показано в дальнейшем, принадлежит значительное число авторских сказок.

В научных исследованиях понятия «сказка», «фэнтэзи», «фантастика» и «неомифологическая проза» соединяются по-разному, в целом же наблюдается стремление авторов классифицировать произведения, спосо-

бы художественного воссоздания или перевоссоздания мира, которые вообще не поддаются классификации.

Иногда утверждают, что влияние мифологии (различной национальной принадлежности) может быть связано с идейно-философской основой произведений, а поэтика – с композиционно-стилистической частью структуры. «Отношения элементов триады «историзм – мифологизм – фольклоризм» отражены в отношениях элементов триады «мировоззрение – метод – стиль»⁹³. Сознание современного человека, в том числе писателя, поэта, драматурга нельзя считать мифологическим. Мифы наряду со сказками воспринимаются нами однопорядково, соответственно, оказывая влияние на идейное звучание и на поэтику литературных произведений различных жанров. Литературный миф не может существовать в отличие от литературной сказки.

Определение «фэнтэзи» (часто применяемое к литературе условно-сказочно-мифологически-фантастической) не совсем «прижилось» в нашей литературе, является новым и для отечественного литературоведения, однако значительное количество современных авторов тяготеет именно к этому модному жанру. Классиком «фэнтэзи» считается Дж.Р.Р.Толкиен, а с идейно-образной структурой его эпопеи «Властелин колец» нередко соотносят данный способ художественного видения мира в принципе. Фэнтэзи строится на совмещении переосмысленных мифов, легенд, сказок и «вечных» проблем и вопросов современности; соединении реальности и самой неограниченной фантазии; создает «параллельную», вымышленную, волшебную историю мира или государства, как правило, средневекового

⁹³ Исупов К.Г. Мифологизм, фольклоризм и художественный историзм писателя // Проблемы типологии литературного фольклоризма: Межвуз. сб. науч. тр. - Челябинск, 1990, с.5.

периода (или лишь с использованием средневеково-романтического антуража). Значительную роль в фэнтези играет волшебство магического типа; структура художественного мира может быть героического или героико-приключенческого типа; добро и зло полярно противопоставляются в идейно-образном и в пространственно-географическом планах. В числе авторов русского фэнтези, наиболее приближенного к классическому варианту, называют, например, Ю.А.Никитина, создающего цикл произведений на основе мифопоэтического видения истории Древней Руси. Исследование подобных произведений, безусловно, может быть полезно для изучения роли фольклора и мифологии в массовой литературе конца XX в., особенностей циклизации художественных произведений околосказочного типа, но литературными сказками они не являются. Их можно рассматривать как периферию одной из жанровых разновидностей литературной сказки, самостоятельное межжанровое образование, или как одну из линий «вживания» различных жанров фольклора в литературу (не только сказки, но и легенды, былины, исторического предания и других).

Понятие «фэнтези» в том виде, в котором оно существует сейчас в литературном сознании, восходит к традициям изучения фантастики в европейской и американской критике (данный вопрос глубоко изучен в книге Т.А.Чернышевой «Природа фантастики»). Исследование фантастики, естественно, приводит ученых к необходимости соотнести ее со сказкой, сказочной условностью и волшебством. «В современной литературной сказке мы можем встретиться не только с феями, волшебниками, говорящими животными, ожившими вещами, но и инопланетянами, роботами, космическими кораблями и пр. Такую художественную модель со многими посылками можно было бы назвать игровой фантастикой или повествова-

нием сказочного типа. И не следует ставить знак равенства между «сказочной фантастикой» и «повествованием сказочного типа». С выражением «сказочная фантастика» прочно связано представление о тематически определенной группе образов, восходящих к фольклорной сказке и к традициям литературной сказки XVII в. – сказки о феях. (...) В сказочном повествовании, или повествовании с множеством посылок, создается особая условная среда, особый мир со своими законами, которые, если смотреть на них с позиций детерминизма, кажутся полнейшим беззаконием. В произведении игровой фантастики «все может случиться» независимо от того, где происходит действие – в тридесATOM ли царстве, на далекой планете или в соседней квартире. Понятие повествования сказочного типа не равнозначно понятию сказки, структуру повествования со многими посылками мы можем встретить за пределами сказочного жанра. Повествование же с единой фантастической посылкой – это рассказ о необычайном и удивительном, рассказ о чуде, соотносенный с законами реальной, детерминированной действительности», - пишет Т.А.Чернышева.⁹⁴ И далее: «Дело в том, что действие сказки относится к так называемому мифологическому времени, когда мир был совсем другим, и происходит в «некотором» или даже «тридевятом» царстве, где также действуют иные законы. Когда-то это имело смысл буквальный и конкретный (тридевятое царство, как считают специалисты, - это царство мертвых), но постепенно он был утрачен и мир сказки расположился вне реального времени и пространства, точнее в условном пространстве и времени, а в условном мире могли происходить самые невероятные события. Так новая традиция литературной сказки соединяется с идущей из давних времен традицией карнавальной игровой

⁹⁴ Чернышева Т.А. Природа фантастики. – Иркутск, 1985, с. 51-52.

перестройки мира. Вместе они и формируют то, что мы называем игровой фантастикой, повествованием сказочного типа со многими послылками и что англо-американская критика называет *fantasy*. Такая фантастика самоценна, поскольку здесь ценится самый вымысел, самая игра».⁹⁵

В более поздней статье Чернышева, рассуждая об определенной исчерпанности научной фантастики, о кризисе, вновь затрагивает вопрос о соотношении сказочных основ и современной научно-фантастической литературы. В частности, ею отмечена тяга научной фантастики к сказке как способ выхода из круга привычных сюжетно-образных схем: «Дело в том, что фантастика XX века во многом дитя рационализма и этот рационализм проявляется и в детективном принципе организации сюжета (словно шахматные задачи), и в острословии (самоценная игра словами). Кстати, сама фантастика словно устает от собственного рационализма, и как следствие – в ней все чаще наблюдается тяга к сказке, к притче. Можно говорить о сознательной имитации сказки, поскольку необходимость выхода за пределы привычных образов и сюжетных решений ощутима очень остро».⁹⁶ Также Т.А.Чернышева использует определение «новый лубок», предполагая, что научную фантастику XX в. можно считать своеобразной формой лубочной литературы в широком смысле. «Во все времена создавались и бытовали в культуре некие повествовательные структуры, дающие человеку своеобразную компенсацию за однообразие повседневной жизни, за «сплошные понедельники»». По мнению исследователя, основное их свойство – «необычность рассказанной истории, такая концентрация явлений, какая в жизни не встречается».⁹⁷

⁹⁵ Там же, с.62.

⁹⁶ Чернышева Т. Надоевшие сказки XX века (о кризисе научной фантастики). – Вопросы литературы, 1990, №5, с.76

⁹⁷ Там же, с.79.

Но народная сказка и литературная сказка XX в. с научной фантастикой любого типа находятся в различных отношениях. «Экран в вахтенной рубке звездолета и сказочное яблочко на тарелочке, хотя и соединены незримыми нитями желания и мечты человека, - разные вещи, и принадлежность их к разным системам очевидна, ибо каждый из этих фантастических атрибутов порожден разными мировоззренческими комплексами, связан со своей парадигмой», - справедливо отмечает Т.А.Чернышева.⁹⁸ Литературная сказка нового времени ближе к научной фантастике в своих идейно-мировоззренческих основах.. Таким образом, можно сделать вывод о принципиальном различии фантастической литературы нового времени и сказки и одновременно – об их функциональном сходстве.

Кроме того, установленные исследователем сближения сказки и научной фантастики достаточно нечеткие (вымышленный мир, свои герои и др.), а также не прояснен пока окончательно вопрос, какое же явление литературы более широкое: научная фантастика или литературная сказка.

М.И.Мещерякова, рассматривая различные аспекты отношений фантастики и сказки в литературе 2 половины XX в., определяет жанр фэнтези довольно широко: «В художественной системе «фэнтези» ирреальность образует цельный мир, созданный по законам условности, иносказания и взаимопроникновения форм, а так же обогащения этикой и эстетикой сказки, мифа, эпоса, аллегии, легенды, утопии, гротеска». Фэнтези определено в целом через понятие «неомиф», так же неточное: «Существует также мнение, что «фэнтези» является книготорговым вариантом, синонимом «некоммерческого» термина «неомиф» – «фантастика, но не совсем». В том же ряду наименования «хоррор» («ужасы»), «мистери»

⁹⁸ Там же, с.66.

(«мистика») и др.».⁹⁹ Таким образом, вновь можно убедиться в том, что любые исследования литературной сказки в ряду других условных форм литературы – это предложение и обоснование каждым автором своей системы терминов и классификаций.

Существует также понятие «детское фэнтэзи». Емкое, достаточно пессимистичное и подводящее нас к проблеме жанрового синтеза и жанрового кризиса определение «фэнтэзи» дал К.Булычев, размышляя о современном ребенке и фантастике: «И вот в том возрасте, когда мы еще «кушали» сказки и околосказочную пионерскую литературу, сегодняшние дети уже ждут чего-то иного. Что же им можно предложить? У американцев, к примеру, основная интеллектуальная «кормежка» ребенка – это фэнтэзи. То есть сказочная фантастика. Чем фэнтэзи отличается от сказки? Сказка имеет дело не только с набором сказочных персонажей, но и со сказочными законами поведения этих персонажей. Любой богатырь или принцесса действуют по сказочным законам. Они нереальные люди, и мы знаем это. Они кусочки сказки. Создатели фэнтэзи придумали такую штуку: строится сказочный антураж, в него вводятся сказочные персонажи, но им дается возможность думать, вести себя как реальные, современные люди. И по сути весь XX век сказка шла именно к этому».¹⁰⁰ Далее автор пишет о том, что детское фэнтэзи не пользуются большой популярностью у наших детей и что даже если в дальнейшем этот жанр и будет развиваться (в литературе и кино), то не традиционная сказка будет его основой.

Не со всеми выводами известного фантаста можно согласиться, но в данном случае затронут очень важный вопрос: в какой степени жизнеспособна форма литературной сказки вообще. «Размывание» границ, тенден-

⁹⁹ Мещерякова М.И. Русская детская, подростковая и юношеская проза второй половины XX века. – М., 1997, с.295.

¹⁰⁰ Булычев К. Мы смогли угалать, что хочет смотреть десятилетний мальчик // Детская литература, 1994, № 1, с.76.

ция к контаминации с другими жанрами, ориентация на чужую, а не на свою традицию говорят о кризисе. Не случайно литературу типа «фэнтэзи», представляющую собой «своеобразное сращение сказки, фантастики и приключенческого романа в единую («параллельную», «вторичную») художественную реальность с тенденцией к воссозданию, переосмыслению мифического архетипа, а также формированию нового мифа в ее границах»¹⁰¹, нередко связывают с понятием «массовая культура».

При всей логичности, авторитетности и многообразии суждений и рассуждений, вопрос о соотношении литературной сказки и фантастики, а также фэнтэзи остается открытым. Отметим также, что вопрос о своеобразии авторской сказки и ее отношений с близкими жанровыми образованиями – это во многом пока вопрос терминологии.

Итак, сказка – один из источников того типа литературы, который принято называть фантастическим (научно-фантастическим и сказочно-фантастическим), но фантастика периода рационализма и техники и сказка – принципиально различаются.

Приключение как вид литературы со своей поэтикой, жанрами, типичными героями и т.д. в традиционном понимании объединяет приключенческий роман (различных разновидностей), детектив и фантастику. Все эти типы могут опираться на сказки (в первую очередь, волшебные) и сами могут быть использованы массово-коммерческой литературой. С приключенческой литературой сказку роднит и целый ряд признаков, общих для всей условной или «формульной» литературы.

Новая сказка в значительной степени использует те приемы и средства, которые разработаны научной фантастикой (что, безусловно, облег-

¹⁰¹ Мещерякова М.И. Русская детская, подростковая и юношеская проза второй половины XX века. – М., 1997, с.295.

чается многими сходными свойствами). Их объединяет целый ряд функциональных особенностей (игровая, познавательная, развлекательная функции) и структурных принципов (особая роль чуда, вымысла в художественном мире, условное время и пространство).

Понятия «массовая» и «приключенческая» не могут быть сближены в научном плане (поскольку один термин относится к социологии литературы, а другой дает характеристику определенного типа художественной организации), но на практике, в живой жизни литературы, видимо, существует значительная область «наложения», та, в которой приключенческая становится массовой, точнее, массовая литература эксплуатирует приемы приключенческой литературы для рыночного тиражирования.

Массовая литература, ставшая в последнее десятилетие предметом исследований и обсуждений,¹⁰² безусловно, включает в себя часть литературных сказок. Речь идет в данном случае о широком толковании самого термина и нередко о детской литературе по преимуществу. Во «взрослой» литературе элементы сказочной поэтики чаще присутствуют в приключенческо-фантастической литературе, в «fantasy», детективах, мистических романах и т.д.

Граница между «массовой» и «настоящей» всегда была достаточно зыбкой в сказочно-фантастической литературе, в том числе для детского чтения. Указанное свойство формировалось в начальный период становления литературной сказки (XVIII - начало XIX вв.).¹⁰³ Обратимся в этой свя-

¹⁰² Массовой культуре и литературе посвящены: классическое исследование – Лотман Ю.М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3-х т. – Таллин, 1993, т.3, а также работы: Никифорова И.Д. Массовая литература – специфика и функции // Массовая литература в странах Азии и Африки. – М., 1985; Зоркая Н. Фольклор. Лубок. Экран. – М., 1994; Мельников Н.Г. Понятие «массовая литература» в современном литературоведении // Литературоведение на пороге XXI века. – М., 1998, с.229-240 и многие другие.

¹⁰³ Специально этой проблеме посвящен раздел «Черный рынок» русской сказочной литературы» в книге И.П.Лупановой // Лупанова И.П. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. – Петрозаводск, 1959.

зи к позициям признанных классиков детской литературы, авторов сказок, - к работам К.И. Чуковского и С.Я. Маршака, определившим истоки и смысл использования сказок (а по сути, сказочных схем) массово-коммерческой литературой начала века, чьи предположения о будущем сказки оказались во многом пророческими.

Эссе Чуковского «Нат Пинкертон и современная литература» было написано в самом начале XX в., в нем не анализировалась специально «массовая литература» и сказки, речь шла о мещанской культуре в целом. К.И.Чуковский, разбирая вкусы и психологию массового потребителя, в большей степени уделял внимание кинематографу, а также детективной литературе. Но целый ряд его мыслей и предсказаний важен и для понимания массовой литературы в целом. Другая причина, позволяющая обратиться к позиции тогда еще будущего детского писателя, состоит в том, что «сказки» кинематографа, о которых писал К.И.Чуковский, живут и по сей день и не только в кино. Определяя сущность массового потребительского искусства, автор выделил ряд его признаков: второсортность, рыночная сущность, расчет на самые низменные чувства. Чуковский сравнивал это новое искусство, продукт жизнедеятельности города, с соборным народным творчеством, которое было «совершенным выражением своих создателей»: «У нас часто скорбели, что вымирают народные песни, былины, причитания, заговоры, что иссякает в народе хоровое, безличное его творчество, но вот оно снова возникло, такое же безличное, безымянное, такое же соборное и хоровое, - и мы воочию можем видеть его в кинематографе. Кинематограф тоже есть песня, былина, сказка, причитание, заговор, но создатель всего этого, как мы видели, уже не народ».¹⁰⁴ Саркасти-

¹⁰⁴ Чуковский К.И. Г. Нат Пинкертон и современная литература. П. Куда мы пришли? – М., 1910, с.29.

чески описывал Чуковский создателей и потребителей «массового» искусства: «Нет, это даже не дикари. Нет, они даже недостойны носовых колец и раскрашенных перьев. Дикари – мечтатели, визионеры, у них есть шаманы, заклятья, фетиши, - а здесь какая-то мистическая пустота, какая-то дыра, небытие. Нет решительно ничего, и нечем заполнить это ничто! У устрицы новорожденной и то фантазия ярче. Такая безумная жажда сказки, и такое неумение создать! Даже страшно сидеть среди этих людей. Что если вдруг они пустятся ржать, или, вместо рук, я увижу у них копыта».¹⁰⁵

Литературная сказка, легко схематизируется, существует в виде продукта потребления. Именно на это обращал внимание С.Я. Маршак: «С каждым годом все больше проникал в область детской литературы многоликий издатель-коммерсант. Это он фабриковал для деревни на одних и тех же машинах пестрый верноподданнический календарь и такую же пеструю сказку, в которой Иван-царевич был похож на казачьего урядника Кузьму Крючкова. Это он изготовлял для городской молодежи целые комплекты сыщиков – Пинкертонов, Холмсов и Ников Картеров по три копейки или по пятаку за выпуск».¹⁰⁶

Можно сделать вывод о том, что пошлость и бесталанность очень часто использовала как раз волшебнo-сказочную схему. И дело здесь не столько в том, что «открытость» сказки для любых влияний, заимствований, традиций позволяет создавать разные по жанру произведения и называть их сказками, не в том, что сказка – это то, что легко воспримет каждый, а в том, что качество в подобной литературе заменяется количеством, тиражированием, а также усложненностью и вычурностью внешней формы.

¹⁰⁵ Там же, с.23-24 (выделено мною. – Л.О.).

¹⁰⁶ Маршак С.Я. Воспитание словом. – М., 1964, с.343-344.

В связи с рассматриваемым аспектом проблемы возникает вопрос о «тупиках» или даже кризисе сказочно-литературного способа художественного освоения действительности.

Исследуя литературные сказки (в том числе для детей), даже активно и явно ориентированные на народно-сказочную традицию, можно сделать вывод о существовании «законов», которые нельзя нарушать без разрушения сказки в целом. Собственно это разрушение формы сказки разрушает и ее морально-нравственные основы, превращает в сказочно-фантастическую беллетристику или фэнтэзи для детей, причем не всегда лучшего качества.

По сравнению с жанром фэнтэзи (который некоторые необоснованно называют новыми сказками или сказками XX в.) настоящая сказка не допускает эклектики.

В научной, научно-популярной литературе и критике не раз затрагивался вопрос о том, какой должна быть литературная сказка¹⁰⁷, поднимался вопрос о хрупкости и чистоте сказочной формы, особенно в детской литературе (в частности во время серьезной дискуссии на страницах различных изданий в 70-е гг. XX в.). Критики, публицисты, литературоведы (Ю.Селезнев, И.Мотяшов, В.Непомнящий и другие) подчеркивали, что сказку можно легко «сломать», что она не должна подменять волшебство реальностью, не должна «изменять» себе самой. Например, В. Непомнящий отмечал, что «...чудо и волшебство в сказке должны быть настоящими полновесными, абсолютными, безоговорочными чудом и волшебством.

¹⁰⁷ Лупанова И.П. Современная литературная сказка и ее критики (Заметки фольклориста) // Проблемы детской литературы. – Межвуз. сб. науч. тр. - Петрозаводск, 1981, с.76-90; Лупанова И. Быть человеком! (Размышления о герое современной литературной сказки). // Детская литература, 1971. - М., 1971; Мотяшов И. Пиратская сказка // Дошкольное воспитание, 1976, № 5, с.106-111; Погодин Р. Гуси-лебеди. О законах жанра сказки // Детская литература, 1993, № 2, с. 3-8; Селезнев Ю. Если сказку сломаешь // О литературе для детей: Сб. критических статей. - Л., 1979, вып. 23, с. 16-35; Селезнев Ю. Иванушка-дурачок в век космоса. Фантастическое в современной прозе // Златая цепь - М., 1985, с. 204-221 и другие.

И нельзя стыдливо подменять их метафорическими фигурами типа «настоящий волшебник – дружба», «главное чудо – труд» и пр., свидетельствующими не только о неверии в сказку, но и – будем откровенны – о бедности воображения. Как только сказка изменяет своей природе и начинает в той или иной форме дублировать действительность, подлаживаться под нее, придавать чуду значение метафоры или представлять чудом то, что таковым не является, – она перестает выражать *свою истину*, а значит – и *вообще истину*».¹⁰⁸

Нормальное отношение к сказке, безусловно, исключает ожидание правдоподобного отражения действительности, однако у сказочного вымысла тоже существуют границы. Как установлено психологами, изучавшими восприятие сказки дошкольниками, ребенок, в процессе развития познавательной деятельности познакомленный с народной сказкой, затем в любой специальной «педагогической», сочиненной родителями или авторской сказке всегда отреагирует на нарушение сказочной «правдоподобности». Дети наиболее чутки и восприимчивы к нарушению сказочных законов. «Ребенок, воспитанный на народной сказке, чувствует меру, которую воображение не должно переходить в искусстве, и вместе с тем у дошкольника начинают складываться реалистические критерии эстетических оценок. В сказке, особенно волшебной, многое дозволено. Действующие лица могут попадать в самые необычайные положения, животные и даже неодушевленные предметы говорят и действуют, как люди, совершают всевозможные проделки. Но все эти воображаемые обстоятельства нужны лишь для того, чтобы предметы обнаружили свои истинные, характерные

¹⁰⁸ Непомнящий В. Что ждет сказку? Памяти Корнея Ивановича Чуковского // Дошкольное воспитание, 1976, №5, с. 16-17.

для них свойства. Если типичные свойства предметов и характер проводимых с ними действий нарушается, ребенок заявляет, что сказка неправильная, что так не бывает», - писал А.В.Запорожец.¹⁰⁹ В старшем возрасте дети по-иному относятся к сказочной фантастике, у них новые читательские установки, однако данное наблюдение представляется чрезвычайно важным.

Замкнутость сказочного мира, построенная на особых отношениях волшебства и реальности, определяет и своеобразие сказки литературной, и границы «сказки» и «несказки» в целом. Так, например, разбирая известнейшую детскую сказку А.Толстого, М.Петровский подчеркивал: «Мир «Золотого ключика» сказочен, но у всякого сказочного мира есть своя реальность, своя мера условности, свои «естественные законы», в пределах которых этот мир воспринимает себя как подлинный, за пределами – как вымышленный, нереальный».¹¹⁰

Нередко говорят об определенной «второсортности» литературной сказки по сравнению с народными. Р. Погодин в лирическом эссе о законах сказочного жанра отмечал: «Мой друг Владимир Бахтин [*известный литературовед и фольклорист*] литературную сказку и за сказку-то не считает. Литературная сказка, говорит он, перенасыщена темами, проблемами, конфликтами, амбициями, она больше говорит о характере и здоровье автора, чем о нравственности. В народной сказке такого быть не может. Народная сказка рассматривает некий общий вопрос, но емко ...».¹¹¹

Липовецкий приходит к выводу о том, что «архаическая жанровая

¹⁰⁹ Запорожец А.В. Психология восприятия ребенком-дошкольником литературного произведения // Запорожец А.В. Избранные психологические труды. В 2-х т. - М., 1986. – т.1, с.70-71.

¹¹⁰ Петровский М. Сказки нашего детства. – М., 1986. с.202

¹¹¹ Погодин Р. Гуси-лебеди. О законах жанра сказки // Детская литература, 1993, № 2, с.6

семантика сказки и лежащее в ее основе устойчивое представление о простых законах нравственности как об универсальной мере всех ценностей» может вступить в противоречие со сложным социально-философским содержанием художественных произведений, ориентирующихся на сказочные закономерности.¹¹²

Думается, что не всегда можно говорить о кризисе. Во многих случаях мы имеем дело с развитием литературной сказки, причем в различных жанровых формах.

Проблемы массовой культуры актуальны для современных исследований, она нередко определяется через понятия «лубок», «постфольклорное искусство» или «новый фольклоризм».

Научное осмысление феномена «массовой» культуры и литературы сделано Ю.М.Лотманом. Определено, что «массовая» литература может существовать в любую эпоху и располагается «зона» «массовости» между вершинной письменной литературой и фольклором, эксплуатируя, соответственно, достижения и той и другой разновидности искусства слова.

Современный исследователь С.Ю.Неклюдов, изучая свойства фольклоризма литературы нового и новейшего времени, проблемы так называемой «третьей культуры», обращает внимание и на взаимоотношения между понятиями «фольклор» и «массовая культура». В частности, отмечен тот факт, что «массовая культура» связана с фольклором, «воспроизводит многие родовые свойства традиционного фольклора (социально-адаптационное значение произведений, их преимущественная анонимность, господство стереотипа в поэтике, вторичность сюжетных мотивировок в повествовательных текстах и т.д.), что весьма облегчает подобную

¹¹² Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки. – Свердловск, 1992, с.149 (раздел «Тупики жанровой традиции»).

связь». И далее: «Но массовая культура резко отличается от традиционного фольклора идеологической «полицентричностью», повышенной способностью к тематической и эстетической интернационализации своей продукции и к ее «поточному» воспроизведению в виде немыслимого для устного творчества идентичных копий».¹¹³

В работах В.Зоркой исследованы связи и отношения современного массового (потребительского) сознания с древнейшими фольклорными архетипами на основе анализа различных зрелищных форм искусства.¹¹⁴ Ею показана зыбкость границ между фольклоризмом литературы и такими явлениями массового потребления, как кич, коммерческая подделка и т.д.

Анализ исследований массовой культуры позволяет сделать вывод о внешнем сходстве ее с фольклором, а точнее – именно со сказкой. Это и стереотипность, и знаковость персонажей и сюжетных ходов, и динамизм развития действия с невероятными фантастическими приключениями, и обращенность к любой аудитории (а не только к интеллектуалам), и смешение представлений об авторстве.

Видимо, сходство сказки и прочих схематизированных способов художественного отражения наблюдается на периферии литературы в развлекательно-коммерческой книжной продукции.

Волшебно-сказочная (или сказочно-фантастическая) форма стала массовой во второсортно-коммерческой литературе. Эта литература всегда тяготела к формульности, к готовым стереотипам, например, детектива или боевика, соединяя их со сказочными схемами и мотивами (как правило, используются элементы волшебных или авантурных сказок, нередко классических авторских сказок, вошедших в золотой фонд мировой лите-

¹¹³ Неклюдов С.Ю. После фольклора // Живая старина, 1995, №1, с.3.

¹¹⁴ Зоркая Н. Уникальное и тиражированное. – М., 1981; Ее же: Фольклор. Лубок. Экран. – М., 1994.

ратуры).

Подобный способ производства объясняется тем, что сказка считается близкой и понятной именно в детстве, а также тем, что эстетически неразвитое обыденное (массовое, или наивно-реалистическое) сознание ждет от литературы развлечения, изображения идеализированной действительности.

Кроме того, существуют определенные терминологические неточности. Накладываются две системы оценок: ценностно-иерархическая, в соответствии с которой массовая литература считается «низом» литературы вообще, и типологическая. Видимо, наиболее правильной следует признать точку зрения В.Е.Хализева, который, разграничивая уровни литературы, предлагает выделить, помимо «верха» и «низа», срединную область беллетристики, также ценностно неоднородной и включающей значительное количество условных литературных форм: «Беллетристика как «срединная» сфера литературного творчества (и в ее серьезно-проблемной, и в развлекательной ветви) тесно соприкасается как с «верхом», так и с «низом» литературы. В наибольшей мере это относится к таким жанрам, как авантурный роман и роман исторический, детектив и научная фантастика».¹¹⁵ Исторически в литературе и литературно-журнальной критике понятия «сказка» и «повесть» употреблялись как синонимы и входили нередко в понятие «беллетристика» (в отличие, возможно, от серьезной литературы).

Упоминания о «кризисе» жанра могут быть связаны с восприятием народной сказки, дающей жизнь литературным вариантам, в качестве застывшего и обветшалого праобраза, а также, наоборот, с признанием авторской сказки второсортным или схематично-развлекательным жанром.

¹¹⁵ Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 1999, с.136.

Многие произведения, близкие по жанру к литературной сказке, видимо, должны быть отнесены к массовой литературе. Но невозможно отбросить эту «литературу» при описании своеобразия авторских сказок XX в. В ходе исследования мы будем обращаться к различным по своим достоинствам авторским сказкам, поскольку произведения третьего и последующих литературных «рядов» также могут демонстрировать общую тенденцию.

Исследователь литературной сказки XX в. имеет дело со сложным и чрезвычайно разнообразным материалом. Помимо ставших уже классикой нашей литературы произведений (таких как сказки К. Чуковского, Ю. Олеши, С. Маршака, Е. Шварца, А. Волкова и подобных), в орбиту внимания, безусловно, должно быть включено (и классифицировано) огромное количество менее известных авторских сказок. Иногда их определяют как фантастически-приключенческие или волшеббно-приключенческие, по традиции называя то повестью, то сказкой. Значительная их часть ориентирована только на детскую аудиторию. Сложность обусловлена еще и тем, что литературная сказка (в широком понимании, без уточнения терминологического аспекта изучаемого вопроса) оказалась чрезвычайно продуктивным жанром для детской и юношеской литературы (не всегда высокого качества) последних десятилетий.

Констатируя, что в литературе XX в. сказочные схемы, мотивы и образы часто использовались во второсортной коммерческой литературе, в околосказочной фантастической детской беллетристике, считаем важным поставить вопрос о настоящих традициях и истинных достоинствах литературных сказок. Красота и мудрость народных сказок восприняты лучшими авторами-сказочниками. Речь идет о произведениях А.С.Пушкина и Г.Х.Андерсена, чьи традиции стали основополагающими для сказок XX в.

Значимыми представляются мысли, высказанные С.Я.Маршаком о достоинствах и особенностях настоящих литературных сказок, о незабываемых «законах» сказки в ее литературной жизни. Много внимания уделил Маршак красоте и выразительности языка пушкинских сказок, например: «Слушая сказки Пушкина, мы с малых лет учимся ценить чистое, простое, чуждое преувеличения и напыщенности слово».¹¹⁶ Отмечен их лиризм: «Каждая строчка сказок хранит частицу души поэта, как и его лирические стихи. Слова в них так же скупы, чувства столь же щедры».¹¹⁷ Важные мысли высказаны и о единстве «веселой свободы сказочного повествования» и глубине морально-нравственного содержания: «Пушкинская сказка – прямая наследница сказки народной. В созданиях народной поэзии Пушкина привлекают не только фабула, но прежде всего реалистическая основа, их нравственное содержание. (...) Вот это-то замечательное сочетание нравственной и социальной правды с безупречно отлитой формой и делает сказки Пушкина особенно драгоценными для нашего времени».¹¹⁸ Можно лишь добавить: для любого времени.

Дополнены характеристики достоинств литературной сказки в статье С.Я. Маршака, посвященной великому сказочнику мира Г.Х. Андерсену. Она имеет примечательное заглавие: «Мастер снов и сказок». Особое внимание обращено на гармонию художественного мира андерсеновских сказок и историй: «...И во всей этой безмерной, богатой, щедрой фантастике – какое чувство меры и правды! Волшебное царство превращается у Андерсена в жилой, понятный, знакомый мир. Чудесное так смело и удивительно сменяется у него реальным, простым, осязаемым, что мы чувст-

¹¹⁶ Там же, с.7.

¹¹⁷ Маршак С.Я. Воспитание словом. – М., 1964, с.6-7.

¹¹⁸ Там же, с.15-16.

вует себя как дома и в пещере, где живут ветры, и в подводном саду морской царевны, и в лесном холме, полном таинственной жизни. Но зато дома, в самой обыкновенной комнате, мы встречаемся с чудесами, которые обступают нас со всех сторон. (...) Чувство меры и правды – вот что отличает Андерсена от слащавых и рассудочных сказочников-эпигонов, утративших связь с мудрой и сердечной народной поэзией».¹¹⁹

Итак, «замечательное сочетание нравственной и социальной правды с безупречно отлитой формой»; «чувство меры и правды»; «чистое, простое, чуждое преувеличения и напыщенности слово», являющиеся достоинствами литературных сказок, восходят к фольклору, но в творчестве писателей приобретают индивидуально-авторское своеобразие.

Границы литературной сказки достаточно неопределенные, нередко бывает трудно провести разграничение между жанровыми образованиями, использующими элементы сказочной поэтики, например, между повестью-сказкой и литературной сказкой, романом-сказкой и романом с элементами сказочной фантастики. Но важное отличие литературной сказки от других условных форм литературы в том, что она является «наследницей по прямой» одного из древнейших видов фольклора, в котором заключены истоки всей художественной литературы. Другая особенность сказки состоит в том, что ее черты не просто «узнаваемы» в структуре других жанров, но они «активны», то есть достаточно намека, имени, детали, - и читатель «восстанавливает» свое представление о сказке (без разделения на народную и литературную, отечественную и зарубежную), «образ» которой сформировался у каждого в детстве. Любой читатель (а не только ученый-фольклорист или критик) имеет сформированное представление о «грани-

¹¹⁹ Там же, с.18-19.

цах» сказки, о том, что допустимо, а что невозможно в ее художественном мире. Если писатель-сказочник соединит Ивана-царевича и эпоху звездолетов, то читатель в таком случае будет обязательно «накладывать» свое обобщенное «воспоминание о сказке» на любое космическое приключение и, что еще важнее, будет ждать от нового (а по сути - «старого») сказочного героя тех же действий, чувств, эмоций, что и в мире «нормальной» сказки. Таким образом может быть создан символично-ассоциативный подтекст во «взрослой» литературе или же оформлена занимательность в приключенческой детской фантастике.

Глава 4. Жанровая типология литературы и фольклора и литературная сказка. Проблема классификации авторских сказок.

Авторская сказка – совершенно уникальное видовое образование. Опирающаяся на древнейшие схемы и архетипы, она «вечно новая», всегда узнаваемая, знакомая и интересная. В литературе XX века она ориентирована не только на жанры народной сказки, но и ассимилирует элементы предшествующей культурной традиции (литературные сказки предшественников и «классиков» – Г.Х.Андерсена, А.С.Пушкина и др.), а также использует идейные принципы и сюжетно-композиционные модели повести, философского романа, утопии, притчи, басни и других жанров. «В целом художественные миры литературных сказок всегда формируются в результате взаимодействия волшебной-сказочной жанровой памяти с моделями мира, свойственными «новым» жанрам», - утверждает М.Н.Липовецкий.¹²⁰ Следует дополнить это утверждение: не только «новым», но и древнейшим.

¹²⁰ Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки. – Свердловск, 1992, с. 162.

Литературная сказка представляет собой фольклорно обусловленную литературную форму. Синкретизм исходного образования (сказки как словесно-драматического вида фольклора) проявляется в существовании сказок различной родовой принадлежности (например, сказка-поэма, сказка-баллада, повесть-сказка, сказочная пьеса и т.д.). Сказка изображает не обычные, нормальные, мирные отношения, а драматические события, развитие сказочного конфликта связано с жизненной проверкой и утверждением нравственных и социальных идеалов. Эти свойства сказки определили ее сценичность, драматургичность, с особой силой проявившуюся именно в литературной жизни.

Для XX в. характерно большее по сравнению с предшествующими периодами литературного развития многообразие жанровых разновидностей литературной сказки. Таким образом, усложнилась проблема самого определения жанра, на что нередко указывают исследователи (В.А. Бахтина, Л.Ю.Брауде, Т.В.Кривошапова Т.Г.Леонова, М.Н. Липовецкий, И.П.Лупанова, М.И.Мещерякова и другие). Практически невозможно назвать такое произведение, которое было бы признано «эталоном», классическим образцом литературной сказки.

Литературную сказку принято считать жанром, обусловленным фольклорной поэтикой, но не существующим без мифологических и литературных реминисценций и символично-ассоциативных связей.

Сказка, являющаяся источником и основой всей литературы, включает в себя многие «живые почки», получившие, как доказано в специальных исследованиях, активное развитие уже в литературных произведениях. На протяжении столетий существования художественной литературы сказка (а лучше сказать, различные жанры народной сказки) отдельными сто-

ронами своего идейно-художественного мира соответствовала творческим поискам поэтов и писателей. Точные соответствия по времени и по отдельным авторам, конечно, установлены быть не могут, но в целом можно охарактеризовать доминанты литературно-сказочных «отражений» разного времени. Так, для литературы романтизма стала актуальной эстетика чуда, тайны, а также выражение национальной духовной жизни. Для литературы 70-80-х гг. XIX в., а также для многих авторов первой четверти XX в. – возможность сатирического изображения отдельных сторон жизни. Для поэтов и писателей начала XX в. в целом – мифопоэтика и нравственно-философская гармония сказки. Для детской литературы 20-50-х гг. – возможность соединения приключенческого сюжета с воспитательной направленностью.

То, что стадийно формировалось в фольклоре и литературе столетиями, авторская сказка в XX в. синтезирует особым «сказочным» способом, что составляет основу и истоки жанрового синтеза в литературной сказке и традицию, на которую опираются писатели-сказочники нового времени. Для научной классификации литературных сказок, как будет показано ниже, актуально соотнесение их с фольклорными первоисточниками и своеобразие жанрового синтеза.

Сказка занимает совершенно особое место в системе литературных жанров.

Исследователи литературной сказки XX в. отмечают ее серьезные отличия от народной и от «классической» (сказки А.С.Пушкина, Г.Х.Андерсена, М.Е.Салтыкова-Щедрина и др.), признавая появление нового жанрового образования, а также подчеркивают, что литературная сказка серьезно отличается от иных литературных жанров и ее нельзя су-

дить «по старым законам».

Даже те, кто называют литературную сказку «жанром», отмечают как ее особые свойства – признаки более крупной, обобщающей формы при бесконечном многообразии разновидностей. Данное явление в целом представляется теоретико-литературной проблемой, затрагивается в специальных исследованиях. Так, например, Н.П.Утехин, исследуя жанры эпической прозы, отмечает, что «в живой литературной практике происходит как дифференциация, так и синтез жанров, причем синтез этот ведет не к замене одних жанров другими, а к появлению новых, более «емких», богатых по своим познавательным возможностям жанров».¹²¹ На то, что для литературы XX в. характерно вообще существование универсальных жанровых образований, синтетических форм, объединяющих элементы различных (в том числе традиционных) жанров и даже родов литературы, указывает также Л.В.Чернец.¹²²

Интенсивное взаимодействие и взаимопроникновение жанров в живой жизни литературы XX в., безусловно, ведет к появлению новых жанровых образований, к которым могут быть отнесены и литературные сказки. Ситуация осложняется тем, что сказка по отношению к литературе является еще и «старшим жанром» или «метажанром». Именно к такому выводу приходит М.Н. Липовецкий (под жанром исследователь понимает тип содержательно-формального единства, образующего целостный мир-образ на основе эстетической концепции мира и человека). С его точки зрения, «старшинство» сказки по отношению ко многим литературным жанрам связано с ее миромоделирующей функцией.¹²³ Волшебная сказка,

¹²¹ Утехин Н.П. Жанры эпической прозы. – Л., 1982, с.20.

¹²² Чернец Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). – М., 1982.

¹²³ Лейдерман М.Н. Поэтика литературной сказки – Свердловск, 1992, с. 160-162.

по мнению исследователя, представляет собой «типичный первожанр», «семантическое ядро» которого и легло в основу литературных сказок.

Т.Г.Леонова использует понятие «жанровая разновидность»: «Составляющее жанровую художественную систему единство и взаимодействие компонентов чрезвычайно сложно и разнообразно. Разнообразие художественных систем в рамках одного жанра объясняет наличие жанровых разновидностей литературной сказки».¹²⁴ При исследовании конкретных авторских сказок (в основном с опорой на произведения А.С.Пушкина) в качестве жанровых разновидностей Леонова называла «сказку в балладном стиле» или «балладу-сказку»; лиро-эпическую «сказку-поэму» («Сказка о царе Салтане» А.С.Пушкина) опирающуюся, в частности, на литературную традицию сказочных и богатырских поэм рубежа XVIII- XIX вв.; «лирическую сказку»; «социально-философскую сказку»; «сказку-гротеск» «в пародийно-фольклорном стиле». Среди жанровых разновидностей авторской сказки второй половины века названы сатирическая, агитационно-пропагандистская, социально-дидактическая, нравоучительная и философская.

Определяя жанровое своеобразие литературных сказок различных авторов, Леонова кладет в основу разные характеристики (видовые, функциональные и т.д.), что в целом соответствует общей концепции ее исследования: «Литературная сказка в отличие от народной по своей природе является жанром индивидуального, а не коллективного творчества. Поэтому общежанровому единообразию фольклорной сказки противостоит индивидуальное разнообразие сказок русских писателей XIX в.».¹²⁵ Для опи-

¹²⁴ Леонова Т.Г. Русская литературная сказка XIX в. в ее отношении к народной сказке: Поэтическая система жанра в историческом развитии. – Томск, 1982, с.9.

¹²⁵ Там же, с. 196.

сания жанрового многообразия авторских сказок Леонова употребляла также определение «комбинированный жанр». Как бы прокладывая мостик от литературной сказки XIX в. к следующему столетию, автор отмечала, что главной линией в развитии авторской сказки стало объединение элементов различных жанров, появление произведений сказочного типа именно на стыке жанров.

Жанровая типология литературы XX в. является одной из исследуемых в отечественной филологии проблем, с которой связан ряд нерешенных вопросов.

Для фольклористики одной из актуальных задач всегда являлось не только изучение каждого жанра в историко-генетическом, содержательном, структурном и функциональном планах, но и определение понятия жанра в целом.¹²⁶

В фольклористике, по мнению В.П.Аникина, жанр – «тип образно-поэтической структуры», которая возникла в какой-либо конкретный историко-культурный период, но в дальнейшем развитии приобретает общие, универсальные, вневременные свойства. Также В.П.Аникин подчеркивает, что жанр обладает значительной самостоятельностью и универсальностью по отношению к истории художественного творчества: «При переходе за порог времени своего первоначального существования сложившийся жанр в своей типологической сущности обретает значение *вида* и модели художественного отражения реальности, *типа* осознания действительности...».¹²⁷

Сказка занимает особое место в системе фольклорных жанров, явля-

¹²⁶ Основные работы: Пропп В.Я. Принципы классификации фольклорных жанров // Пропп В.Я. Фольклор и действительность. – М., 1976, с.34-39; Аникин В.П. Жанрообразование // Аникин В.П. Теория фольклора. – М., 1996, с.92-112; Специфика фольклорных жанров / Отв. ред. Б.П.Кирдан. – М., 1973 и многие другие.

¹²⁷ Жанрообразование // Аникин В.П. Теория фольклора. – М., 1996, с.112.

ясь словесно-драматическим видом образно-поэтической структуры, объединяющим несколько жанров, типовой идейно-структурной моделью, способной воспроизвести практически любую жизненную установку.

Совмещение различных подходов к жанровой систематизации литературы позволит прояснить вопрос о месте сказки в литературе.

Принципиально значимой является жанровая концепция М.М.Бахтина, а именно идея ученого о диалогичности литературного произведения и творчества любого художника слова в целом, а также понятие «память жанра», которое стало определяющим для всех литературно-фольклорных произведений и на которое традиционно опираются исследователи авторских сказок любого времени.

Логичная и стройная система жанровых форм и жанрового содержания, предложенная Г.Н.Поспеловым (основанная во многом на идеях А.Н.Веселовского об историческом развитии поэтических форм), включает сказку как широкую жанровую форму, «которая может выражать различное жанровое содержание», может быть «по жанровому содержанию романом, мифом, героическим преданием, бытовой новеллой и сатирой».¹²⁸ Г.Н.Поспелов подчеркивал, что сказка (наряду с песней, поэмой, эпосом, повестью и некоторыми другими формами, которые по традиции считаются формами жанровыми) должна быть определена как форма иного уровня обобщения: «По существу это – типологически родовые формы выражения в литературе».¹²⁹

Проблема жанра и жанровой типологии, всегда значимая для литературоведения, особую актуальность приобрела в 80-е гг., когда появились работы, которые обобщают и развивают более ранние теории и опираются

¹²⁸ Поспелов Г.Н. Теория литературы. – М., 1978., с.234 -236.

¹²⁹ Там же, с.239.

на опыт литературного развития XX в.¹³⁰

Анализируя и дополняя традиционный подход, Н.П.Утехин пишет, что «литература как целое внутренне дифференцируется на роды, роды – на жанры, жанры – на типы литературных произведений». И далее: «С помощью жанрово-родовой классификации литературных произведений мы выявляем их неповторимые, особенные и общие черты и свойства, характерные для них как для определенных типов, жанров и родов литературы. Для – установления же их тождества и различия мы прибегаем к иной типологии художественных явлений – видовой. Видовое деление лежит уже в иной плоскости литературы, являясь иным ее срезом. Оно проходит через все ее жанры, вычлняя при этом целый ряд ее модификаций. Собственно говоря, вид литературного произведения – это и есть модификация жанра или типа жанра».¹³¹ По всей видимости, именно этот «иной срез» поможет охарактеризовать роль промежуточных литературно-фольклорных жанровых образований в литературе.

Неустановившийся категориально-терминологический аппарат, существование и наложение определений, однако, не должны быть причиной смешения различных понятий и явлений. Рискнем ввести еще одно понятийное определение, которое, по нашему мнению, наиболее адекватно рассматриваемому явлению и позволяет учесть литературно-фольклорный характер авторской сказки и ее существование в типах художественных структур, которые очень далеки друг от друга. Литературная сказка – вид литературы.

Признаки более крупной и сложной формы («метажанр», «комбини-

¹³⁰ Утехин Н.П. Жанры эпической прозы. – Л., 1982; Чернец Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). – М., 1982; Лейдерман Н. Движение времени и законы жанра. – Свердловск, 1982; Эсалник А.Я. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. – М., 1985; Хализев В.Е. Теория литературы. – М., 1999.

¹³¹ Утехин Н.П. Жанры эпической прозы. – Л., 1982, с.26-27 (выделено мною. – Л.О.).

рованный жанр», «родовая форма выражения»), отмечены даже теми исследователями, которые называют литературную сказку жанром. Сложный художественный синтез как основа существования (диалог культурных традиций, авторов, народных сказок разной жанровой принадлежности) также свидетельствует о том, что авторская сказка – вид литературы, а не жанр в его традиционном понимании. Исследователи литературной сказки, естественно, затрагивали данную проблему, но окончательно она не прояснена, о чем, в частности, свидетельствует традиционный для авторской сказки способ описания через жанровые признаки, о которых сказано выше.

Таким образом, предлагаемое определение является не только терминологическим уточнением, но и позволяет учесть классификацию фольклорных жанров (сказка народная – вид фольклорной прозы, волшебные, бытовые, новеллистические, «животные» сказки – отдельные жанры).

В основе подобного утверждения – рассмотрение сказки как конструктивно значимой, формально-содержательной парадигмы художественного понимания действительности. Правомерна опора на произведения отдельных авторов как на материал для определения тех или иных жанров литературной сказки. На это указывают также и современные исследователи теории литературы, отмечая, что при изучении жанровых черт произведений больших писателей «индивидуальные жанровые или стилевые вариации произведений являются и типологическими».¹³²

Сказка литературная – многожанровый вид литературы, построенный на художественном синтезе. В XX в. сказка проникла во многие

¹³² Эсалнек А. Внутрижанровая типология и пути ее изучения. – М., 1985, с.170-171.

жанры и «отделы» литературы, а сформировавшийся вид – авторская сказка, в свою очередь, вобрала в себя культурные традиции и многие качества различных жанров и родов литературы. Универсальность и устойчивость сказки как формально-содержательной структуры подтверждена временем.

С проблемой жанрово-родовой типологии связан и вопрос классификации авторских сказок. Для описания, исследования, выявления тенденций развития литературной сказки XX в. необходима систематизация огромного и разнородного материала. Она может быть приблизительной и условной, что объясняется и нерешенностью жанровых проблем, и тем фактом, что литературная сказка существует в различных родовых разновидностях, а также тем, что индивидуально-авторское своеобразие каждой литературной сказки в целом противоречит единообразным критериям стройной научной жанровой классификации. Сам материал «сопротивляется» строгой систематизации. Однако обойтись без классификации невозможно, так как в ином случае произойдет «подверстывание» разных произведений под один «жанр», общим свойством которого придется считать лишь неопределенное – «сказки».

С одной стороны, нормативно-условное определение литературной сказки (тем более в качестве жанра литературы) невозможно, а с другой, исследуя всевозможные разновидности авторских сказок, мы сводим их к единой форме и, следовательно, должны обосновать принципы подобного определения.

Вопрос классификации литературных сказок затрагивается практически всеми, кто обращается к ее изучению.

Один из способов систематизации сказок связан с определением разных стадий «вживания» сказки в литературу. На это указывала Л.Ю.

Брауде в монографии, посвященной скандинавской литературной сказке, выделяя как промежуточную между народной и литературной «фольклористическую сказку».¹³³

Е.М.Неелов создает более сложную конструкцию, выявляя различные направления развития сказки в современной отечественной литературе. С точки зрения ученого, существует три пути: прямое отражение (публикация текстов, литературные обработки народных сюжетов и переводы сказки на язык кино и театра («воспоминание о сказке»)), собственно литературная сказка и научная фантастика. Е.М.Неелов вводит и понятие «лестницы, по ступенькам которой народная сказка поднимается в литературу, чтобы стать качественно иной, уже не фольклорной: живое бытование сказки – запись и публикация народной сказки – литературная обработка народной сказки – собственно литературная сказка».¹³⁴ Исследователь на многих примерах доказывает «родственность», «предрасположенность» сказки к научной фантастике. Ему же принадлежат замечательные слова: «Сказка – необходимейший фермент искусства, и, очевидно, потребность в этом ферменте, в конечном счете, и определила новую жизнь сказки в литературе».¹³⁵ Одновременно указано и на иную тенденцию – фольклорная (волшебная) сказка осваивается литературой не по частям, воспринимается не только как праснова, но как «уникальное жанровое целое».

Опираясь на теоретические разработки проблемы фольклоризма (о различных видах согласованности литературы и фольклорной эстетики – «диссонансной» и «созвучной»), Т.Г.Леонова определяет основные закономерности развития литературной сказки XX в. следующим образом:

¹³³ Брауде Л.Ю. Скандинавская литературная сказка. – М., 1979, с.9-11.

¹³⁴ Неелов Е.М. Сказка, фантастика, современность. – Петрозаводск, 1987, с.21.

¹³⁵ Неелов Е.М. Снегурочки не умирают // Русская литература и фольклорная традиция: Сб. науч. тр. – Волгоград, 1983, с.83.

«Общий взгляд на «сказочную» литературу позволяет заметить, что народно-сказочные традиции входят в контекст художественного произведения либо в своих изначальных функциях, либо в значительно трансформированном виде с соответствующим изменением функций. Именно второй способ использования народно-поэтических традиций определяет, на наш взгляд, главную тенденцию в современной литературной сказке и направление развития исторически сложившегося типа взаимосвязей фольклора и литературы в новых условиях».¹³⁶

В предисловиях к популярным и учебным изданиям называются сходные этапы «олитературивания» сказки, взаимодействия ее с художественной беллетристикой. Например, во вступительной статье к сборнику «Русские сказки писателей XIX и XX вв.» Е.А.Самоделова предлагает в зависимости от степени сохранности народно-сказочной основы выделить: пересказ, литературную обработку и писательскую сказку в духе народной. При характеристике творчества авторов сказок ею также даны понятия: «сказка с авторским сюжетом», «научная сказка», «народно-литературная сказка», «переложение в сказку других фольклорных жанров» и «реконструированная сказка» ...».¹³⁷

Ряд исследований посвящен именно «фольклористической» сказке, т.е. обработке народно-сказочных сюжетов писателями.¹³⁸ Применительно к полулитературным – полуфольклорным сказкам употребляется термин «писатель-сказитель» (он может быть отнесен, например, к С.Писахову, Б. Шергину). Изучение такого типа творчества представляет собой самостоя-

¹³⁶ Леонова Т.Г. Современная литературная сказка и народно-поэтическая традиция // Фольклорное наследие народов СССР и современность: Сб. науч. тр. – Кишинев, 1984, с.259.

¹³⁷ Самоделова Е.А. Русская литературная сказка (Вступительная статья) // Русские сказки писателей XIX и XX вков. – М., 1995, с.5-34.

¹³⁸ Например, исследования В.П.Аникина, Э.В.Померанцевой и другие.

тельное направление в фольклористике (в основном первой половины – середины XX в., когда большое внимание вообще уделялось личности сказителя, исполнителя, а также признавалось вытеснение сказительства новыми формами индивидуального творчества). Рассматривая своеобразие личности и творчества Б.Шергина, Э.В. Померанцева называла его и сказочником, и сказителем, и писателем: «В самых разнообразных сказках Б.В. Шергину удастся за несомненными исключениями перевести их из плана устного творчества в русло жизни литературного произведения, сохраняя при этом свежесть, непосредственную мудрую наивность фольклорного текста».¹³⁹

В какой мере исследования поэтики народных сказок (или даже сами принципы ее изучения) могут быть применены к сказке литературной? Ведь проблема жанра была и остается основной и для народной и для литературной сказки. Фольклористика XIX-XX вв. решала проблему, отграничивая сказку от целого ряда жанров (былины, песни, легенды; романа, повести, новеллы). Литературная сказка XX в. как бы проходит обратный путь, материализуясь усилиями индивидуальных авторов в целом ряде жанровых разновидностей (повесть-сказка, сказка-поэма, сказка-новелла, пьеса-сказка, научно-фантастическая повесть-сказка и др.). Как справедливо отмечает М.И. Мещерякова, развитие литературной сказки, влияние на нее фантастики и неомифа приводит к тому, что даже сами авторы затрудняются определить жанр своего произведения.¹⁴⁰ В монографии Мещеряковой обобщен опыт ряда классификаций: деление литературных сказок на «сказки жизни» и «сказки культуры»; классификация М. Генчиевой, которой выделяются лирические сказки, восходящие к андерсеновской тради-

¹³⁹ Померанцева Э.В. Писатели и сказочники. – М., 1988, с.55.

¹⁴⁰ Мещерякова М.И. Русская детская, подростковая и юношеская проза второй половины XX в. – М., 1997, с.260.

ции, антисказки («сказки-перевертыши»), опирающиеся на произведения К. Чапека, и сказки, построенные на народной основе; классификация Н.С.Бибко, построенная на делении сказочного мира на чудесный, условный и смешанный.¹⁴¹

Оригинальная классификация культурологического типа предложена О.Н. Халуторных при рассмотрении волшебной литературной сказки как социо-культурного феномена. Выявляются три типа сказочной реальности, связанные с социально-историческими этапами развития общества: фольклорная сказка, морализаторская сказка и волшебная литературная сказка. Исследователь приходит к выводу о том, что «генезис волшебной литературной сказки позволяет понять ее как структурную целостность, укорененную в глубинах человеческого бытия и сознания, по-новому определить культурную роль ценностей на каждом этапе развития общества: народная сказка выступает в роли хранителя и носителя культурной традиции, морализаторская сказка представляет культурные нормы «должного человека», современная волшебная литературная сказка создает культурное пространство становления человека в качестве активной свободной творческой личности».¹⁴²

Классифицируя каким-то образом литературные сказки, мы возвращаемся еще к одной проблеме, которая волновала фольклористов XIX–XX вв., – к проблеме разных типов сказочников и разных способов исполнения сказки. Этот вопрос достаточно полно исследован в отечественной фольклористике. Приведем лишь один пример. А.И. Никифоров выделял три типа рассказчиков: 1. Сказочник-рассказчик, иногда стремящийся уд-

¹⁴¹ Там же, с. 262–270.

¹⁴² Халуторных О.Н. Волшебная сказка как феномен культуры (социально-философский аспект): Дисс. ... к. филос. н. – М., 1998, с. 7–8.

линить сказку, (в его репертуаре, как правило, «классические» волшебные сказки); 2. Сказочник-забавник (увеселитель, сатирик, игрок, в репертуаре которого сатирические, новеллистические, докучные и другие сказки); 3. Сказочник-мемуарист (иллюстратор, дидактик, в репертуаре - бытовые сказки, анекдоты, могут встречаться легенды и предания).¹⁴³ В дальнейшем мы будем опираться на нее при выявлении своеобразия авторской позиции в литературной сказке.

Таким образом, возможны различные подходы к классификации литературных сказок:

- с точки зрения времени возникновения и, соответственно, особенностей отражения действительности (сказка рубежа веков, советская литературная сказка 30-80-х годов, сказка последнего десятилетия);

- с точки зрения взаимодействия с фольклорно-сказочными основами выделяются следующие формы литературно-фольклорного единства: функциональное, стилизованное, перекодированное (например, пародийно-ироническое).

- с точки зрения ориентации на «своего читателя»: детская, юношеская, универсальная (или «двуадресная») сказки;

- с точки зрения функциональной (развлекательная, дидактическая, познавательно-дидактическая, философская, сатирическая и т.д.);

- с точки зрения жанрово-родовой принадлежности: сказки-поэмы, сказки-баллады, сказки-пьесы, сказки-повести, сказки-романы, сказки-анекдоты и т.д. В целом же для литературы XX в. характерно существование сказок двух родовых принадлежностей: драматической и эпической, причем и те и другие могут быть лирически окрашенными.

¹⁴³ Никифоров А.И. Сказка, ее бытование и носители // Русские народные сказки. - М.-Л., 1930. (Вступительная статья), с.43-46.

- с точки зрения взаимодействия условной литературно-сказочной формы и актуальной для общества модели мировоззрения и поведения: сказки «живой жизни», сказки детства и сказки странствий.

По всей видимости, наиболее правильным и отвечающим сущности рассматриваемого явления следует признать путь выявления своеобразия жанрового синтеза, на основе которого и строятся литературные сказки, а саму литературную сказку считать многожанровым явлением, по аналогии с классификацией фольклорных сказок. Некоторые фольклористы считают сказку жанром, а подразделение на волшебные, животные, социально-бытовые, новеллистические и т.д. — жанровыми разновидностями. Мы придерживаемся иной точки зрения, в соответствии с которой сказка — многожанровый вид эпического фольклора.

Может ли быть традиционная классификация сказочных жанров «наложена» каким-то образом на все многообразие сказок литературных? Фольклор представляет собой вообще иную, по сравнению с литературой, систему жанров. Сама классификация народных сказок в разные периоды истории фольклористики была различной. Но, как уже отмечалось, авторские сказки создаются в XX в. во многом на основе «образа» сказки, сложившегося в большинстве случаев при знакомстве не с естественным бытованием, а со сказкой в виде текста или пересказа. При рассмотрении литературных сказок, созданных в XX в., мы ориентируемся на принятое в настоящий момент деление народных сказок на волшебные, бытовые, о животных, авантюрно-новеллистические и анекдотические.

Очевидна определенная закономерность во взаимодействии и взаимообусловленности народных сказок и авторских произведений, близких к жанру литературной сказки. Волшебные и новеллистические сказки в

наибольшей степени влияют на научно-фантастические и волшебнo-фантастические произведения и приключенческие повести-сказки; сказки о животных – на детские научно-познавательные и дидактические повести-сказки, в том числе для самых маленьких. Элементы социально-бытовых и сатирических сказок лежат в основе сказок для взрослых, также их можно обнаружить в бытовых повестях и детских «игровых» повестях-сказках. Но прямые соответствия, как мы постараемся показать на основе исследования конкретных произведений, а не просто сравнительно-типологических предположений, установлены быть не могут. Безусловно, наибольшее влияние на авторские сказки всевозможных разновидностей оказала волшебная народная сказка. Особенности поэтики данного фольклорного жанра (такие как «знаковый» характер, «недоговоренность», предельная обобщенность образов, универсально-утопический характер миромоделирующей функции) являются вечными и продолжают «живую жизнь». Изучая влияние поэтики народных сказок на авторские произведения отечественной литературы XX столетия, большинство исследователей, как правило, имеют в виду поэтику волшебной сказки, во многом игнорируя другие сказочные жанры. Для этого есть серьезные основания. Ведь именно волшебная сказка является самым совершенным и структурно определенным жанром среди народных сказок. Современный исследователь, рассматривая данный жанр с точки зрения философских и социологических категорий, отмечает: «Волшебная литературная сказка разрушает логико-императивную модель запрограммированного поведения человека, конструирует универсум творчества, утверждая в качестве общественной ценности, социальной нормы и способа социализации индивидов свободу

и ответственность как ее личностный смысл».¹⁴⁴ Волшебную сказку не только как источник, но и как универсальную художественную форму, заимствованную литературой целиком, а не в виде отдельных мотивов и элементов, рассматривает Е.М.Неелов в исследованиях по современной фантастической литературе. Наиболее совершенным и универсальным «пражанром» литературных сказок всех типов, основой «памяти жанра» считает волшебную сказку М.Н.Липовецкий. Однако игнорирование других сказочных жанров делает картину развития авторской сказки неполной.

Социально-бытовая сказка (сатирическая или новеллистическая), а также сказка о животных, не обладающие свойствами волшебной, воплощаются в литературе (в частности в авторских сказках) отдельными элементами, «растворяются» в приключенческих, сатирических сюжетах, объединяясь с волшебно-сказочной моделью. Возможно их «снижение» (функционирование в виде пародий, анекдотов, иронических пересказов) или переход в детскую литературу.

С нашей точки зрения, классификация может выглядеть следующим образом: все литературные сказки (XX в.) разделяются на два типа: фольклористические и индивидуально-авторские. Внутри каждого подотдела также выделяются жанры.

К фольклористическим (или фольклорно-литературным) сказкам могут быть отнесены: народно-литературные сказки (Б.Шергин, С.Писахов), писательские пересказы-переработки существующих народных сказок (А.Толстой, А.Платонов, Е.Шварц), а также немногочисленная группа сказок-пародий. Промежуточное положение занимают литературные сказки,

¹⁴⁴ Халуторных О.Н. Волшебная сказка как феномен культуры (социально-философский аспект): Автореф. дисс. ... к.филос.н. – М., 1998, с.7.

созданные по принципу «подключения» к уже существующей традиции (А.Н.Толстой, А.М.Волков, Е.Л.Шварц), так как они отчасти воспроизводят фольклорный способ «хранения» и передачи информации, но, с другой стороны, относятся к литературе, а не к фольклору. Литературная сказка такого типа может быть рассмотрена как авторская интерпретация народно-сказочной или литературно-сказочной традиции. Эти произведения тоже различны. Так, например, сказки Е.Шварца, такие как «Снежная королева», «Тень», «Голый король», основаны на соответствующих сказках Г.Х.Андерсена. Его же пьесы «Два клена», «Царь Водокрут» и другие ориентированы уже на народно-сказочные сюжеты. Кроме того, сказки этого автора изначально создавались в форме пьес, т.е. к литературно-сказочной «обработке» добавлялась естественно и драматическая изобразительно-выразительная форма. Цикл сказочных повестей А.М.Волкова об Изумрудном городе построен на переработке произведений Ф.Баума. Знаменитый «Золотой ключик, или приключения Буратино» А.Н.Толстого – также на соответствующем сюжете К.Коллоди.

Работа А.Н.Толстого над народными сказками – отдельная область его литературной деятельности. В ранних сборниках писателя («Сорочьи сказки» и «Русалочьи сказки») главным стало жизнеутверждающее, оптимистическое начало, присущее народному творчеству. В дальнейшем – при работе над сказками для предполагаемого «Свода русского фольклора» А.Н.Толстой применил принцип писательского творческого редактирования, принципиально отличный не только от книжно-литературного пересказа, но и от строгой «фольклористической» публикации. В предисловии к изданию сказок А.Н.Толстой писал, что для него неприемлем путь выбора одного варианта из многих, поскольку «в каждом из вариантов есть что-

нибудь ценное, что жалко упустить», а также путь литературной обработки, при котором от «великолепного народного творчества оставался один сюжет». Описание А.Н.Толстым своего метода может считаться классическим для характеристики писательской творческой интерпретации сказки: «Моя задача другая: сохранить при составлении сборника всю свежесть и непосредственность народного рассказа. Для этого я поступаю так: из многочисленных вариантов народной сказки выбираю наиболее интересный, коренной, и обогащаю его из других вариантов яркими языковыми оборотами и сюжетными подробностями. Разумеется, мне приходится при таком собирании сказки из отдельных частей, или «реставрации» ее, дописывать кое-что самому, кое-что видоизменять, дополнять недостающее, но делаю я это в том же стиле – и со всей уверенностью предлагаю читателю подлинно народную сказку, народное творчество со всем богатством языка и особенностями рассказа».¹⁴⁵

Индивидуально-авторские сказки систематизируются с наибольшим трудом, так как созданы на основе усложненного жанрового синтеза, нередко построены не на конкретных фольклорно-сказочных сюжетах, а на их совокупности, на обобщенном образе сказки; воспроизводят лишь отдельные сказочные структурно-композиционные принципы, мотивы, образы.

Для фольклора существуют функциональные характеристики различных его видов, в том числе и сказок. Она является видом фольклора, обладающего эстетической, познавательной, воспитательной функциями. «Между волшебной, новеллистической, бытовой сказкой и сказками о животных, анекдотами и небылицами – ощутимая разница. Однако домини-

¹⁴⁵ Толстой А.Н. Собрание сочинений в 10 т. – М., 1985. – т.8, с.273-274.

рует во всех этих видах сказочной прозы – эстетическая функция, делающая их поэтическим вымыслом, объединяющая их в один род», – считала Э.В.Померанцева, но отмечала также, что и другие функции могут быть присущи сказочным жанрам. Например, информативная может быть свойственна «исторической» сказке, дидактическая – сказке о животных, но доминировать будет всегда именно эстетическая.¹⁴⁶

На литературную сказку, в особенности индивидуально-авторскую, не основанную на конкретном народном сюжете или группе сюжетов, подобные функциональные приоритеты не могут быть распространены в полной мере.

Литература полифункциональна (важнейшие функции – идеологическая, воспитательная, развлекательная, познавательная и другие). И эта полифункциональность характерна и для литературных сказок различных типов, принципиально отличая их от народных и «фольклористических». В зависимости от потребностей времени, индивидуальных творческих целей того или иного автора та или иная функция становится доминирующей.

В исследованиях, посвященных жанровой типологии (названном и некоторых других), нередко выделяются еще и разновидности литературы, что, естественно, усложняет жанрово-родовую классификацию, накладывая на нее дополнительную «сетку». Так, Н.П.Утехин считает, что связанная с развитием общественных отношений и творческой индивидуальностью специализация литературы «дает основание говорить о таких ее разновидностях, как политическая, философская, бытовая, приключенческая, производственная, воинская, научно-фантастическая и т.п.».¹⁴⁷ Говоря о

¹⁴⁶ Померанцева Э.В. Соотношение эстетической и информативной функций в разных жанрах устной прозы // Проблемы фольклора. – М., 1975, с.75-81; с.75.

¹⁴⁷ Утехин Н.П. Жанры эпической прозы. – Л., 1982, с.85-86.

литературе преимущественно современной, ученый отмечал: «В соответствии с многозначностью социальных заказов и происходит дифференциация единой функции литературы по принципу ее специализации на выполнение тех или иных поставленных перед нею задач. Одни писатели, в силу своих творческих наклонностей и способностей, решают развлекательные задачи литературы, другие – воспитательные или познавательные».¹⁴⁸

Учитывая вышесказанное, внутри общего понятия «авторская сказка» мы предлагаем многоступенчатое выделение функционально-тематических групп: философские (философско-сатирические и философско-аллегорические (Л.С.Петрушевская), философско-лирические (М.Пришвин)); приключенческие социальные (А.Гайдар, Ю. Олеша, Л.Лагин и др.), романтические (В.Крапивин), научно-фантастические (бр. Стругацкие, К.Булычев), игровые (Э.Успенский); познавательные (В.Бианки, К.Паустовский, В.Сутеев и другие). Нередко даже в рамках творчества одного писателя выделяются сказки разного типа. Так, например, рассматривая фольклоризм творчества К.Г.Паустовского, Э.В.Померанцева высоко оценивает те его сказки, которые можно считать «целиком литературными произведениями», а сказку-пьесу «Перстенок» – «фольклорную сказку» – считает наименее удачной, поскольку автору в целом чужда стилизация.¹⁴⁹

Таким образом, в основу предлагаемой нами систематизации положены следующие принципы: своеобразие фольклоризма, жанровый синтез, функциональные характеристики, авторская позиция и особенности поэтики.

¹⁴⁸ Там же, с.89.

¹⁴⁹ См. об этом: Померанцева Э.В. Фольклор в творческом видении Константина Паустовского // Писатели и сказочники. – М., 1988, с.100-101.

Представление о подобной систематизации будет уточнено и дополнено на основании специального исследования различных авторских сказок XX в. Но уже сейчас можно предположить, что для тех фольклоризированных жанров и произведений, которые являются в большей степени принадлежностью литературы, а не фольклора, и нет необходимости придумывать строгую и детальную классификацию.

По всей видимости, нет необходимости давать и единое «жанровое определение» исследуемому явлению, так как авторская сказка рассматривается нами как вид, объединяющий различные жанры. Подчеркнем также, что, помимо переработанных, пересказанных, каким-то образом обозначенных народно-сказочных сюжетов, писатели нередко создают такие сказки, которые не ориентированы ни на какие конкретные народные сюжеты или жанры, однако и такие произведения вошли в отечественную литературу XX века в качестве сказок. (Например, сказка К.Г.Паустовского «Растрепанный воробей», фантастически-волшебные сказки про девочку с Земли К.Булычева, «Точка зрения» В.Шукшина). Опираясь на наблюдения ученых о ядре, или о «памяти жанра», мы можем говорить о ядре жанров, то есть о потенциальных возможностях развития каждого сказочного жанра, которые и обуславливают в разных сочетаниях отдельные линии развития литературной сказки и ее своеобразие. Это особенности чудесного (в его жанровых разновидностях); пространственно-временная структура, система образов, развитие сюжета; особенности сказывания, то есть складывающаяся система взаимоотношений между автором, героями и читателями, а также некоторые особенности стиля.

Помимо писателей - признанных сказочников (таких как С.Я.Маршак, К.И.Чуковский, Е.Л.Шварц, М.М.Пришвин) - есть авторы, в

том числе очень известные, в чьем творчестве сказка может быть представлена небольшим количеством произведений (А.И.Куприн, А.П.Гайдар, К.Г.Паустовский, В.М.Шукшин). Также следует учитывать, что «сказочность» как особое свойство художественного мира свойственна целому ряду авторов, но проявляться она может по-разному, не обязательно в законченной форме литературной сказки. (И.Бунин, А.Куприн, Л.Чарская, А.Гайдар и другие).

Произведения, относимые к авторским (или литературным сказкам), особенно в литературе прошлого века, очень разные. В самом деле, литературными сказками принято считать и произведения М.Шергина, и детские сказочные повести Э.Успенского, и революционно-романтические сказки конца 30-х годов, и поздние философско-аллегорические произведения В.Крапивина. Что же может быть общего у них, что объединяет, например, сказки Л.Петрушевской и истории про Незнайку Н.Носова, сказки-повести Шукшина и романы Пришвина?

Невозможно исследовать в рамках одной работы все литературные сказки XX в. Не случайно исследователи подчеркивают их «бесконечное многообразие» (В.П.Аникин) в литературе. Однако можно описать некоторые тенденции развития, структурные модели сказочного мира и те нравственные ценности человека и человечества, которые воссоздаются «сказочным» способом.

Определение особенностей литературных сказок того или иного писателя связано с общими закономерностями фольклоризма его творчества в целом, то есть местом и функциями народного творчества в системе индивидуальных литературно-эстетических принципов. Особенно актуально это для сказок тех писателей, которые создали свою оригинальную кон-

цепцию сказки в художественной литературе. Безусловно, в работах большинства авторов-сказочников можно найти отдельные замечания, характеристики и комментарии по данному вопросу, но наиболее полной нам представляется концепция сказки в работах М.М.Пришвина, К.И.Чуковского, С.Я.Маршака. Позиции К.И.Чуковского и С.Я.Маршака в целом рассмотрены в настоящей части, что касается художественно-философской концепции сказки М.М.Пришвина, то она будет подробно описана при исследовании произведений писателя.

Подведем некоторые итоги.

Сказка относится к наиболее развитым формам фольклорного эпоса, является одним из источников художественной литературы в целом, а также «материализуется» в так называемых фольклоризированных жанрах.

Сказка является «вечным» способом художественного отражения человеческого бытия, «метафорой жизни», что и является основой ее долгой «жизни», в том числе в литературе. Причины этого – в особых связях сказки с действительностью и с человеческим сознанием. Сказка (в первую очередь волшебная) предметом изображения имеет частную жизнь человека, что и обеспечивает ее «вживание» в литературу, главная функция которой – «человековедение». Во-вторых, сказки никогда напрямую не связаны с действительностью. Опосредованность, усложненность условно-символический характер связей сказки и действительности – причина того, что сказка способна трансформироваться, не разрушаясь. (В этом, видимо, также объяснение того, что литературные сказки с трудом «поддаются» историко-литературному классифицированию).

Актуальным представляется изучение вопроса о том, как протекает жизнь сказки в литературе в форме универсального многожанрового вида

– литературной сказки.

Особенности поэтики народной сказки (взаимодействие чудесного и реального, особенности пространства и времени, система образов, стиль рассказывания) таковы, что передать их средствами других видов искусства сложно – требуется выработка особых художественных средств. Литературная сказка, продолжая традиции народной, развивает многие возможности, заложенные в ней, но не реализованные во время активной естественной жизни фольклорных сказочных жанров. Этим можно объяснить существование литературных сказок различной родовой специфики (драматургия, стихотворные сказки), а также активное развитие литературной сказки в детской литературе.

Плодотворной для исследования поэтики авторской сказки (как поэтики «диалогического», условно-символического, компенсаторного типа) представляется идея о развитии в ней «скрытых» возможностей, которые были у сказок народных (идея «живых почек»). Также адекватна объекту исследования идея диалога как основы поэтики литературной сказки, организующей единство художественного мира. Одним из проявлений подобной диалогичности является «внутренний фольклоризм» литературной сказки XX в., то есть ориентация авторов прошлого столетия не только на народно-сказочную традицию, но и на сказки А.С.Пушкина, В.А.Жуковского, М.Е.Салтыкова-Щедрина, а также Г.Х.Андерсена и других авторов – классиков, усвоенные, писателями, возможно, еще в детстве и живущие в творческом сознании на равных правах с фольклорными.

Литературная сказка – это вид идейно-художественной структуры, существующий в единстве традиционного и нового, строящийся на основе развития функциональных и поэтических особенностей различных жанров

фольклорной сказки в соответствии с творческими целями и принципами самых разных авторов на основе художественного синтеза и диалога. Особую роль в формировании литературной сказки сыграла сказка волшебная, но недифференцированно воспринимать влияние различных сказочных жанров на формирование авторской сказки невозможно.

Универсальная форма сказки позволяет переосмысление любых традиций и достижений литературы и фольклора.

Литературная сказка свободна в совмещении мифологических элементов, традиций народных сказок, а также легенд, преданий и т.п., поскольку авторы нового времени имеют возможность творчески опираться на все достижения не только отечественной, но и мировой культуры, которые в XX в. воспринимаются уже как всеобщее достояние. При сохранении ядра, узнаваемого каждым, структура сказки открыта для литературных воплощений. Общее направление сюжетного движения, нравственная философия сказки сохраняются в литературных вариантах, но происходит их развитие и видоизменение на основе собственной организации художественного мира того или иного автора или произведения. Различные проявления «литературности» в художественной системе авторской сказки присутствуют в произведениях всех сказочников, они обусловлены и временем создания произведения, и идейно-эстетическими установками писателей, и художественным методом в целом, формируя тенденции в развитии литературной сказки в целом.

Сказка представляется развивающимся видом литературы (несмотря на многие кризисные явления, наблюдающие на периферии вида, о которых шла речь выше в разделах о фантастике и массовой литературе). Многие тематические, стилистические совпадения авторской сказки с произве-

дениями научно-фантастического типа или «fantasy» (в том числе принадлежащими к так называемой «массовой» литературе) объясняются не прямым родством, а конвергентным приобретением сходных признаков или же происхождением от общих архетипов и универсалий общественного сознания.

Недопустимо, с нашей точки зрения, отнесение сказок к так называемой формульной литературе, поскольку сказка как вид фольклора обладает «стилистической обрядностью», за сказочными «повторами» и «общими местами» не тиражирование (свойство массово-коммерческой книжной продукции), а выражение представлений о единстве человека и мира, вечных ценностях бытия, представленных в эстетически совершенной форме. Сказочная форма повествования, при всей широте самого термина и «размытости» жанрово-родовых границ, является достаточно замкнутой и хрупкой.

Сказка – устойчивая художественная модель, а отдельные ее элементы действительно могут стать смысло- и сюжетообразующими для литературного произведения. Одного лишь намека на сказочную поэтику и стиль в целом недостаточно для отнесения художественного произведения (повести, романа, поэмы или пьесы) к сказочному виду, поскольку авторская сказка обладает совершенно особым художественным миром.

В основе литературных сказок лежит не простое умение стилизовать сказочные приемы, а «мирочувствование», принадлежность автора к нравственно-философским принципам, которые основаны на гармонии человеческих чувств и прекрасного в мире и составляют суть народного творчества в целом.

Часть II.

Художественный мир литературных сказок XX в.

Единство художественного мира сказки позволяет характеризовать ее разновидности и рассматривать вопрос о взаимоотношениях между литературными сказками и близкими жанрами.

Исходное понятие «художественный мир» (или «внутренний мир произведения») утвердилось в литературоведении в течение последних тридцати лет. «Художественный мир» – широкое и многогранное понятие. Для его осмысления важна, в первую очередь, позиция Д.С.Лихачева. Вводя понятие «внутренний мир художественного произведения», Д.С.Лихачев, помимо характеристики компонентов, особое внимание уделяет его цельности, рассматривает как стройную систему, художественное единство, а также связывает его с общими закономерностями творчества писателя, тенденциями эпохи и особенностями различных видов и жанров литературы. Важным представляется тот факт, что именно внутренний мир народной сказки ученый рассматривает как органичное единство (не отдельных сказок или различных жанровых разновидностей, а русской сказки в целом).

Нельзя сказать, что понятие «художественный (внутренний) мир» является полностью сложившимся и однозначным. Поэтому, как было сказано, сосуществуют различные толкования: понимание художественного мира как содержательной формы произведения, как предметного мира, как поэтики и т.д.

Характеризуя художественный мир литературного произведения, исследователи, как правило, определяют две его основные составляющие: действительность и художественную фантазию, собственно творческий акт, пересоздающий явления реального мира, включающий их в иной контекст и придающий им новые качества. Д.С.Лихачев пользовался словом «переигрывание»: «Литература «переигрывает» действительность. Это «переигрывание» происходит в связи с теми «стилеобразующими» тенденциями, которые характеризуют творчество того или иного автора, того или иного литературного направления или «стиля эпохи»¹. С точки зрения М.М.Гиршмана, словесно-художественная действительность «отражает и проявляет в себе вселенную большую, полноту человеческой жизни, всю целостность бытия».²

Для литературной сказки, видимо, существует третья составляющая художественного мира – фольклорная традиция, которая диктует свои законы, благодаря чему формируется многоуровневый диалог и художественный синтез как основные принципы организации художественного мира литературной сказки. Вопрос о компонентах и уровнях художественного мира сказки затрагивали сторонники структурно-семантического анализа. Например, Т.В.Цивьян отмечает возможность выделения семантически-информативных полей художественного мира сказки (космологического, пространственного, временного, персонажного, предметного), каждое из которых «играет особую формообразующую роль в структуре сказки».³

¹ Лихачев Д.С. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы, 1968, № 8, с.79.

² Гиршман М.М. Литературное произведение. Теория и практика анализа. – М., 1991, с.54.

³ Цивьян Т.В. К семантике пространственных элементов в волшебной сказке // Типологические исследования по фольклору: Сб. статей. – М., 1975, с.191.

Оригинальная попытка именно так рассмотреть волшебную сказку была предпринята Дж. Р.Толкиеном. Толкиен не считает себя исследователем или компетентным специалистом (по его собственным словам, он «любопытный бродяга» в сказочном мире) и без ученого снобизма рассматривает не только народную сказку, но много внимания уделяет как раз пересказам, переработкам сказок писателями или составителями сборников (вроде «Зеленой книги сказок»), именно таким, какие сейчас в ходу и у нас. Мысли и выводы писателя вполне могут быть использованы для объяснения своеобразия сказочной и «околосказочной» беллетристики XX в. Писатель использует «гастрономические сравнения»: горшочек с супом, ингредиенты этого кушанья, повара. «Я же под «супом» разумею сказку в том виде, как она дана автором или сказителем, а под «костями» – ее материал или источники (в тех случаях, когда они известны)».⁴ Далее автор показывает, что в «горшочек с супом» могли попадать очень разные ингредиенты (боги, герои, мифологические и исторические персонажи, короли, обыкновенные люди). Важно и то, что в мире сказке все они едины (варятся вместе). И далее: «В «горшке» варится всякая всячина, но Повара зачерпывают половником не все подряд. Их выбор – не последнее дело».⁵

Художественный мир литературной сказки – подвижное понятие, изменяющееся в зависимости от времени создания, авторской позиции, ориентации на «своего» читателя и много другого. Поэтому, скорее всего, речь может идти о своеобразии художественного мира отдельных жанров литературной сказки.

⁴ Толкиен Дж. Р.Р. О волшебных сказках // Лист работы Мелкина и другие сказки. – М., 1991, с.258.

⁵ Там же, с.265.

В понятие «художественный мир литературной сказки» мы включаем прежде всего качество фантастики (вымысла), то есть определяем, является ли главной установка на вымысел, каково соотношение реальности и вымысла, формируется ли двоемирие в едином сказочном пространстве, как создается образ, что собой представляют носители и каким мыслится восприятие чуда. Многообразие изображения чуда и волшебства обусловлено тем, что в народном творчестве характер сказочной фантастики связан с жанровой принадлежностью, а также активным влиянием научной и приключенческой фантастики на литературные сказки XX века. Важной частью художественного мира становятся сказочные мотивы (усложненные или трансформированные) и образы (переосмысленные или построенные на воспроизведении традиции). Составными элементами сказки в литературе также представляются сказочный конфликт и способы его разрешения, особенности времени и пространства, система образов и своеобразие символики.

Любая сказка, безусловно, отражает нравственные нормы, социально-политические проблемы и пристрастия того времени, в котором живет автор, а также своеобразие его творческой личности. Доминантой художественного мира литературной сказки следует считать авторскую позицию. Народная сказка не знает категории «образ автора» (речь идет о рассказчике, сказочнике). Именно авторская позиция, рассмотренная во всех подробностях (с опорой на исследования фольклористов о типах рассказчиков), позволит увидеть, что, как и для чего взято из иной идейно-эстетической системы народной сказки. При этом учитываются ориентация на определенного слушателя и его восприятие, эффект жанрового ожидания, отношение к чуду и его мотивировкам.

Пространственно-временная организация художественного мира, композиция, особенности системы образов, речевые характеристики обусловлены именно этой доминантой. Но автор-сказочник тоже не свободен, в том смысле, что сказка – «хрупкая» конструкция. Красота и гармония художественного мира народной сказки построены во многом на единстве впечатления. И если автору это удастся, то литературная сказка становится настоящим художественным произведением.

Художественный мир литературной сказки чрезвычайно сложен для описания и изучения, для всевозможных классификаций, но доступен и открыт для восприятия. Причина этого, видимо, не только в его универсальности, но и в узнаваемости. «Входя в этот заколдованный мир, мы принимаем все его условности, законы и в многообразии персонажей и сюжетов легко обнаруживаем повторы, «инварианты», схему (даже если не читали «Морфологии сказки» В.Я.Проппа), осуществление которой всегда приводит к торжеству Добра, гибели злых, темных сил», - справедливо заметила Л.В.Чернец.⁶

Существует точка зрения, что человек как бы «генотипически» владеет способностью восприятия мира в форме сказке. Она высказана, например, в цитированной выше статье Т.В.Цивьян: «Однако легкость понимания и усвоения сказки отнюдь не самоочевидна. Напротив, казалось бы, к каждой сказке должен прилагаться сложный аппарат перевода реального мира в сказочный. Между тем такие трудности не возникают, как будто человек сам по себе, отприродно, так сказать генотипически, владеет некоторой общей системой моделирования мира, куда сказка

⁶ Чернец Л.В. Мир литературного произведения // Художественная литература в социокультурном контексте: Пospelовские чтения. – М., 1997, с. 39.

вписывается чрезвычайно естественно и органично, может быть, в чем-то и более просто, чем реальность».⁷

Исследователи не раз отмечали, усложненность, «многослойность» художественного мира литературной сказки, связь с современностью и с древнейшими архетипами, подчеркивали, что способы моделирования мира, художественного времени и пространства авторской сказки опираются, в первую очередь, на народную сказку, но одновременно связаны и с другими традициями в их взаимодействии (повесть, философский роман, утопия и многие другие).

Литературная сказка XX в. – широкое понятие и одновременно «узкое». Невозможно рассмотреть абсолютно все сказки и сказочников подробно. Перед каждым, кто приступает к изучению, описанию или публикации произведений данного типа, встает вопрос «отбора» и «угла зрения». То есть необходимо, определяя сказку, отделить ее от художественных произведений, созданных на основе фольклоризма (обусловленного элементами сказочной поэтики). Это вопрос не количества фольклорно-сказочных элементов, а все же их качественной взаимосвязи.

Многовековые традиции народных сказок разных жанров (нравоучительный и философский характер, развлекательное значение; общая «установка на вымысел», сюжетно-композиционная форма, предметный мир) по разному восприняты различными жанрами литературной сказки.

⁷ Цивьян Т.В. К семантике пространственных элементов в волшебной сказке // Типологические исследования по фольклору: Сб. статей. – М., 1975, с.212.

В соответствии с предпринятой выше попыткой систематизации литературных сказок XX в. и целью работы – рассмотреть разные типы организации художественного мира авторской сказки в последующих разделах будут изучены сказки, созданные сказителями и писателями в различные периоды литературного развития.

Глава 1. Фольклорно-литературные сказки

Понятие народно-литературной (или фольклорно-литературной) сказки утвердилось благодаря творчеству совершенно особых писателей-сказителей - С.Писахова и Б.Шергина.

Гармоничное единство труда и творчества, цельная народная культура стала основой произведений продолжателей северной фольклорной традиции. Для понимания художественного мира подобных произведений неприемлемы понятия «связь с фольклором» или «влияние фольклора». Это продолжение традиции, сохранение ее в иных социокультурных условиях первой половины XX в.

По нашему мнению, основа осмысления творчества Б.Шергина и С.Писахова в избранном аспекте - понимание литературного сказительства как особой разновидности художественного творчества.

Б.В.Шергин выступал как исполнитель, занимался собирательской деятельностью, был знаком с фольклористами, принимал участие в лекциях Ю.М.Соколова по фольклору. Органичное наследование народной поэтической традиции объединено в творчестве Б.Шергина с научным представлением ее и своего творчества в историко-культурной перспективе. Творчество Б.Шергина художественно убедительно, проникнуто верой в то, что «так и есть», как он рассказывает. И в основе этой

читательской и слушательской «веры» - безграничная любовь, знание и понимание автором духовной и бытовой жизни Севера, непосредственное родство с народным творчеством.

То, что фольклористы систематизируют по жанрам, в естественной жизни народной поэзии существует в единстве, как едины природа, душа человека и народное слово. В различных произведениях Шергина таковы образы народных поэтов. Например, Конон (рассказ «Рождение корабля» из книги «Отцово знание»): «В тихий час, в солнечную летнюю ночь сядет Конон с подмастерьями на глядень, любит жемчужно-золотое небо, уснувшие воды, острова – и поет протяжные богатырские песни. И земля молчит, и вода молчит, и солнце полуночное над морем остановилось, все будто Конона слушают... А Конон сказку расскажет и загадку загадает».⁸ «Скоморохом», поэтом и артистом называет Шергин своего знакомого старика Анкудинова («Пафнутий Анкудинов» из книги «Изящные мастера» и «Беломорская Русь»). «...Кончит былину богатырскую, запоет скоморошину... Шутит про себя: - У меня уж не запирается рот. Сколько сплю, сколько молчу. Смолоду сказками да песнями душу питаю. Поморы слушают, как мед пьют. Старик иное и зацеремонится: - Стар стал, наговорился сказок. А смолоду – на полатах запою, под окнами хоровод заходит. Артели в море пойдут, мужики из-за меня плахами лупятся. За песни да за басни мне с восемнадцати годов имя было с отчеством. На промысле никакой работы задеть не давали. Кушанье с поварни, дрова с топора – знай пой да говори... Вечером народ соберется, я засказываю. Мужиков людно сидит, торопиться некуда, кабаков нет. Вечера не хватит,

⁸ Шергин Б. Изящные мастера. Поморские былины и сказания. – М., 1990, с.38.

ночи прихватим... Далё – один по одному засыпать начнут. Я спрошу: «Спите, крещены?» – «Не спим, живём! Далё говори...».⁹

Таким же художником, мастером был и Б.Шергин, с детства постигший красоту и гармонию родной культуры, наслушавшийся «золотых словес».

Специалисты и комментаторы по-разному рассматривают книги сказителя, но все же можно сделать вывод, что первые издания были в большей степени фольклорными («У Архангельского города, у корабельного пристанища», 1924); за ними последовали так называемые репертуарные сборники («Шиш Московский», «Архангельские новеллы», «Поморщина-корабельщина», «У песенных рек») и, наконец, – «писательская» книга «Океан-море русское» (1957), которая принесла Шергину всеобщее признание. Сказки Б.Шергина издавались в виде отдельных книг (например, «Шиш Московский» – «скоморошья эпопея о проказах над богатыми и сильными» или «Поморские сказки»), а также входили в сборники.

Специальное, научно-фольклористическое определение сказок Шергина как сказок литературных в исследованиях практически не проводилось.

Произведения Шергина, именуемые сказками, можно отнести к литературным произведениям в традиционном смысле слова. Они представляют собой фольклорно-литературные сказки (именно «фольклорные» в первую очередь). Аудиторность рождения, ссылки на традицию, определенная вариативность в изданиях сказок восходят к живой фольклорной традиции.

⁹ Там же, с. 142.

Значимым представляется тот факт, что в разных изданиях (в том числе, прижизненных) наблюдаются разночтения, или варианты. Сборники произведений Шергина разных лет отличаются и разной компоновкой материала. Так, например, «Волшебное кольцо» и «Золоченые лбы» включались и в цикл «У Архангельского города», и в «Скоморошьи сказки».

Традиционно сказками Шергина считают «скоморошью эпопею» о Шише Московском, а также «скоморошьи сказки» («Сказка о дивном гудочке» (или «Дивный гудочек»), «Зеркальце», «Судное дело Ерша с Лешом», «Кобыла», «Волшебное кольцо», «Золоченые лбы», «Данило и Ненила» и другие). Сказки Б.Шергина разные. Это и волшебные сказки, и социально-бытовые сатирические, и сказки-анекдоты, и пародии на сказку.

Так, например, сюжет «Сказки о дивном гудочке», которую Шергин слышал от матери, известен также в виде былинного (былина «Вавило и скоморохи» М.Кривополеновой). Данное произведение может быть определено и как сказка-баллада.

В варианте Шергина важен не только и не столько семейно-нравственный конфликт, сколько его общенародное восприятие. Сестру Осьмуху судят всенародным судом за убийство брата: «Не кипарисны деревца пошатались, не изюмины ягодки посыпались, отец с матерью заплакали. Сошлась родня вся, порода. Собрались порядовые соседи. Девку Осьмуху имают и на суд перед собою ставят». ¹⁰ И концовка данного произведения также сказочная, а не балладная: «И летает погудальце по струнам, как синяя молния. Сгремел гром, и на болотце накатилося светлое облако и упало живым дождем на Романушка. И ожил

¹⁰ Шергин Б.В. Изящные мастера. – М., 1989, с.226.

Романушко. Из-под кустичка приходит серым заюшком, а из-под камешка приходит горностаюшком. Скоморохам-то на славу, родителям на радость, а народу-то на диво».¹¹

Сказки «Золоченые лбы» и «Кобыла» восходят к традиции сатирических сказок, имеют ярко выраженную антигосподскую направленность, используют принцип непонимания естественного хода вещей и их связи. Царь, его семья и приближенные отличаются тупостью и неспособностью адекватно оценить простые жизненные ситуации и каждый раз остаются в дураках.

Сказки «Мартышко» и «Варвара Ивановна» - о ловких обманщиках и пройдохах.

Мартышко – бедный парень, мастер «песни петь да сказки врать». Чудесная находка (волшебные золотые карты) полностью изменила жизнь Мартына. В развитии действия просматриваются мотивы волшебных сказок (о находке волшебного предмета и царской дочери, которая обманом им завладела, о чудесных яблоках – «рогатых» и молодильных). Успехи и удача героя обусловлены волшебством. Однако и симпатии рассказчика на его стороне. Мартышко проигрыши прощает, да еще угощает пострадавших за свой счет, став министром финансов у короля, сделал королевство богатым и процветающим.

Главный герой сказок о Шише - Шиш Московский. Московское царство, в котором, по-видимому, локализовано действие, представлено социально обобщенно. Герои – традиционные для народных сатирических сказок: купец, трактирщица, богатый сосед, судья, мужик и т.д. Шиш везде бывает, всем знаком, «на Шише у всех свет клином сошелся»,

¹¹ Там же.

«где Шиш, там народу табун». Шергин специально подчеркивает, что о нем можно рассказывать бесконечно: «Про Шиша говорить – голова заболит. (...) Здесь я от большого мало возьму, от многа немножко расскажу» («Шиш пошучивает у царя»). В сказке «Наш пострел везде поспел» Шергин представляет Шиша традиционно сказочно: «Дом был, стоял добрым порядком и на гладком месте, как на бороне. В дому отец жил с сыновьями. Старших и врать не знай, как звали, а младшего все Шишом ругали. Время ведь как птица: летит – его не остановишь. Вот Шиш и вырос. Братья – мужики степенные, а он весь – как саврас без узды. Такой был Шиш: на лбу хохол рыжий, глаза – как у кошки. Один глаз голубой, другой – как смородина. Нос кверху. Начнет говорить, как по дороге поедет: слово скажет – другое готово». По различным сказкам можно проследить определенные этапы жизни героя (раздел имущества с отцом и братьями, умение «причаливать» к замужним женщинам и т.д.). Шиш имеет дом, правда, неказистый, «у него двор полой, скота не было, и запирать некого». Однако за конкретными пространственно-временными характеристиками жизни героя встают обобщенные фольклорные способы изображения мира и человека (дом – город и деревня - Русь – белый свет). Для сказителя важнее всего, что Шишанко гуляет по свету. Таким образом, вся «эпопея» приобретает открытый композиционный характер.

В предисловии к сборнику 1930 г. Шергин, представляя героя, «вписал» своего Шиша в многовековую народную традицию: «Веселые сказки и анекдоты о бродяге Шише, который обижает богатых и защищает бедных, были распространены в народе с давних времен. Некоторые из них созданы в последние столетия, некоторые в XVII веке, в так называемое Смутное время, когда на Руси было много бродяжных людей – беглых крестьян. Жестокие налоги, жестокая барщина заставляли крестьян убегать

от помещиков, жечь усадьбы... Употребление старинных слов рядом с новыми, современными словами объясняется тем, что рассказы о Шише создавались в разные времена. В северной области нашей страны и до сих пор можно услышать от крестьян анекдоты о Шише, о его злых, подчас грубых, шутках, о его веселых проделках над барами». ¹²

Образ Шиша объединяет различные грани образов главных героев народных сатирических сказок: удачливого дурака, который может изображаться народом по-разному («...то глупец, волей случая побеждающий умных соперников, то остроумный веселый победитель, оставляющий в дураках всех, кто становится на его пути» ¹³), дурака «набитого» и шута. Шиш – прохвост, обманщик, всегда рад проказничать над сильными и богатыми. Бывает, что ему достается, однако у «Шиша уверток – что в лесу поверток». В дураках оказываются трактирщица, братья, купец-сосед, иностранный «мистер», царь с царицей.

Так, сказка «Доход не живет без хлопот» повествует о несправедливом разделе отцовского имущества между братьями, при котором младший – Шиш получил только «коровку ростом с кошку», а отца старшие сыновья вообще выгнали за порог. История состоит из двух эпизодов. Первый – Шиш добывает денег у богатых купцов и у разбойников, поверивших в то, что он изгнал чертей, а затем одурачивает братьев, которых с позором изгнали из торговых рядов. Второй – Шиш, закатанный братьями в бочку, меняется местами со становым, который захотел стать начальником, забирает его тройку и вновь обманывает братьев, отправляя их в бочке по Волге. Таким образом, Шиш заставляет

¹² Шергин Б.В. Шиш Московский. – М., 1930, с.3.

¹³ Молдавский Д.М. Русская народная сатира. – Л., 1967, с.66.

братьев «на своей шкуре» испытать несправедливость, «возвращает» им то, что получил. В данной истории Шиш проходит «путь» младшего обездоленного брата из волшебной сказки, который в итоге зажил вместе с отцом в своем доме, более того, Шергин показал героя умным, находчивым и достаточно справедливым (он отнимает деньги у богатеев и разбойников, а коровку дарит старухе; наказывает жадных и злых братьев, чиновника, выколачивающего подати с бедной деревни).

История «Шишovy напасти» объединяет элементы сказок о «набитых» дураках и ловких ворах, а также традиционный сюжет о Шемякином суде. Шиш оторвал хвост у кобылы богатого купца, по дороге в суд решил умереть, прыгнул с моста и случайно зашиб до смерти старика, затем задавил ребенка в люльке, упав с палатей во время ночлега. Но по дороге в суд он поднимает с дороги камень «на случай». Далее судья, решив, что Шиш сулит ему кусок золота, выносит решения в его пользу. В описании «дурацких» решений суда также ощутимы мотивы анекдотов (Шишу отдают лошадь, «докуль у ей фост вырастет»; предлагают сыну убитого старика прыгать с моста на Шиша, пока не убьет; отцу убитого ребенка - отдать жену Шишу, пока «нового младенца не представят»).

В большинстве историй о Шише в основе лежат традиционные сюжеты народных бытовых сатирических сказок (о ловком воре, о суде и судьях, о глупом барине), а также трансформированные мотивы сказок волшебных.

Шиш неунывающий и нестареющий герой, хотя несколько историй посвящены тому, как ему доставалось. Но все ситуации, когда Шишу бывает досадно, одновременно смешны. Например, это описания любовных походов Шиша, который смолodu «пришвартовывался» к

мужним женам («Праздник окатка», «Бочка», «Шти»). Один из обманутых мужей «чохнул» его горячими щами («Праздник окатка»)¹⁴. Сказка «Рифмы» («Шиш складывает рифмы») отличается от большинства историй о Шише. В ней использован прием стихотворных комических прозвищ, характерный для народной сатиры. Шиш поначалу обманывает доверчивого мужика-возницу, предложив игру в рифмы. Придумывая комические прозвища отцу и деду возницы «для рифмы» («Я твоего Кузьму за бороду возьму», «Твой дедушка Иван посадил кошку в карман», в другом варианте – «был большой болван»), Шиш его разозлил. Пришлось идти пешком («И смешно и досадно», - заканчивает сказитель). В другом варианте возница сам научился рифмам. Он последовательно «возвращает» Шишу его насмешки. Шиш говорит, что его зовут Федя, Степан, затем Силантий, но в результате получает в ответ три рифмованные дразнилки с требованиями слезть с лошади. («Если ты Федя, то поймай в лесу медведя, на медведе поезжай, а с моей лошади слезай!»; «Если ты Степан, садись на аэроплан, на аэроплане и летай, а с моей лошади слезай!»; «Если ты Силантий, с моей лошади слезантий!»). Эта сказка заканчивается необычным для жанра моральным уроком самому Шишу и слушателям: «Так ему и надо. Если тебя добрый человек везет на лошадке, то сиди молча, а не придумывай всяких пустяков».

Многие истории о Шише сохраняют признаки устности. Например, обращения к слушателям: «Вот вы сказки любите, а Шишу однажды из-за сказок беда пришла» («Шиш-сказочник»).

¹⁴ Сказка с таким же сюжетом и названием была известна собирателям. См., например: Северные сказки. Сборник Н.Е.Ончукова: В 2 кн. – СПб., 1998. – Т.1, № 141 (записи А.А.Шахматова).

К сказкам о Шише примыкает большинство других скоморошских сказок Шергина, героями которых являются плуты и ловкие обманщики: мужичонка Капитонко («Золоченые лбы»), Мартынка («Мартынка»), «Якунька» (Варвара Ивановна), старичонко («Кобыла»), а также Лисья мать («Пойга Корелянин»). Историю об одном из них – Якуньке («Варвара Ивановна») Шергин завершает словами, которые могут быть в полной мере отнесены и ко всем героям подобного типа: «А Якунька, деляга, умница, снова, значит, заработал на табачишко».¹⁵

Таким образом, большинство сказок Шергина – «для увеселения». Традиционные герои волшебных («Волшебное кольцо», «Данило и Ненила», «Пойга Корелянин») и бытовых сатирических сказок («Мартынка», «Пронька Грезной», «Варвара Ивановна») представлены в новом социально-бытовом окружении и поданы в смеховом, даже анекдотическом ключе. Наиболее близки к анекдотам сюжеты «Кобыла», «Зеркальце», «Варвара Ивановна». В основе сказок-анекдотов «Зеркальце» и «Варвара Ивановна» народные сюжеты о глупых, злых и упрямых женах.

Новая действительность является неотъемлемой и органичной частью сказок (проявляется и в содержании, и в осмыслении традиционных конфликтов, и в мире вещей).

Элементы народной смеховой культуры представлены в использовании раешника (скоморошья песенка-нескладуха, различные характеристики в сказках о Шише). Показательна концовка сказки «Судное дело Ерша с Лещом»:

Сказка вся,

¹⁵ Северные сказки. – Саратов, 1993, с. 70.

Больше врать нельзя!

Всего надо впору,

Я наплел целу гору.¹⁶

Художественный мир рассмотренных сказок Шергина ориентирован в целом на увеселение и требует сказывания, а не на чтения. Репертуар их в основном сложился в 20-30-е годы.

В целом в творчестве сказителя понятие сказки шире, чем сатирические «скоморошьи» сюжеты. Сказками Шергин мог называть все прекрасное в жизни, то, что «сказывается», и лишь в наиболее узком смысле – веселые «скоморошьи» сказки, противопоставляя их серьезным старинам, песням, преданиям.

Шергин охарактеризовал облик нового северного сказительского искусства следующим образом: «Быт и искусство архангельского Севера до последнего времени сохраняли остатки культуры новгородской и феодально-московской. Поморянин, поэтически одаренный, вполне укладывался творчеством своим в традиционные формы устной поэзии – песню, сказку, былину. Но в этом стиле, в этой стихии он чувствовал себя хозяином и являл свое творчество не только артистическим исполнением, но и безудержной импровизацией, отвлечениями в сторону самой злободневной современности».¹⁷

Собственное творчество Шергина отличается разным подходом к традиционным жанрам. Э.В.Померанцева отмечала, что былины и сказки Шергина были принципиально различными, что обусловлено не только своеобразием творческой личности сказителя, но и разными

¹⁶ Шергин Б.В. Изящные мастера. – М., 1989, с.231.

¹⁷ Там же, с.263.

возможностями фольклорных форм: «Свободно рассказывая сказку, насыщая ее новыми чертами, как бы заново komponуя традиционный сказочный материал (как обычно и делают сказочники), Шергин очень бережно подходит к былине, стремясь донести до читателя ее традиционный текст в подлинности и нетронутости».¹⁸

Сказки Шергина таковы, что невозможно их рассматривать в отрыве от всего творческого наследия сказителя – «доброго художества». Подтверждение тому – дневниковые записи Шергина. Например, такая: «Смала был я любитель рисовать, красить. На то и учился, падая по цветам древнерусского стиля. Любителем навек остался. Потом былинами и сказками стал управлять. На том коне и еду. Но не интересна мне автобиография эта. Никак! Главное: чем душу питаю».¹⁹ Народное художественное творчество для Шергина – единый живой организм, именно поэтому свои мысли о творчестве он излагает через призму единства вечной жизни природы и конечного человеческого существования. Разные стороны этого мира отражаются и в серьезных торжественно-печальных «памятях»-преданиях, и в рассказах о «государях-кормщиках», и в веселых «скоморошьих» сказках, и в «чувствительных» новеллах, и в мудрых пословицах.

За скоморошьими сказками встает облик рассказчика-забавника и морализатора. По всей видимости, они связаны с театрально-скоморошьей стороной северной народной культуры, которую Шергин ярко охарактеризовал в очерке «Беломорская Русь»: «Весь народ северный вдохновенно отдается драматической игре. (...) Страсть к театру

¹⁸ Померанцева Э.В. Писатель-сказитель // Писатели и сказочники. – М., 1988, с.104.

¹⁹ Шергин Б.В. Из дневников 1942-1953 годов //Изящные мастера. – М., 1990, с.353.

расцветала в коляду и на масленице. Масками ходили все от мала до велика. Почтенные отцы семейств и мамыши, облачившись в дедовские шубы, наложив «хари» и «личины», ходили с визитами из дома в дом часов до девяти утра. (...) Скоморошество достигало апогея к Новому году. В пинежских деревнях улицы загораживались громадными куклами. Куклы эти представляли собою шаржи на местное начальство, кулака, духовенство. Близ деревни Карпова Гора (р. Пинега) на святках, незадолго до революции, в доме богатой купеческой вдовы гулял становой. В утро Нового года сани станового оказались поднятыми на крышу двухэтажного купчихино дома. На санях в недвусмысленных позах красовались две соломенные фигуры в человеческий рост – купчиха и становой. Недели две саней было «некому снять».

Весной, пародируя хороводы девиц, наряженных в традиционные парчовые конусы на головах и обязательные шелковые шали, расшалившиеся «женки» водят рядом свой круг. На затылок у них напаялены берестяные бураки, по плечам развешаны мужневы брюки.

Степенные старцы, выполняя чин своеобразных «сатурналий», бегали по улицам, подвесив к нижней пуговице пиджака редьку».²⁰

Характеризуя народное искусство Севера, Шергин специально заостряет внимание и на том, что устная сказительская традиция может ассимилировать любое художественное произведение или рассказ о реальных событиях (от «Короля Лира» до истории дуэли Пушкина). Для подобного явления он использует определение «сказка-новелла»: «И в наши дни сказку-новеллу услышите еще и от старика и от молодого. Кроме

²⁰ Шергин Б.В. Беломорская Русь (из книги «Народ-художник») // Изящные мастера. – М., 1990, с.263-264.

исконных сюжетов, молодежь русифицировала, обработала на говоре и сказки Гримм, и романы Дюма и Гюго. Прочитанная и понравившаяся мелодраматическая повесть непременно будет жить в устном пересказе женщин. Героический, приключенческий роман включают в репертуар мужчины. В устном пересказе фабула приобретает сжатость, четкость. Полностью, по законам устной речи, перекраивается архитектура книжного произведения, меняется язык».²¹ Среди собственных произведений Шергина также есть новеллы («Егор увеселяется морем», «Аниса», «Ваня Датский», «Володька Добрынин» и другие). Очевидно, что для Шергина разница между скоморошьей сказкой и новеллой состояла именно в наличии «чувствительного» момента и в подробном описании многих приключений. Не случайно в некоторых изданиях к новеллам относят и сатирические сказки с авантюрно-приключенческим сюжетом - «Варвара Ивановна» и «Мартынка». Промежуточное положение занимает сказка «Данило и Ненила», соединяющая чувствительный любовный сюжет, построенный на основе волшебной сказочной традиции, и обличение Федьки-«королька».

Совсем другим предстает Шергин в дневниковых записях. Это человек светлой души, глубоко верующий. Немало печальных слов написал он о времени, о людях, о тяжелом и скудном быте. Но главное для него – светлая вера, безграничная любовь к родному Северу, восхищение красотой и мудростью природы. О своих выступлениях Шергин практически не упоминает, однако можно понять, что заработков было немного: «...В Александров день с эстрады вякал два часа. Публика –

²¹ Шергин Б.В. Беломорская Русь (из книги «Народ-художник»)// Изящные мастера. – М., 1990, с.265.

художники. На улицу-ту вышел: поносит меня. Да, песни пой, избу крой, а шесть досок паси... Худой стал я. От силы на сотню публики меня хватит, а уж на большой сцене опасность. Боюсь, что с воронежскими гастрольями одни разговоры. (...) Ино мои-то заработки всегда вилами по воде писаны: вспомнят, ткнут в какой-нито концертишко. А не вспомнят, сиди, жди. А здоровьишко худое. Голос кроток стал, звонкость потерялась. Не порато стары мои годы, а радости в душе, в сердце, в сознании не стало» (записи 1944 г.).²² В более поздних по времени дневниковых заметках (1949 г.) можно прочесть и горькие слова о своем исполнительстве, из которого могла уйти «радость»: «Был я еще молод, и так же в это же оконце глядела долгая весенняя заря. И опять вижу узор ветвей на золотистом догорающем небе. Когда-то (а уж не так давно) сладкая радость проникала в мое сердце от этой красоты неба, веток, воды. А теперь я гляжу и знаю, что это радость, - ведь любимый мой месяц март! Но как будто остается эта радость там, за оконцем, и не проникает в меня. И, выступая на подмостках, я уже не вхожу в роль. Делаю привычные жесты, привычно понижаю или усиливаю голос. Смешу. Публика хлопает, а мне, увы, безразлично. Ведь что в двадцать пять, то и в пятьдесят пять преподношу. Не чувствую, примелькалось». ²³ И еще через четыре года: «Живое слово люблю: сочинять бы да сказывать. Ино, этот товар не идет. «Раз в год по праздникам» позовут куда-нибудь побаять, попеть, посказать. Ино для этих редких и случайных «разов» нет резона сочинять, да слово составлять. И сдумал бы что, а для кого? «Уронена стара мода со высокого комода». ²⁴

²² Шергин Б.В. Из дневников 1942-1953 годов // Изящные мастера. – М., 1990, с.339.

²³ Там же, с.403.

²⁴ Там же, с.426.

Образы прошлого, светлая печаль и память о молодости, сокровища которой не стали музейными экспонатами, а живут с человеком, творческая радость и восхищение красотой мира в дневниках Шергина нередко понимаются и переживаются через сказку. Для дневниковых записей характерен образ сказки как воспоминания детства и сказки – синонима радостного творчества: «...Сказка, волшебство творчества заражает, вдохновляет, подвигает художника к творчеству. Тихий зимний день, белый дворик, серо-фаянсовое небо, бесшумно кружащиеся белые пчелы; время точно остановилось... Творческое счастье охватывает тебя. Вот она, сказка о заколдованном Городе... Святые вечера, святые дни. Далеке будни. Ныне время наряду и час красоте... Как бы матери голос слышу, поющий северную старину-былину (...) Сколько сказок сказывалось, сколько былин пелось в старых северных домах о Святках. Об Рождестве сказка стояла на дворе: хрустально-синие, прозрачно-стеклянные полдни с деревьями в жемчужном кружеве инея. И ночи в звездах, в северных сияниях... А по уютным многокомнатным домам тепло, «как сам Бог живет»... Тут то бабки и дедки сыплют внукам старинное словесное золото. (...) Но что вспоминать детство?! Сказке нигде не загорожено. Вот она прилетела с Севера сюда и заморозила...».²⁵

Шергин кратко и точно определил отношения между фольклором и литературой в очерке «Слово устное и слово письменное» – «эти стихии неслиянны, но и нераздельны». А в очерке «Беломорская Русь» эта же идея представлена более подробно: «Народная жизнь, труд, народная лексика являются неиссякаемым родником поэзии. У писателя по сравнению с поэтом устно-народным, могут быть иные масштабы, иной словесный

²⁵ Шергин Б.В. Из дневников 1942-1953 годов //Изящные мастера. – М., 1990, с.350-351.

арсенал, иные образы, но творческая радость поэтов фольклора должна быть свойством всех, кто работает со словом».²⁶ Себя он всегда называл сказочником, считая своей задачей сохранение того поэтического богатства, наследником которого он стал, но уже не в виде «предания», а в книге. Вспоминая свое юношеское «художественное томление», Шергин написал: «Неудобно мне склонять эти местоимения – «я», «у меня», но я не себя объясняю. Я – малая капля, в которой отражается солнце народного искусства. Что говорю я, мала дождевая капля, о том веселее меня сказывают тысячи других капель внешнего художного дождя».²⁷

Фольклорно-литературные сказки С.Г.Писахова также созданы на основе многовековой народной и семейной традиции сказительства, осознания себя частью народной общности. Аудиторность рождения и бытования также предшествовали их публикации.

В основе художественного мира сказок Писахова – принципы народной эстетики комического, смеховой культуры, воплощенные в бытовых сатирических сказках, сказках-небылицах и анекдотах. Это проявляется в придании знакомым и привычным явлениям и предметам «обратного» или абсурдного вида, в игре в невозможное, гиперболизации, установке на абсолютную точность и достоверность безудержного вранья. Цель создания своих сказок Писахов определил так: «... я сказку плету из воспоминаний прошлого. Цель моя – дать веселую минуту и показать прошлое в настоящем виде».²⁸ Таким образом, художественный мир сказок построен на единстве развлекательной и познавательной функции.

²⁶ Шергин Б.В. Беломорская Русь (из книги «Народ-художник») //Изящные мастера. – М., 1990, с.267.

²⁷ Шергин Б.В. Из дневников 1942–1953 годов //Изящные мастера. – М., 1990, с.420–421.

²⁸ Писахов С.Г. Сказки, очерки, письма. – Архангельск, 1985, с 297.

Игра в невозможное, гиперболичность проявляется и в обрисовке героев, и в изображении необычных событий, и в описании предметов. Так история «Яблоней цвел» повествует о том, как человек расцвел, как яблоня. От песни рассказчика пляшут не только куры, коровы, свиньи и собака, но и лошадь с телегой и овощами для продажи: «Я на телегу скочил, песню запел развеселу. Карька ногой топнул, другой топнул и заприплясывал на все четыре. Телега заподпрыгивала, кладь заподскокивала да вверх, да вверх, да вся и вызнялась над телегой!»²⁹

Каждая сказка представлена как воспоминание, забавный случай из жизни рассказчика Сени Малины, а все вместе они создают гармоничный и цельный образ мира, построенного на родстве человека и природы, на любви к своей земле и простым людям и на восприятии себя как части народного коллектива. Со стариком Сеней Малиной сказитель встречался всего один раз (1928), причем познакомился с ним уже после своей первой публикации (1924). В авторском предисловии к сказкам Писахов вспоминает эту встречу и объясняет причину появления своего героя: «Старик рассказывал о своем тяжелом детстве. На прощанье рассказал, как он с дедом «на корабле через Карпаты ездил» и «как собака Розка волков ловила». Умер Малина, кажется, в том же 1928 году. Чтя память безвестных северных сказителей – моих сородичей и земляков, я свои сказки веду от имени Сени Малины».³⁰ Много позже в одном из писем Писахов обмолвился, что каждая сказка связана с конкретными действительными событиями, давшими уже полет фантазии, а также добавил, что никаких сказок от Малины он и не слышал, а просто

²⁹ Там же, с.94

³⁰ Там же, с. 24.

приписал ему. Вторым источником образа сказочника-забавника стал всемирно известный врун Мюнхгаузен (первые издания произведений Писахова содержали подзаголовки «Мюнхгаузен из деревни Уйма» или «Северный Мюнхгаузен»). Мы имеем дело не с «литературностью» вымышленного сказителя или с литературной мистификацией, игрой, поскольку народная художественная культура воспринимала и перерабатывала любые влияния и традиции. Кроме того, следует иметь в виду, что подобные подзаголовки были в произведениях, предназначенных для печати, предполагали, что образ Мюнхгаузена станет сигнально-символическим для огромной читательской аудитории, не знакомой с северной фольклорной культурой, настроит на определенные жанровые ожидания. В сказках Писахова множество сюжетов, сходных с историями настоящего барона, переработанных в соответствии с северным бытом и культурой, но наиболее ярко «Мюнхгаузен» проявился в сказках «Из болота выстрелился» и «Месяц с небесного чердака».

Неповторимый комический эффект, вызывающий смех слушателей и читателей, рождается и благодаря тому, что практические в каждой истории звучат заверения вруна в абсолютной правдивости и достоверности событий. Например, в сказке «Мамай» Малина рассказывает о своих отношениях с любимой женой Мамай - Мамайхой: «Лежим это, семечки щелкам и песню затянем. Запели жалостну, протягну. Смотрю, а собака Кудя... Вишь, имя запомнил, а ты не веришь!»³¹

Мир в сказках Писахова детально описан, представлен предельно конкретно («у нас», «наш край», «деревня Уйма», «Архангельский край» и

³¹ Там же, с. 78.

т.д.) и одновременно являет читателю-слушателю безграничное, бескрайнее пространство мироздания. Это свойство художественного мира народно-литературной сказки связано с архаическим сказочно-мифологическим взглядом на природу и место человека в мире. Человек может зацвести яблоней («Яблоней цвел»), укрыться краем моря («Сплю у моря»), надергать охапки северное сияние, сушить его, заплетать в косы («Северно сияние»).

Перед нами не просто примеры безудержного вранья, небылицы, а особая народная философия. Мир северной деревни, простой и будничный становится чудесным и безграничным именно благодаря родству человека с природой. Сказка «Яблоней цвел» начинается именно с описания радости подобного родства: «Хорошо дружить с ветром, хорошо и с дождем дружбу вести».³² И далее: «Стал я на огороде с краю да у дорожного краю босыми ногами в мягку землю. Чую, в рост пошел! Ноги корнями, руки ветвями... (...) Придумал стать яблоней. Задумано – сделано. На мне ветви кружевятся, листики развертываются. Я плечами повел и зацвел. Цветом яблонным».³³

Реально-бытовая и социальная конкретность изображения северной народной жизни (промысел рыбы, охота, взаимоотношения с городом, «начальством», «иностранцами» и т. д.) является центром и «фокусом» безграничного и вечного мира.

Сквозные темы всего свода сказок: чудесная красота родного края, талантливость и трудолюбие простого народа. Целый ряд сказок посвящен образам крестьянского дома, хозяйства, деревни, с которыми могут

³² Там же, с.122.

³³ Там же, с.123.

происходить всевозможные чудеса («Уйма в город на свадьбу пошла», «Баня в море» и многие другие).

Для художественного мира писаховских сказок свойственно противопоставление народной жизни (трудовой, естественной, гармоничной) иному миру – попам, чиновникам, начальству. Социально-сатирический «план» повествования наиболее явно присутствует в сказках «Река дыбом» и «Сплю у моря». Так в сказке «Река дыбом» рассказано о том, как мужики научились при помощи самоварных труб реку поднимать и проветривать. Река за это дарила им рыбу, а купцы и начальники написали против этого приказы с печатями, расставили стражу, сами стали пытаться рыбу выловить. Данные произведения традиционно для сказителя построены на изображении единства народной жизни и мира природы, но за счет особой организации художественного времени (рассказ о недавнем прошлом) сказитель делает концовку сказки-небылицы современной и официально-социальной (в духе «мы рождены, чтоб сказку сделать былью...»): «Бросились чиновники, больши и малы, с сухого берега по илистому дну ногами шлепать, руками грязь раскидывать. Мы, мужики, поглядели и решили: таку грязь, такой хлам оставлять нельзя. Разом трубы отдернули. Река пала на свое место, всех чиновников, больших и малых, со всей донной грязью подхватила и в море выкинула. Без чиновников у нас житье было мирно. Работали, отжились, сытыми стали. В старое время мы себя сказками-надеждами утешали. В наше время при общем народном согласье и реки с нами в согласье живут. Куда нам надо, туда и текут. И рыбу, каку нам надо и куда нам надо, туда и несут».³⁴

³⁴ Там же, с.195-196.

Сходным образом построена и сказка «Сплю у моря», которой Писахов завершал прижизненные публикации: сказочно-мифологическое богатырское начало и социально-политическая концовка. Уставший человек ложится спать на берегу и краем моря укрывается, очень буднично, запросто («натянул на себя», «укутался»), происходит своеобразное единение человека и мира: «И слышу в себе силу со всей дали, со всей шири. Вздохну – море всколышется, волной прокатится. Вздохну – над водой ветер пролетит, море взбелит, брызги пенны раскидат».³⁵

Если в сказке про реку и чиновников все же речь идет о нашей действительности, то в данном случае сделана попытка художественно «обозреть» весь «работающий мир»: «Старики говорят: один в поле не воин. Я скажу – один в море не хозяин. Кабы в тогдашнее время мог я с товарищами сговориться, дак мы бы всем работающим миром подняли бы море краем вверх, поставили бы стоймя опрокинули бы на землю. Смыли бы с земли всех помыкающих трудящими, мешающих налаживать жизнь в общем согласье. Да это еще впереди. Теперь-то мы сговоримся».³⁶

Вряд ли перед нами пример сказительского выполнения «социального заказа», хотя слова о работе и сытости, о реках, которые можно повернуть куда угодно, сейчас воспринимаются как трагические приметы той эпохи. По всей видимости, фольклорно-литературная сказка отразила народно-простодушное доверие к новой жизни и попытки поэтическими средствами осмыслить небывалые социально-политические потрясения. Показательно, что две названные сказки впервые были

³⁵ Там же, с. 197.

³⁶ Там же, с. 198.

опубликованы достаточно поздно (конец 50-х гг.), хотя основной репертуар сказителя сложился уже к концу 30-х гг. Особенность художественного мира сказок – изображение условно-конкретного дореволюционного прошлого народа. Именно это дает возможность Писахову, художественно минуя настоящее, сразу обращаться к будущему.

В сказках Писахова выполняется важное для устной поэзии условие – наличие слушателя. К этому собирательному слушателю рассказчик обращается на «ты», для него он дорогой «гостюшко», которого хозяин угощает и поит чаем.

Образ рассказчика, организующий сборник сказок, также построен на объединении индивидуального и обобщенно-символического начал. Это и конкретный человек, с которым был знаком автор, и в то же время – весь народ (именно поэтому он врет о своем знакомстве с ханом Мамаем и его женой («Мамай»), о том, как прогнал Наполеона из Москвы («Наполеон»), об участии в японской войне («Мобилизация») и даже о полете на луну («Лунны бабы»). Точка зрения вруна-рассказчика отражает во многом особенности творческой личности самого Писахова, который был, как свидетельствуют научно-биографические исследования, склонен к мистификации, маскараду, шутке. «Он выбрал образ старика, чудака, человека со странностями и тем самым сохранил за собой право на озорство, непосредственность в словах и делах».³⁷

Точное жанровое определение произведений Писахова – сказка-бухтина. Бухтина – жизнеспособный жанр в северной устной поэзии, восходящий к различным традициям. Как отмечал В.Белов, «фантазия

³⁷ Пономарева И.Б. Степан Писахов // Писахов С.Г. Сказки, очерки, письма. – Архангельск, 1985, с.8.

заливальщика бухтин полностью раскрепощена. Она напоминает и паясничанье скомороха, свободного от всех условностей, и видимую бессмыслицу юродивого».³⁸ Она имеет общие черты и со сказкой, и с бывальщиной, и с анекдотом. Бухтина - «это народный анекдот, сюжетная шутка, в которой здравый смысл вывернут наизнанку».³⁹

Процесс работы Писахова над своими произведениями для подготовки их к публикации показателен для фольклорно-литературной сказки как переходной и синкретичной художественной формы. Известно, что он свои сказки многократно «проговаривал», рассказывал разным слушателям, а уже затем записывал. Первоначальные варианты были записаны, по словам Писахова, «комом», а лишь затем при совместной работе сказочника и редакторов были разделены, озаглавлены и опубликованы. Следы этой первоначальной слитности ощутимы во многих сказках. Сюжет «Кислы шти» состоит из трех историй со «штями». Сюжетно связаны традиционно публикуемые подряд «Морожены волки», «Своим жаром баню нагрел», «Моей горячностью старушонки нагрелись», «Ледяна колокольня» и «Ледяной потолок над деревней». Истории о волшебных пряниках представлены в сказках «Сладко житье», «Пряники» и «Царь в поход собрался». Сюжетная слитность многих сказок, которую при литературной обработке снимали, непосредственно связана с традицией сказывания. Сказочник не представляет слушателю одну сказку, они всегда следуют одна за другой.

Писатель-сказитель, в отличие от многих авторов литературных сказок, непосредственно в своих произведениях их не комментирует и

³⁸ Белов В.И. Лад. Очерки о народной эстетике. – Л., 1984, с. 278.

³⁹ Там же, с.277.

ничего не объясняет, но многое в неповторимых сказках Писахова помогают понять его очерки и письма. Так в своей биографии он пишет о сказках: «С детства жил среди богатого словотворчества. Язык моих сказок мне более близок, нежели обычный литературный язык. Говоря северян не захломошена иностранными словами и более четко показывает, что говорящий хочет выразить. Творчество сказок наследственное. Мой дед был сказочник. Часто сказка слагалась на ходу, к делу, к месту, к слову. Лет четырнадцати стал записывать свои сказки. Сказки слагались про окружающих, про людей знаемых и не были безобидными».⁴⁰

Центральная проблема фольклорно-литературной сказки – авторство. Писахов неоднократно в письмах к разным людям говорил о том, что авторство себе могли присваивать исполнители или люди, которых сказитель презрительно называет «специалистами». Он настаивает на своем авторстве, что, естественно, позволяет говорить о том, что перед нами сказки литературные, а не просто записанные фольклорные произведения. Сама возможность «присваивания» сказок показательна, так как свидетельствует о второй составляющей – настоящей фольклорной основе.

Таким образом, народно-литературные сказки Писахова фиксируют очень тонкий, не определенный нигде момент – уход произведения от первого автора к устному бытованию или к фольклористической записи. Личные чувства и свидетельства Писахова показательны и для понимания тех изменений, которые произошли в устном народном творчестве в середине XX в. (талантливые сказители не просто продолжают живую еще

⁴⁰ Писахов С.Г. Сказки, очерки, письма. – Архангельск, 1985, с.260.

традицию, но и стремятся к самостоятельному творчеству). В письме к П.Е.Безруких в 1939 г. Писахов рассказывал о «налетах» специалистов на Север, причем, что важно, упоминал и о Шергине, с которым ощущал и творческое родство, и «разность»: «О старине уходящей или ушедшей только Шергин может сказать. Все «налеты» на Север не дают и не могут дать того, что Борис впитал в себя. (...) Одна из учениц Ю.М.Соколова обиженно увидела в книге Шергина вещи, которые она записала этим летом и везла новинкой. Я что-то уставать стал снабжать материалом «собираательниц». Просто дать, рассказать, но нудно тускло растолковывать. Все равно им Севером не проникнуться, Шергиными не стать. Эта особа (ехала от Крюковой) дала заказ собрать для нее фольклор Петровский, но чтобы ни одно слова своего я не вставил. Подумал я, кое-что вспомнил о корабельной верфи, и еще можно двух-трех из 84-летних юношей в разговор втянуть. А как без своего слова? Я испытал «специалистку», сказал кое-что из поговорок, мною придуманных, и спросил, откуда сие? Фольклористка стала глубокомысленно рассуждать. (...) Если бы Борис издал свою книгу с запозданием, то эта фольклористка могла бы оспаривать право (какое-то) на запись. (...) Простите за зачеркнутость, я убрал имя фольклористики. Имя им легион. Вообще-то я рад приезжающим, и пока сам не писал сказок – охотно высыпал все, что было в памяти на тот час».⁴¹

И через десять лет в письме к И.С.Соколову-Микитову звучит та же мысль: «Заканчивая свой путь (скоро 70), я с обидой думаю о сказках: их и при мне часто присваивают себе разные эстрадники или объявляют народными, где-то будто бы мною записанными». И, наконец,

⁴¹ Там же, с.306.

интереснейшие слова, позволяющие представить себе рождение сказки, свидетельствующие о том, что она живая, а также подтверждающие мудрые слова Б.Шергина о «нераздельности и неслиянности» фольклора и литературы в сказках: «Сказки – не то, что писать о чем-либо знакомом. Там только надо обсказать. В сказке часто не знаю, как повернется узор. Столько соблазнов! Будто зазывают в разные закоулки, полянки. Бывает, что плету одну, а рядом вьется другая сказка. Иногда теряется, а порой и попутно удастся на бумагу уложить. Пока сказка вьется, пока вся еще не сказана, узор еще не совсем готов и нет последнего слова, сказка хрупка. Законченную торопятся назвать народной!». ⁴²

Многие письма свидетельствуют об авторской скромности Писахова, неоднократно он произносил добрые слова в адрес тех, кто помог, поддержал его писательский труд. Среди них и работники редакции журнала «30 дней», и писатели, и ученые. Особенно ценил Писахов отзывы А.К.Покровской, считал, что рассказывание ей – «экзамен» для сказки.

Писахов, как видно из писем, много работал над сказками именно как над литературными произведениями, охотно прислушивался к советам «хороших», как он говорил, людей. Писание давалось ему труднее, чем сказывание: фольклорный материал «сопротивлялся» литературному оформлению. Так, в одном из писем к П.Е.Безруких сказано: «Вы знаете, как легко цветно говорить, а писать – слова деревянеют, сохнут, не знают, как им стать, куда руки-ноги девать. (...) Раньше было с кем говорить, и я рассказывал и, рассказывая, наблюдал, что выкинуть, что доходит или

⁴² Там же, с.328.

лишнее, или грубо, в рассказе являлось много нового. И когда сказка вся сказана – я шел к старухам и снова сказывал – это для проверки говори». ⁴³

Устремленность в будущее, полеты по воздуху и полет фантазии – яркие черты всего сказочного творчества Писахова. Он даже посвятил им специальную миниатюру «Почему много лету в сказках?»: «Меня корят да упреками донимают: почему много лету в сказках? В редкой кто не летает. А как иначе? Кругом столько лету: и скоростные самолеты, и на дальность, и высотные, и с большим грузом. Фантазия начинает свое дело полетом. Не мое дело останавливать фантазии полет. Вот направлять полет в какое-либо место, которо в памяти болит...». ⁴⁴ Незадолго до смерти сказитель фантазировал, «вспоминал», говоря его словами, о будущем, о встрече 2000 года.

В переписке с художником Б.В.Грозневским при обсуждении вопроса об издании сказок, о возможных иллюстрациях к ним и договорах с издательством Писахов создает неповторимый образ «одетой» сказки, который может быть символической характеристикой феномена народно-литературной сказки в целом: «...К книге внимание. Сказки одеты. Сказки получают сопровождающую музыку. Книгу берут уже не как курьез, а как хорошую вещь. Книга вступает в общество книг, которые собирают. Хранят, любят». ⁴⁵

Книга для сказки – одежда, музыкальное сопровождение, способ сохранить в новом мире богатство и красоту устной поэзии.

В.Белов, описывая взаимоотношения искусства народного слова и книги, отмечал: «Фольклорное слово, несмотря на все попытки «обуздать»

⁴³ Там же, с.298.

⁴⁴ Там же, с.262.

⁴⁵ Там же, с.309-310.

его и «лаской и таской», сделать управляемым, зависимым от обычного образования, слово это никогда не вмещалось в рамки книжной культуры. Оно не боялось книги, но и не доверяло ей. Помещенное в книгу, оно почти сразу хирело и блекло. (Может быть, один Борис Викторович Шергин – этот истинно самобытный талант – сумел так удачно, так непринужденно породнить устное слово с книгой)».⁴⁶ В полной мере эти слова могут быть отнесены и к книгам С.Писахова. Фольклорно-литературная сказка и есть яркое проявление этого родства.

Когда создавались сказки Шергина и Писахова, уже не было королей и царей, урядников и волостных начальников. Поэтому традиционное для народной сатирической сказки изображение внутренних социальных противоречий и обнажение несоответствия действительности нормам здравого смысла не играет в новых сказках такой роли, как в народных социально-сатирических сюжетах. Однако для живой народной сказочной традиции по-прежнему актуально и радостно было изображать недостатки прошлого в сатирическом и сниженном виде.

Творчество талантливых сказителей 20-40-х гг. XX в. и его место в многовековой устно-поэтической традиции по-разному оценивали и оценивают ученые. Господствовавшее в фольклористике того времени представление о талантливом исполнителе как о самостоятельном творце вело нередко к тому, что в любом зафиксированном варианте видели новое художественное произведение, хотя речь могла идти только о записи одного из звеньев индивидуальной традиции. Развивающееся самодеятельное сказительское творчество, выступления и публикации создают впечатление о том, что часть талантливых исполнителей как бы

⁴⁶ Белов В.И. Лад. Очерки о народной эстетике. – Л., 1984, с.260.

уходят от фольклора. Говоря словами Шергина, предание становится «писанием», но не литературой, естественно. Изменялась народно-поэтическая традиция в целом, взаимоотношения между сказителем, аудиторией и фольклористами-собираателями. Современная теоретическая фольклористика именно так оценивает данный феномен. В.П.Аникин, рассматривая устно-поэтическую традицию, пишет: «Потрясенные временем традиции жанра позволили сказочникам предлагать индивидуальные трактовки сюжетов, мотивов, менять стиль. Появились такие обороты, сочетания и общие стилевые манеры, которые выпадали из традиционного канона. Стали возможны отступления от традиционного текста, свободное изменение его. Во всех этих случаях фольклорист имеет дело с проявлением индивидуального почина».⁴⁷

Творчество Шергина и Писахова, в целом возникшее в том же русле и на том же подъеме интереса к сказительству, становится явлением литературы, что и позволяет считать соответствующую часть их репертуара одним из типов литературной сказки, объединяющим различные жанры (скоморошьи сказки, сказки-новеллы, сказки-бухтины). Это косвенно подтверждается и отношением самих художников слова к проблеме авторства, к записям «специалистов» и т.д.

Понятие писатель-сказитель не совсем точно отражает своеобразие творческой личности и Б.Шергина, и С.Писахова. Оба они были богато одаренными художественными натурами, влюбленными в Север, вошли в историю русской литературы как хранители и исследователи его культуры.

⁴⁷ Аникин В.П. Теория фольклора. – М., 1996, с.42.

Глава 2. Авторские сказки «философского» типа (с выраженной миромоделирующей функцией)

Определение «философские» является достаточно широким и не совсем точным. Это могут быть произведения философско-сатирические, философско-лирические, философско-аллегорические и т.д., но в них доминирует стремление авторов через объединение сказочно-фантастического и реального понять смысл действительности, объяснить устройство мира, возможности его развития и место человека в нем.

§1. Литературная сказка «серебряного века»

Литература первой четверти XX века – многолика, представлена в многообразии течений, школ, имен. Как и для любого переходного культурно-исторического периода, для литературы этого времени характерно стремление к осмыслению своего времени в связи с вечностью, в единстве старого и нового. Этим и обусловлено особое отношение к фольклору, в том числе к сказке. «Сказочное» начало по-разному проявилось в творчестве писателей и поэтов, но практически любое обращение к сказке в это время было связано со стремлением авторов к осмыслению общих, глобальных проблем истории, человеческой судьбы. Не все сказки первой четверти XX в. одинаковы. Особый «миромоделирующий» характер им придает установка на универсальность, ориентация и на мифологию, и на отдельные жанры фольклора (сказка, легенда, быличка и другие), и на различные литературные традиции. Кроме того, сказки серебряного века в жанровом отношении представляют собой многообразное явление (сказка-новелла, сказка-легенда, сказка-притча, сказка-лирическая миниатюра, сказка-миф и т. д.).

Сами авторы определяли жанр своих произведений по-разному: сказки, рассказы, политические сказки и т.д.

Подтверждением обоснованности отнесения произведений авторов серебряного века к жанру философской сказки могут служить слова Н.К.Рериха из сказки-миниатюры (ориентированной на традиции легенды и молитвы) - «Марфа-посадница»: «Новые границы проводятся в искусстве. Пестрый маскарад зипуна и мурмолки далеко отделяется от красот старины в верном их смысле. Привязанные бороды остаются на крюках балагана.

Перед истинным знанием отпадут грубые предрассудки. Новые глубины откроются для искусства и знания. Именно атавизм подскажет, как нужно любить то, что прекрасно для всех и всегда. Чарами атавизма открывается нам лучшее из прошлого.

Заплаты бедности, нашивки шутовские нужно суметь снять. Надо суметь открыть в полном виде трогательный облик человеческих душ. Эти образы смутно являются во сне - вехи этих путей наяву трудно открыть».⁴⁸

То, «что прекрасно для всех и всегда», связано во многом именно с ориентацией на поэтику традиционной сказки.

Объектом анализа станут некоторые сказки писателей серебряного века, наиболее близкие к традиционным сказочным жанрам.

Вопрос о том, что же позволяет говорить о принадлежности этих произведений именно к литературным сказкам, может быть решен в процессе исследования их художественного мира, построенного на различных способах вхождения волшебного в реальность, связи между

⁴⁸ Сказка серебряного века. - М., 1994, с.339-340.

двумя мирами, реально-бытовым и сказочным, необычным. «Обращение писателей серебряного века к литературной сказке было обусловлено притягательностью эстетики чуда и тайны, свойственной этому жанру, возможностью создать свой миф, проявить изощренность мысли и фантазии», - пишет Т.Берегулева-Дмитриева.⁴⁹

В большинстве сказок А.М.Ремизова из неомифологического сборника «Посолонь», особенно посвященных весне и лету, отсутствует идейно-нравственная и сюжетно-образная завершенность, в них писатель как бы предпринимает попытку отстраненно посмотреть на народно-поэтический мир, не оценивая его, а мудро восхищаясь им. Этот мир огромен и прекрасен, в нем нет горя, нет страданий и смерти, а есть вечное обновление жизни, в нем сосуществуют добро и зло, поступки персонажей не имеют четкой мотивировки (зачем? или почему?). В нем сосуществуют, проникая друг в друга и перекликаясь, мир людей, животных и мистических сил. Эта живая жизнь течет и вечно обновляется вне конкретного времени и пространства, хронотоп можно было бы назвать мифопоэтическим или сказочно-обрядовым.

Ремизов стремится воспроизвести «детский», незамутненный, чистый и любопытный взгляд на мир. В комментариях автор подробно объясняет источники своих «сказок». Как правило, это детские игры и обрядовые действия, увиденные этим взглядом. Особый интерес представляет в этом отношении сказка «Зайка», практически полностью воспроизводящая художественную структуру традиционной волшебной сказки, которую автор сопровождает, в частности, следующим

⁴⁹ Сказка серебряного века. - М., 1994., с.11.

комментарием: «У детей глаза подслеповато-внимательные. Для них нет, кажется, ни уголка в мире незаполненного, все вокруг кишит жизнью, которые позже, по мере сознательности, или рассеются, или уж сядут на свои твердо определенные места. Не отделяя сна от бодрствования, дети мешают день с ночью, когда руководит ими не мама и нянька, а Сон. Всякую ночь Сон приходит к кроватке и ведет их гулять на свои поля к своим приятелям».⁵⁰ Вряд ли можно говорить о том, что сказки Ремизова – для детского чтения, но ориентация на мировосприятие ребенка является организующим началом многих произведений писателя, близких к сказочным жанрам. Это свойство сказок писателя объясняют близостью его творчества к эстетике неоромантизма: «Применительно к «Посолони» следует отметить, что «идея пути» уже в первые, наиболее цельные в творческом отношении годы понималась писателем как идея «ухода» от мира порочной действительности. Пока это всего лишь уход в мир детских снов, игр, сказок, но, с другой стороны, за его пределами А.М.Ремизов видит лишь один «разрешающий конец» - монастырь».⁵¹

В «Детской сказке» Н.К.Рериха особое соотношение реального и волшебного отсутствует, вообще нет волшебства как такового. Ориентация на традиционную сказку присутствует в названии, сказочном мотиве сватовства и выбора жениха царской дочерью, а также в явно выраженной ориентированности на сказочное (народно-поэтическое) мировоззрение: певец - часть природы. Не богатство и знатность, как другие женихи, а веру в себя обещает подарить царевне безродный певец, с которым все обращались как с равным, хотя он не был князем, но он умел складывать

⁵⁰ Там же, с.120.

⁵¹ Герасимов Ю.К. Русский символизм и фольклор // Русская литература, 1985, № 1, с.55.

песни, которые напоминали всем молодые лучшие годы, он говорил красиво и все обращались с ним как с равным.⁵² Сохранена явная граница между сказкой и реальностью, во-первых, в диалоге царя и певца во время сватовства (царь спрашивает певца, имеет ли тот право верить в себя, чего в традиционной сказке быть не может). Во-вторых, отсутствует традиционная сказочная концовка, она явно, нарочито несказочная: после ответа царской дочери о том, что она пойдет с певцом, следует одна только фраза: «И шумел за окном ветер, и гнул деревья, и гнал на сухую землю дожденосные тучи - он верил в себя».⁵³ Показан выход из сказочного сюжета в реальный мир, и одновременно автор подчеркивает единство сказки и мира природы.

С иными сказочными жанрами может быть соотнесена сказка-новелла М.А.Кузмина «Рыцарские правила». На первый взгляд, в ней воспроизведен международный сюжет сказок о дурне (герой ее принц Ульрих все делает невпопад - освобождает связанного разбойника, приняв его за несправедливо обиженного, помогает неправедному суду, во имя слова чести не спасает умирающего, ориентируясь всегда на незыблемые правила, воспитанные родителями). Но когда кончается традиционная часть в развитии сюжета, в сказку вторгается реальность - размышления о том, как устроена жизнь, а сама сказка за счет этого приближается к жанру легенды или притчи. Крестьянский парень говорит молодому принцу Ульриху о нехитром устройстве жизни: «У меня правил нет, а сидит в сердце, уж не знаю кто, ангел ли, дух ли какой, который мне говорит, как в данную минуту, в данном деле, с данным человеком я поступать должен.

⁵² Сказка серебряного века. - М., 1994, с.333.

⁵³ Там же, с.336.

Ты внимательно слушай своего ангела, и если ангел с правилами заспорит, то, как бы они ни были хороши, все правила выброси».⁵⁴ Концовка сказки рисует героя на фоне природы: «Когда Ульрих очнулся, никакого пастуха не было, а только шумела река, да вдали кричала кукушка. И он не знал, пастух ли с ним говорил, ангел ли беседовал, был ли это - рокот реки или просто во сне приснилось».⁵⁵ Таким образом, окончательные выводы вновь сделаны в заключительных строках, что придает всему произведению серьезный философский смысл: представлен выход из ограниченного сказочно-новеллистического сюжета в большой мир, мир души, мир природы.

В сказках Ф.К.Сологуба («Турандина», «Венчанная», «Снегурочка», «Елкич» и других) сам момент перехода от чуда к действительности предельно обнажен, специально отмечен. Идейное содержание построено на противопоставлении жизни и сказки, чуда и реальности, а на уровне текста - сказка включена в бытовую повесть. Дополнительные средства изображения волшебной реальности: ирония и внимание к миру детства. В сказочно-мифологической повести «Турандина» - герой совершенно реальный, предельно обыденный, с обозначением имени, отчества (Петр Антонович Буланин), профессии (адвокат) и места, где он проводит лето (дача двоюродного брата):

Непосредственное вхождение сказки с бытовую повесть мотивировано многосторонне. Во-первых, автор иронически подчеркивает, что герой был склонен к элегически-пессимистическому настроению из-за жизненных трудностей: «Петр Антонович думал, что эта зримая прелесть,

⁵⁴ Там же, с.377-378.

⁵⁵ Там же, с. 378.

все это очарование взоров, вся эта нежнейшая сладость, легко льющаяся в его молодую, широко дышащую грудь, все это - лишь златотканый покров, наброшенный враждебной людям искустельницею, чтобы скрыть от простодушных взоров под личиною прелести нечисть, несовершенство и зло природы». ⁵⁶ Во-вторых, упомянуто, что перед знакомством с чудесной женой герою вспомнилась статья из журнала министерства народного просвещения, посвященная преданию о лесной волшебнице Турандине.

Автор и далее противопоставляет жизнь и сказку, иронично подчеркивает, что сказка купила себе право быть частью жизни, но одновременно (в традициях романтической литературы) стала для героев синонимом прекрасной мечты: «Вошла сказка в жизнь молодого юриста. Хотя и не приспособлена была жизнь к принятию сказки, но кое-как дала сказке место. Купила сказка место в жизни - очарованием своим и сокровищами из волшебного мешка.

Женился молодой юрист на Турандине. Родила ему Турандина сына. Потом родила дочь. Сын был похож на мать и вырастал мечтательным, нежным ребенком. Дочь была похожа на отца и вырастала веселой, рассудительною девочкою». ⁵⁷ Здесь должно было бы кончиться развитие волшебно-сказочного сюжета о чудесной жене или могла бы быть завязка сюжета о чудесных детях.

Жизнь, по мнению автора, объединяет противоположные начала: мечту и рассудительность, чудо и реальность. Продолжая повествование, он акцентирует оппозицию «сказка-жизнь», рассказывая об уходе Турандины, и делает концовку грустной и серьезной: «Ушла из жизни

⁵⁶ Там же, с.498.

⁵⁷ Там же, с.506.

сказка и не вернулась».⁵⁸ Единственная связь со сказкой - ребенок, сын Турандины, уходящий иногда далеко-далеко и, по мнению домашних, общающийся с матерью, т.е. со сказкой, с мечтой.

С темой детства, детскими играми, бедами и мечтами связано еще несколько особенностей сказок Ф.К.Сологуба.

Сказка «Снегурочка» в наибольшей степени ориентирована на переживание, ибо утверждает вечность, неизменность чередования радости и печали в жизни и принципиально разное мировосприятие детей и взрослых. В этом убеждает нас, в частности, самое начало II части (после примечательного диалога о Снегурочке в I части): «Опять, опять мы были дети! Ждали елки, праздника, радости, подарков, снега, огоньков, коньков, салазок. Ждали, сверкая глазами. Ждали». Далее автор определяет более подробно способ мировосприятия, угол зрения на мир на время действия сказки: «Нас было двое: мальчик и девочка. Мальчика звали Шуркою, а девочку - Нюркою.

Шурка и Нюрка были маленькие оба, красивые, румяные, всегда веселые...».⁵⁹ Произошел временный «перехват» взгляда на мир, автор приоткрыл нам тайну, заставил почувствовать детский взгляд на мир (в начале), а далее ведет повествование от третьего лица, глядя на героев сказки как бы со стороны. В сказке подчеркнуто, что чудесная снежная девочка появляется в особом месте и в особое время: в сочельник в закрытом мире, «забавном месте детской игры» - маленьком саду, отгороженном от улицы.

⁵⁸ Там же, с.507.

⁵⁹ Там же, с.521.

«Елкийч» - антисказка, злая повесть-сказка о трагической и нелепой смерти маленького доброго Симы, жившего в страшном и бездушном мире взрослых. Целью данной сказки, ориентированной во многом и на былички, рассказы о леших, домовых и т.д., было, видимо, показать ненормальность, перевернутость всех связей и отношений в жизни и в душах людей, намекнув на мотив искупительной жертвы. Автор также использует эффект «обманутых ожиданий», ибо сказка (или сам факт включения какого-либо произведения в сборник сказочно-волшебных произведений) у читателя любого времени вызывает определенное «жанровое» ожидание, разрушенное в данном случае именно политическим контекстом.

Значительной популярностью пользовались в начале XX в. сказки Л.Чарской, которые нередко относили и относят к «массовой литературе», имеющей небольшую художественную и нравственно-эстетическую ценность. Безусловно, многие читатели воспринимают их с улыбкой. В этих сказках мы можем видеть ярко выраженную морально-этическую основу в сочетании с социально-исторической, актуальной проблематикой. («Бумажный король», «Три слезинки королевы» и другие). Например, сказка «Три слезинки королевны», героине которой предсказано было умереть после того, как она прольет три слезинки по поводу чьего-то горя, заканчивается словами: «Король прекратил войны и набеги, распустил войска, открыл тюрьмы и подземелья и выпустил на волю измученных узников, и все это сделал в память своей дочери Желанной. В память ее же король занялся другим, светлым делом. Он кормит всех бедных и голодных страны. Сирые и бездомные, все находят приют в королевском дворце. Милосердие и мир воцарились в стране. Живет и царит в ней память о юной королевне с голубыми глазами, и все, от мала до велика,

благословляют ее...».⁶⁰ Печаль по поводу несовершенства этого мира и убежденность автора в том, что основную его ценность и красоту представляют чистые и добрые души (такие, как героиня сказки «Три слезинки»), составляют своеобразие авторской позиции.

Традиционная народная сказка стала лишь одним из источников формирования литературных сказок писателей начала XX века. Рассматривая сказки разных авторов, можно сделать вывод о том, что в них доминирует или волшебнo-романтическое или социально-политическое начало, что в целом ориентировано на литературно-сказочные традиции XIX в.

Сказки серебряного века утверждают единство души человека и мира природы в целом при помощи сказочных приемов, средств и мотивов. В них, как правило, акцентирован момент перехода из реального мира в волшебный. Мотивировка перехода может быть связана со стремлением человека к красоте, с желанием стать лучше, (Н.К.Рерих, М.А.Кузмин, Ф.К.Сологуб), с детскими играми, снами, наивно-поэтическим мировосприятием в целом (А.М.Ремизов, Ф.К.Сологуб), или с восхищением красотой и мудростью мира (А.М.Ремизов).

§2.«Сказки жизни» М.М.Пришвина

Сказка как философская форма, как символ творческих сил мироздания является основой художественного мира Пришвина, определяя направление творческих поисков писателя.

⁶⁰ Три слезинки королевы. Сказки Лидии Чарской. – М., 1993, с.64.

Творчество Пришвина – органичная часть советской литературы – своими истоками уходит в литературу первой четверти века. Единство онтологически-генетической связи с народными традициями и нравственной философии русского интеллигента XX в. составляет ту основу, на которой рождаются неповторимые сказки писателя.

Пришвин неоднократно подчеркивал сказочные истоки и принципы своего творчества, однако как сказочник XX в. он остается еще в значительной степени неисследованным явлением.

Особенности и время становления мировоззрения писателя многое определили в его сказках (естественные науки и философия; увлечение идеями социал-демократии, практическое участие в революционной деятельности и недолгая «школа» религиозно-философских исканий русской интеллигенции начала XX в.; «глубинность», исконность истоков и приобщение к достижениям европейской науки и культуры). Единство, синтез далеких друг от друга областей знания и деятельности в одной судьбе и личности сформировали, говоря словами В.Д.Пришвиной, «поэзию понятий», нравственно-философскую основу «творческого поведения» Пришвина.

За многие годы у Пришвина сложилась целостная концепция сказки. Единство материального и чудесного составляет, по его мнению, основу жизни. В.Д.Пришвина приводит слова писателя: «...если признать законы естественные как необходимые берега, то внутри берегов течет река чудес: надо перенести чудо внутрь закона, и чудо начинает свою собственную жизнь, и музыкальная сказка обращается в самые глубокие законы жизни».⁶¹ Чудо, сказка для него – способ понимания и художественного

⁶¹ Пришвина В.Д. Искусство видеть мир // Пришвин и современность. – М., 1978, с.33.

воссоздания смысла бытия, «сущность и оправдание жизни».⁶² Сказка в творческом осмыслении Пришвина – объединяющее начало бытия, синоним творческой силы жизни. Подтверждает это одна из конспективных записей пришвинского дневника 1920 г.: «Связь оборванных желаний. Сон и сказка. А может быть, и оборванных жизнью связь – сказка? Сказка – путь к невозвратному, недаром старуха и ребенок соединяются сказкой».⁶³

Сказка, как «явление ритма», синтеза и мудрости бытия, символически и исторически связана с понятиями «музыка» и «гармония». Еще одно из ранних «открытий» Пришвина состоит в том, что теория – «родная сестра сказки в искусстве» (1, 223)⁶⁴. Писатель считал, что развитие жизни (природы и человечества) подчинено определенному ритму, музыке, а искусство передает его людям. К такому же пониманию сказки приходит и главный герой автобиографического романа «Кашеева цепь». Сказка для него – чудо искусства: «Весь огромный музей предстал Алпатову как воспоминание сказки, и чудом казалось, что ту же самую сказку переживали все художники с далеких времен» (1, 362).

Идея единства человека и природы, символом которой в художественном мире Пришвина стала сказка, находилась в русле философских исканий XX в. По мнению ученых, она «перекликается с теориями «теокосмического единства» (В.Соловьев, П.Флоренский), «интуиции целостного бытия» (С.Франк), «мира как органического

⁶² Курбатов В. Михаил Пришвин. – М., 1986, с.31.

⁶³ Михаил Пришвин. Леса к «Осударевой дороге». 1909-1930. Из дневников // Наше наследие, 1990, № (13), с.70.

⁶⁴ Ссылки на произведения М.М.Пришвина даются по изданию: Собрание сочинений в 6 томах. – М., ГИХЛ, 1956-1957. Первая цифра – том, вторая – страница.

целого» (Н.Лосский), «новой этики творчества» (Н.Бердяев), «концепции абсолюта как всеединства» (Л.Карсавин), ноосферы (В.Вернадский)». ⁶⁵

Сороковые годы, когда писателем была найдена форма сказки-были, стали временем осмысления сказки в целом, подведения некоторых итогов и определения перспектив. «Сказка – это момент устойчивости в равновесии духа и тела. Сказка – это связь с приходящим и уходящим», - напишет Пришвин в миниатюре «Сказка» в 1940 г.(3, 491). Ключом к пониманию глубины и своеобразия пришвинской сказки являются следующие слова: «Сказка тем сказка, что она подчинена ритму, не как рассказ, механическому, а песенному. Я это понял по «Кладовой солнца». Я буду говорить о значении сказки при моих попытках творчества, но я должен предупредить, что сказку я понимаю в широком смысле слова как явление ритма, потому что сюжет сказки с этой точки зрения есть не что иное, как трансформация ритма. (...) Так я понимаю сказку в самом широком смысле слова и в то же время узком: сказку, не подчиненную поэтическому ритму, я исключаю». (5, 718). Знаменательные слова о «трансформации ритма» могли бы стать эпиграфом к исследованиям фольклористов, например, В.Я.Проппа.

Понимая сказку как символ единства, собирания, соборности и восстановления утраченного единства мира, Пришвин соединяет с ее помощью не только прошлое и настоящее, науку и поэзию, но и практические дела людей с чудом, что найдет завершение в таких крупных произведениях, как «Осударева дорога» и «Корабельная чаша».

⁶⁵ Климова Г.П. Творчество И.А.Бунина и М.М.Пришвина в контексте христианской культуры. – Автореф. дисс. д. фил. н. – М., 1993, с. 38.

Сказки Пришвина – явление сложного художественного синтеза. В них есть философская (или философско-романтическая) составляющая, идущая от теории и знания, и исконная, народная. Этнографическая точность наблюдений и зарисовок исследователя и путешественника сочетается с глубоким пониманием философии и поэзии народного творчества, его связей с современностью. Не раз Пришвин отмечал, что первые его творческие импульсы были связаны именно с интересом к исконному, к народной культуре, вере, фольклору, устному слову в целом. «Я же думал, что словесные богатства русского народа заключаются больше в устной словесности, чем в письменной. Еще я и так думал, что интересно слово не то, которое в книгах, а то, которое услышал сам из уст народа. (...) Только через эти слова в лесу кажется, будто это сама природа о себе что-то сказала по-своему. А после вспомнится и то дерево, под которым развел теплинку, и тот ручей, который пел тебе всю ночь» (4, 526).

«Натурфилософия» писателя, взгляд художника на мир во многом близок, даже родственен, народно-поэтическому восприятию и воспроизведению действительности, что подтверждают его художественные произведения и автохарактеристики. «Благодаря своей упорной работе над очерком в смысле чрезвычайного самосближения с материалом он похож на первобытного анимиста, представляющего себе все сущее как *люди*. Это не простое очеловечивание. (...) Пришвин дает нам природу, поскольку в ней действительно содержится родственный человеку, осмелимся сказать, *культурный слой*». (4, 12; курсив автора). В «Журавлиной родине» (цикл «Мои тетрадки») Пришвин объяснил творчески воспринятые им «безличность», приемы типизации и символизм фольклора и древней литературы: «И до сих пор отрывать имена героев

своих от себя не могу без утраты, но зато, когда говорю Я, то, конечно, это Я уже сотворенное, это Мы. Мне этого Я никогда не совестно, его пороки не мои личные пороки, его добродетели возможны для всех. Люди, животные, растения, реки – все это я просматриваю как бы со дна, где их индивидуальность исчезает и воскресает личностью не в механическом смешении всех, а в ритмической связи с другими». (4, 309).

В дневнике 1926 г. Пришвин создает лирический образ творческого мировосприятия, объединяющий детский и народно-наивный взгляд на мир: «Маленькие скворцы, обыкновенное солнце, величиною в тарелку, и луна, и звездочки, я вас люблю не такими, какими узнал я о вас из книг – это любить невозможно! – а как сотворились вы вместе с моей младенческой душой, как образовались, так и остались, и я с вами остаюсь таким же. Так это есть и будет присоединенным к великому свитку тысячелетий бытия человека, бытия человека на его остывающей планете».⁶⁶ Особенности воспроизведения мира, увиденного таким «взглядом», описаны Пришвиным по-сказочному поэтично в рассказе «Друг человека» (1951): «Не раз так бывало со мной, и каждый раз мне представляется, что не просто родное устное слово выручает меня, а прилетает крылатое существо с гибкой шейкой, со сверкающими глазками, с острым носиком, как у синички, и что это я сам такой, каким был маленьким. Потому, видно, и называется устная поэзия сказкой, что не писалась она, как теперь я пишу, а *сказывалась*. И потому, наверно, теперь мне кажется эта сказка крылатой и свободной, что я всю жизнь учился, очень трудился над тем, чтобы так легко, просто и свободно писать, как

⁶⁶ Михаил Пришвин. Леса к «Осударевой дороге». 1909-1930. Из дневников // Наше наследие, 1990, № 1(13), с.77.

оно прежде сказывалось. Всю жизнь я стремился к тому и все-таки не мог обратить до конца родное это слово в ту музыку, какая мне слышится в речи простых людей на полях, и в лесах, и на улицах больших городов, и на берегах морей, и у простых деревенских колодцев» (4, 619).

Единство философского и лирического начал в творчестве Пришвина подчеркивал К.Г.Паустовский: «У Пришвина был учитель – народ и были предшественники. Он стал только полным выразителем того течения в нашей науке и литературе, которое вскрывает глубочайшую поэзию познания» (1, 11).

Своеобразие «философского» фольклоризма Пришвина полно и точно определено П.С.Выходцевым: «Пожалуй, как никто другой, Пришвин – и это может показаться на первый взгляд странным – стал новатором, идя от самых древних форм художественного познания мира. Он извлек из народной художественной культуры не внешние формы, не стилистические приемы, а то живое и вечное, что приобщает ее создателей ко всему человечеству, и на этой основе, как художник, нашел свой «корень жизни», свою линию «творческого поведения», и стал благодаря этому крупнейшим представителем *народного философского направления в русской литературе*». ⁶⁷

Сказку Пришвин воспринимал как символ единой народной духовной культуры, включающей и народное поэтическое творчество, существовавшее достаточно долго в течение христианского бытия русского народа не в качестве инородного тела, а органичной составной части единой традиции, наследником и продолжателем которой он был.

⁶⁷Выходцев П.С. Пришвин и современность // Пришвин и современность. – М., 1978, с.303; Курсив автора.

Позиция Пришвина-художника – это взгляд «на мир как на целостное Божье творение, в котором человек неотделим от природы в значении всего сущего».⁶⁸

Народные истоки, таким образом, определили творческое поведение Пришвина, тот «геооптимизм», «который – рано или поздно – человечество должно будет принять как свою *религию* (слова из письма М.Горького), или, пользуясь словами самого писателя, «витализм» (от лат. «жизнь»). Ощущение радости созидания и мудрости бытия свойственны народной вере и творчеству. «Ощутив себя как «поэта в душе» близким безмянным творцам народной поэзии, Пришвин перенял и их оптимистическую веру», - отмечал П.С.Выходцев.⁶⁹

Целостная концепция сказки в мире Пришвина лишь частично охватывается понятием «фольклоризм». Для Пришвина сказка – способ творчества (адекватный, если не единственно возможный, путь понимания и изображения жизни). Именно поэтому важен вопрос о жанровом определении его произведений и художественном синтезе в их структуре.

Пришвин все свои произведения нередко называл сказками в обобщенно символическом смысле. Начиная же с «Кладовой солнца» (сказка-быль) (1945), крупные произведения писатель определял именно как сказки («Корабельная чаща» (1953) – повесть-сказка, «Осударева дорога» (1957) – роман-сказка), комментируя жанровое обозначение не только в дневниках и предисловиях, но и в самих произведениях.

⁶⁸ Климова Г.П. Творчество И.А.Бунина и М.М.Пришвина в контексте христианской культуры: Автореф. дисс. д. фил. н. – М., 1993, с.4.

⁶⁹ Выходцев П.С. Пришвин и современность // Пришвин и современность. – М., 1978. с.18.

Романы и повести Пришвина нельзя считать литературными сказками в узком понимании термина. На это не раз обращали внимание исследователи творчества писателя. Например, В.В.Агеносов отмечает, что «Пришвин берет из сказки ее обобщающий смысл (всеобщее пространство и время), ее демократизм («чтобы читали все возрасты») и оптимизм («сказка питается детством и детство здоровьем»), наконец, ее стилистику («Сказку я понимаю в широком смысле слова как явление ритма»).

⁷⁰

Творчество Пришвина находилось в русле одного из плодотворных течений русской литературы, которое определено М.Н.Липовецким как «опыт освоения сказочной семантики как выразителя нравственно-философского идеала автора».⁷¹ Исследователь считает, что в литературе 20-30-х гг. эта тенденция не получила развития, возродившись лишь в 50-е, а затем в 70-80-е гг. Изучение сказок Пришвина убеждает в том, что писатель всегда следовал по этому пути, определенному уже в начале его творческого пути. Волшебная сказка, взятая не столько в конкретных сюжетах, сколько в своей нравственно-философской основе (как поиск смысла жизни, как путь человеческий, как способ восприятия и воссоздания действительности), определила общую идейно-композиционную структуру крупных произведений писателя: романа «Кашеева цепь», повести «Корабельная чаша», романа «Осударева дорога», были «Кладовая солнца». Символика жанра волшебной сказки служит основой философских раздумий Пришвина.

⁷⁰ Там же, с. 79.

⁷¹ Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (На материале русской литературы 1920-1980-х годов). – Свердловск, 1992, с. 71.

Если волшебная сказка вошла в художественный мир писателя в своих основах, то применительно к другим сказочным жанрам можно говорить об элементах. Сказка о животных (в единстве древнейших анимистических традиций и более поздней – юмористической, дидактической и игровой - составляющей), безусловно, оказала влияние на многочисленные рассказы и миниатюры о природе и о животных (из циклов «Календарь природы» (1925-1935), «Лисичкин хлеб» (1939), «Дедушкин валенок» (1941), «Золотой луг» (1948), «Глаза земли» и других). В их основе – не просто олицетворение природы, но утверждение ее единства с человеком, его духовно-нравственным миром, объясняемые Пришвиным при помощи понятий «родственное внимание» или «творческое поведение».

Часть коротких рассказов близка к анекдотам, сатирическим бытовым сказкам, побывальщинам. Например, рассказ «Дрова» (о старике, обманувшем бабу, выдав осиновые дрова за ценные березовые), истории из цикла «Домашние боги» («Башмаки», «Волчки», «Музейный башмак») о городских мастеровых.

Писателем творчески восприняты конкретные народно-сказочные образы, сюжеты, мотивы. Это сюжеты волшебных сказок об освобождении и возвращении чудесной невесты (они связаны у Пришвина с образами Ивана-царевича, Марьи Моревны и Кощея Бессмертного); мотивы похищения, преследования или поиска убегающего или исчезнувшего героя (или героев), поиска чудесного предмета (например, пера Жар-птицы), выбора пути, чудесного превращения (обычной женщины в волшебную красавицу или животного в человека), которое, как правило, представлено в ситуации «охотник - возможная жертва». Отдельные сказочные образы в творчестве писателя появляются вне

определенной связи с соответствующей группой сюжетов (Мороз, Иван-дурак и другие).

В художественном мире писателя в целом «первичные» формы фольклоризма («сказочные» цитаты, прямые заимствования, стилизация) все же не играют определяющей роли. Необходимо придти к пониманию сказки Пришвина от его раздумий о судьбе мира и человека, от «творческого поведения». Пришвинская сказка близка притче или басне по «сгущенности» символических обобщений, по широте историко-философских проблем – сходна с эпическими произведениями большой формы; по глубине психологизма, по тонкости и точности лирического «рисунка» – соотносима с поэмой. Объясняется это тем, что в творчестве Пришвина соединены прекрасное знание фольклора в естественном бытовании (многолетняя собирательская деятельность, жизнь в крестьянской среде) и его философское осмысление через призму современности и душевных переживаний.

Сказки-путешествия

Сказочные принципы и способы повествования и восприятия действительности лежат в основе очерков-путешествий «В краю непуганых птиц» (1907), «За волшебным колобком» (1908), «Светлое озеро» («У стен града невидимого») (1909), «Берендеева чаша» (1935), с которых начинается путь Пришвина в литературе. За первую книгу и записи народного творчества он был награжден серебряной медалью Географического общества Российской Академии наук и избран его действительным членом. А записи, сделанные Пришвиным, составили раздел в сборнике известного ученого, этнографа и фольклориста

Н.Е.Ончукова «Северные сказки».⁷² Ончуков, рассказывая в предисловии об истории и «вкладчиках» книги, упоминал Пришвина и его поездку, а также с ученым академизмом отмечал, что писатель, «к сожалению, некоторые из своих записей подверг литературной обработке».⁷³

Своеобразие пришвинских путешествий в том, что он совершал их одновременно как художник и как исследователь. Этнограф-путешественник документально точен, внимателен, кропотлив и любознателен, поэт – «очарованный странник» - носит в душе восхищение, любовь и свою собственную сказку. Общий подход автора к своим произведениям близок к народно-сказочному: построен на воспроизведении единства вечной красоты мира и личности художника: «Из-за кустов на светлых лесных озерах, называемых по-карельски ламбинами, иногда я видел семью лебедей, таких прекрасных, что не решался в них стрелять, и потом переносил это в сказку о лебеди, умолявшей не стрелять ее, и так через себя самого догадывался о таинственном значении сказки. Теперь я думаю, что каждый художник непременно является наивным реалистом и верит, что мир именно такой и есть, каким он его воспринимает» (4, 244-245).

Суровый северный край, его природа, вера и быт людей, представлены в очерках «В краю непуганых птиц» этнографически точно, но одновременно - чудесно, так как для автора все это – волшебнo-сказочная «страна непуганых птиц», отыскать которую он стремился с

⁷² Северные сказки. (Архангельская и Олонецкая гг.). Сборник Н.Е.Ончукова // Записки Императорского Русского Географического общества. Отделение этнографии, т. XXXIII. – СПб., 1908.

⁷³ Северные сказки. Сборник Н.Е.Ончукова: В 2 кн. – СПб., 1998. Полное собрание русских сказок. Предреволюционные собрания. – Т.1, с. 20.

самого детства. «Сказочная» составляющая в произведении соединена с изображением народной духовной культуры в целом. Так, не противопоставлены друг другу ревнители веры, старообрядцы, сказочники и сказители, колдуны. Это отразилось, как показывают записи Пришвина, включенные в сборник Ончукова, и на составе повествовательного фольклора Севера: в рамках одного произведения или в репертуаре одного сказителя могут объединяться идейно-художественные элементы сказок, легенд (в том числе, старообрядческих), быличек и преданий. Об этом свидетельствует и образ сказочника Мануйлы (в сборнике сказок записи от Мануйлы Петрова из Морской Масельги представлены в №№ 166-175). О Мануйле Петрове Пришвин рассказывает в очерке, в предисловии к своей части научно-этнографического сборника, а много позже сделает его одним из главных героев повести-сказки «Корабельная чаша». Внешность Мануйлы, его образ мыслей, быт, особенности репертуара, отношение к своему «ремеслу» сказочника подробно описаны Пришвиным: «Сказочник Мануйло – человек высокого роста, с густой бородой, на вид серьезный, строгий. И только когда он начнет рассказывать свои сказки, «манить», в лице его мелькает что-то такое легкомысленное, такое неподходящее к этому строгому лицу и бороде, что становится смешно. Душа у Мануйлы не простая, а поэтическая, он испытывает приступы тоски, имеет неопределенные желания, его тянет куда-то» (2, 112). Далее автор рассказывает, что Мануйло хочет сходить в Иерусалим («это пуп земли»), что он много общается с соловецкими богомольцами. «Вслушиваясь в их разговоры, Мануйло узнает о каком-то удивительно сложном и прекрасном мире. Все эти сведения в поэтической душе перерабатываются и потом подносятся односельчанам когда-нибудь в зимние вечера на вывозке в лесных избушках» (2, 112-113). Нашли отражение в очерке и в

фольклористической публикации впечатления от искусства других сказителей: «подголосницы» Степаниды Максимовны (записи 176-180, включающие волшебство-новеллистические сказки и былички), «религиозной старушки» Марьи Петровны (записи 182-196, объединяющие сюжеты о дураках, небольшие религиозно-назидательные рассказы) и старичка Василия, от которого Пришвин записывал лапландские сказки и предания.

«В краю непуганых птиц» в большей степени документально-этнографическая книга, в отличие от следующей, написанной после нового путешествия Пришвина на север. Книгу «За волшебным колобком» мы определяем как сказку-очерк, сказку-путешествие или документально-лирическую сказку. Она имеет точный документальный подзаголовок - «Из записок на Крайнем Севере России и Норвегии». В коротком вступлении автор сухо и точно описывает маршрут путешествия, заканчивая его неожиданно лирически и взволнованно, упомянув о волшебном колобке, который, как в волшебной сказке, ведет героя по пути испытаний к счастливой развязке. Сказочное начало неразрывно связано с памятью детства - автор посвящает свой труд неведомой стране (стране детства, вымышленному «иному» царству, стране непуганых птиц и зверей): «Этим трудом я хочу поставить памятник, быть может, грубоватый, простой. Но что из этого? Лишь бы не дать сравняться могиле с землей, лишь бы узнать то место, где лежат дорогие мальчики и грезят о стране без имени, без территории» (2, 166). Устанавливается доверительный тон повествования и общения автора с читателями, начинается «дорога к другу», которой Пришвин-художник шел всю жизнь.

Взаимопроникновение, синтез двух начал – этнографически-документального описания и сказочно-поэтического восхищения чудом

проявляются во всех элементах художественного мира произведения. Так, в первой главе («Волшебный колобок») сказочная присказка («Начинается сказка от сивки, от бурки, от вещей каурки») оформлена как эпитафия, далее следует волшебнo-сказочный зачин: «В некотором царстве, в некотором государстве жить людям стало плохо, и они стали разбегаться в разные стороны. Меня тоже потянуло куда-то...». Традиционная волшебнo-сказочная начальная ситуация недовольства, нарушения гармонии и справедливости в обществе («жить людям стало плохо») лишь декларируется, в дальнейшем же не определяя развития сюжета сказки о путешествии за сказками.

После яркого сказочного начала автор нарушает сказочный «порядок», сразу «пересказав» весь свой путь (свой мир – дорога в иной мир – в ином «царстве» – дорога назад). Подобное построение произведения не обязательно является воспроизведением композиционной структурой волшебной сказки, но в художественном мире Пришвина ею становится. Затем следует рассказ о путешествии за «веселым вожатым» колобком, о трех дорогах, лежащих перед путешественником: «Этот город - узкая полоска домов между тундрой и морем - совсем тот сказочный камень, на котором написана судьба путника» (2, 168). Путник обращается за советом к старику (сказочному помощнику) с просьбой указать, где еще сохранилась древняя Русь, «где не перевелись бабушки-заворонки, Кашеи Бессмертные и Марьи Моревны? Где еще воспеваются славные могучие богатыри?» (2, 169). Старик советует пойти в Дураково, что обидело путешественника, но потом он выяснил, что такая деревня существует. Таким образом, сплетаются вместе две сказки: волшебная и сатирическая, в которой путешественника будут принимать за начальство и просить «разделить море».

Впечатления от сурового края, тяжелой жизни людей, власти старины принимают сказочно-праздничную форму лирико-этнографического дневника, создавая лирическую «сказку странствий». Повествование строится в форме воспоминания и нового переживания сказки.

В каждой главе указана точная дата создания, но в самой художественной ткани повествования живет сказка, причем рассказанная дважды. Путешественник записывал настоящие сказки со слов людей, но ни одна из них не вошла в текст полностью, к читателю пришли не записи от носителей живой фольклорной традиции, а новая сказка – «отраженная» в сознании человека с чистой душой, не лишённого чувства юмора и с искренней любовью относящегося к окружающим. Особенно это заметно, когда повествователь начинает расспрашивать у поморов об их жизни, пользуясь сказочной символикой: « – А ты, Иванушка? Есть у тебя Марья Моревна? Глупый царевич не понимает» (2, 179). На конкретный вопрос о невесте парень рассказывает, что изба еще не покрыта и не решен вопрос о деньгах. В соответствии со своей сказкой путешественник говорит о возможности украсть Марью Моревну, а помор просто отвечает, что ночи еще светлые, могут поймать и избить, представляя ситуацию просто, даже с иронией. «Пересказывает» отношения людей в виде сказки, соединяет сказку и жизнь только повествователь, поморы этого не делают, хотя и хорошо понимают его: «Одна впереди: лицо белое, брови соболиные, коса тяжелая. Совсем наша южная красавица – ноченька темная, со звездами и месяцем.

- Эта Марья Моревна?

- Эта... - шепчет Иванушка. – Отец вон там живет, вон большой дом с крестом.

- Кащей Бессмертный? – спрашиваю я.
- Кащей и есть, - смеется Иванушка. – Кащей богач. У него ты и переночуешь и поживешь, коли поглянется» (2, 183).

Другой способ соединения сказки и действительности – сон. Путешественнику грезится сказка о Марье Моревне и Иване царевиче (в ней соединяются мотивы похищения, бегства и полета над морем с помощью двух перышек гусей-лебедей, усыпления сторожей – светлой сестрицы и старого медведя): «Спи, милая, спи, родимая. Что тебе на сердце пало? Так и не скажешь? Ну, спи. Спи, усни. Усни, глазок, усни другой...

Закрыла глазок, закрыла другой, про третий забыла...

И по-прежнему смотрит светлая сестрица, молчит в своей нездешней смертельной тоске.

По всему небесному своду, по земле, по воде обвела колдунья мертвую рукою заколдованный круг.

И земля-то спит, и вода-то спит!

Качает красавица старого медведя.

Бай-бай... Скрип-скрип...

Вдруг утка крикнула, берега звякнули. Полетели гуси-лебеди.

- Гуси-лебеди, гуси-лебеди, киньте два перышка, возьмите меня с собой!

Кинули гуси-лебеди два перышка. Упали два белые на черный крест.

Подкрался Иван-царевич, прислонился к кресту, шепчет:

- Выходи, Марья Моревна, спустили нам гуси-лебеди два пера» (2, 184).

Помимо волшебной-сказочной основы, лирически трансформированной в сознании автора в связи с реальными событиями,

здесь явно ощутимо романтическое начало («нездешняя тоска», символическое противопоставление черного и белого).

В грезах соединяются сон, сказка и наивная вера: «Как пар, поднимаются с Белого моря души покойников. Реют неслышно, как прозрачные стеклянные птицы. Умываются на подоконниках. Вытираются чистыми полотенцами. Садятся на князьки, на трубы, на сети, на лодки, на большие изорванные сосны, на шкуры зверей, на высокие черные восьмиконечные кресты» (2, 184). Писатель воспроизводит древнейшие мифологические представления человека, «поэтические воззрения» на природу, которые затем легли и в основу волшебной сказки.

Таким образом, все сюжетно-смысловые части очерка построены сходно: рассказ о конкретных событиях и впечатлениях - их сказочное осмысление - выражение чувств и переживаний путешественника. Так, после рассказа поморов о ловле морских животных автору грезится сказка о «фантастической битве на море», о Марье Моревне, ударившей морского зверя, а потом пожалевшей, снявшей дорогой платочек, который зверь приложил к ране. Злая старуха на почтовой станции, о которой предупреждал проводник и попутчик Алексей, - баба-яга. Комичность ситуации в том, что и злая бабка тоже ждет генерала, который едет «море делить», а когда принимает путешественника за него, то просит прощения и быстро начинает готовить ему еду. Мужики-поморы из экипажа почтовой лодки тоже находят свое место в сказке: Мужичок-с-ноготок – борода с локоток и молодой парень Иванушка-дурачок.

Каждый встреченный человек и каждое событие вплетены автором в его собственную сказку, осмыслить которую помогает не только сказочная символика, но и элементы ритма (мотив песенки колобка, повтор «бай-бай, скрип-скрип», сказовые интонации), и лирико-философские отступления.

Пришвин не уходит от этнографических подробностей, показывая место сказки в жизни людей: поморы рассказывают их одну за другой, может быть, всю ночь, сказку могут перебивать, говоря о посторонних предметах, она включает диалоги рассказчика и слушателей. Один из поморов рассказывает «длинную» сказку про златоперого ерша. Писатель не приводит сказку в тексте, а создает ее образ. Сказочка журчит, как вода, как живая. Сказкой можно потешить, она манит, «в ней дивы-дивные, чуды-чудные». «Все по-прежнему журчит сказочка. Пробежала еще одна темная мышь. Захрапел старый дед, свесил голосу Иванушка, уснула женка, уснула другая. Но старуха не спит. Это она остановила день, заморозила ночь, и оттого этот день походит на ночь и эта ночь – на день. – Все уснули, крещенные? – опять окликает Мужичок-с-ноготок. – Нет, я не сплю, рассказывай. – Проехал черный всадник, и конь черный, и сбруя черная... Засыпает и рассказчик, чуть бормочет. Еле слышно... Из одной бабушки-задворенки делается четыре, из каждого угла глядит черная злая колдунья. Пробежала Зорька, Вечерка, Полуночка. Проехал белый всадник, и конь белый, и сбруя белая...» (2, 176).

В предисловии к публикации своих записей Пришвин иначе описал отношения сказителя и собирателя: «После долгих убеждений я добивался того, что Мануйло отвлекался от моей личности и говорил олонецким говором. Но стоило мне переспросить хотя бы одно непонятное слово, он мгновенно изменял не только говор, но самый склад речи, совершенно исчезал тот тон сказки, от которого главным образом и зависит наслаждение слушателя. Вообще, при записывании сказок я нахожу выгоднее пропустить несколько слов, пожалуй, неверно их записать, лишь бы не перебивать рассказчика. Изменение тона рассказа на более или менее продолжительное время я заметил не только у Мануйлы, но и у всех

остальных сказочников».⁷⁴ В сказочно-лирическом очерке и в предисловии отмечено одно общее свойство народных сказок – они, живые и целостные, требуют естественного исполнения и непосредственного восприятия-переживания, но художественное воплощение этого качества различно в сказке-очерке и научном комментарии в соответствии с функциями каждого жанра.

Разговорно-доверительный тон, «готовность» к сказке помогают путешественнику знакомится с людьми, например, с невестой Ивана – Машей: «Я спрашиваю обо всем в избе, мне все нужно знать, и как же иначе начать разговор с прекрасной царевной? Мы все пересчитываем, все записываем, знакомимся, сближаемся и смолкаем. Пылает знаменитая русская печь, огромная, несуразная. Но без нее невозможна русская сказка. Вот теплая лежанка, откуда свалился старик и попал в бочку со смолой. Вот огромное горло, куда бросили злую колдунью; вот подпечье, откуда выбежала к красной девице мышка» (2, 186-187).

Сказка в этнографических очерках становится синонимом фантазии, сна, чуда, детства, красоты мира и общечеловеческой души. Одно из таких признаний Пришвин делает в главе «У Марьи Моревны»: «Все эти сказки и былины говорят о какой-то неведомой общечеловеческой душе. В создании их участвовал не один только русский народ. Нет, я имею перед собою не национальную душу, а всемирную, стихийную. И такую, какою она вышла из рук творца» (2, 185). И далее совсем кратко: «Чем проще душа, тем легче увидеть в ней начало всего» (2, 186).

⁷⁴ Северные сказки. Сборник Н.Е.Ончукова: В 2 кн. – СПб., 1998. – Кн. 2. – (Полное собрание русских сказок. Предреволюционные собрания. – Т.1), с. 72.

Даже в тех глухих местах, где он побывал, сказка, в особенности волшебная, как фиксируют записи, претерпела серьезные изменения (она восприняла легенды и предания странников и богомольцев и влияние городской книжной культуры).

Допустимы некоторые аналогии между очерками-сказками и теми произведениями, которые были переданы Пришвиным Ончукову, при этом, однако, мы учитываем, что, во-первых, опубликовано далеко не все из собранного, а главное, - сказки в очерках переосмыслены и включены в иную художественную систему. Безусловно, в основе рассмотренных литературных сказок-путешествий Пришвина – волшебная сказка в индивидуально-авторском понимании. Особенно явно и ярко это выражено в очерке «За волшебным колобком». Среди опубликованных записей Пришвина есть сказка «Иван-царевич в Подсолнечном царстве» (№ 166), близкая к сказкам типа «Молодильные яблоки», правда, в ней речь идет о молодильных яйцах. В варианте Пришвина содержится множество откровенных физиологических подробностей эротического характера, которые могут быть в некоторой степени соотнесены с рассуждениями автора о любви, ее грубочувственной и таинственно-возвышенной стороне, о браке, о взаимоотношениях Иванушки и его невесты.

В сказках-путешествиях можно отметить также элементы, восходящие к бытовым сказкам. В очерке «В краю непуганых птиц» это описание некоторых сказок Мануйлы про «доброе» царя: «При свете лучины он в этой лесной избушке рассказывает всем этим дремлющим на полу людям про какого-то царя, с которым народ живет так просто, будто бы это и не царь, а лишь счастливый, имеющий власть мужик. Этому царю мужики носят рябчиков, загадывают ему загадки, а царь ловко отгадывает,

дает советы...» (2, 76). В пересказе Пришвина не заметно, что речь идет о бытовой сатирической сказке, лишь отмечено, что слушатели иногда смеются. Среди записей Пришвина в сборнике Н.Е.Ончукова есть сказка «Иван Рогуэн» (№172), в которой речь идет о ловком мужике, который стрелял в лесу рябчиков, возил царю, да так ловко делил, что все были согласны, самому дольщику доставалась всегда большая часть, а царь, хоть и видел обман, смеялся над хитростью мужика и награждал его деньгами. Но в очерке Пришвин обращает внимание не на социальную сатиру, не на хитрость и ловкость «полесника», сумевшего провести самого царя и обогатиться, а на социальную гармонию и изображение царя – простого и доступного, живущего общей жизнью с мужиками.

В книге «За Волшебным колобком» к сатирическим и анекдотическим сказкам восходят намеки на дураков и «Дураково», вся сюжетная линия неудавшегося «раздела моря» с монахами.

Пришвин, прекрасно знавший устное народное творчество, никогда не считал его принадлежностью старины только, не «списывал» в музей или архив. Народные легенды и предания могли рождаться каждый день. Намеки на это содержатся в очерке «За волшебным колобком» – о важном должностном лице, которое должно было поделить море и «согнать» монахов. Полностью на подобном «прикосновении к живому нерву жизни» народа построен очерк «Черный араб». Позже, в «Календаре природы», рассказывая об одной экспедиции, Пришвин вновь отмечал, что отношение простого человека к действительности рождает сказку: «Мне хотелось узнать у него, что останется у крестьян от нашего большого разговора в избе. – Вот облачко тает, - сказал Павел, - и у них так же расходится мысль, и все им было, как сказка» (3, 88).

Со временем «сказочность» в единстве мечты, веры и правды факта в творчестве Пришвина несколько изменится. Документальная точность изображения реальной экспедиции, встречи или события давали материал и для очерка, и для сказки, но очерк содержит восхищение народной сказкой, а повесть, роман или быль основаны на действительных событиях, пережитых писателем-сказочником. Очерковый материал стал, таким образом, началом литературной сказки. Так, глава «Олень-цветок» из очерка «Дорогие звери» (по материалам поездки на Дальний Восток в 1931 г.) содержит описание встречи с женщиной, глаза которой были похожи на олени, родившей в душе писателя сказку: «... и я увидел оленя, превращенного в женщину (...), как будто передо мною действительно чудо из чудес свершилось, олень-цветок, раскрывшийся в женщину. После того долго стою в очереди в ожидании трамвая и сочиняю роман-сказку о превращении Хуа-лу, оленя-цветка в прекрасную царевну»(3, 628).

Материалы поездки на строительство Беломорско-Балтийского канала (1933) легли в основу романа-сказки «Осударева дорога». Последнее путешествие на Север в 1935 г. послужило источником книги очерков «Берендеева чаша» (затем «Северный лес») и стало основой повести-сказки «Корабельная чаша». Очерки-путешествия сыграли значительную роль в становлении мастерства писателя-сказочника. Впервые в них намечен путь сказочного переосмысления действительности и переживания сказки, соединения чуда и реальности, выработаны приемы «рассказывания», восходящие к народному творчеству, а многие образы, сцены, зарисовки из них, этнографически точные и достоверные, позже вошли в романы и повести Пришвина, приобретая новое звучание.

Автобиографический роман-сказка

Над автобиографическим романом «Кашеева цепь» Пришвин работал на протяжении многих лет (1922-1953). Два последних звена («Искусство как поведение» и «Как я стал писателем») подводят итоги всей творческой жизни автора. Поэтому можно считать, что перед нами «сказка жизни» писателя. В основе романа – идея пути человека к счастью, к открытию себя, мира и правды, которая соотнесена с путешествием в неведомую страну, «иное царство». Сверхзадача романа – утверждение силы добра: «...после революции я во время ненависти, злобы и лжи решил против этого выступить не с обличением, а с очень скромным рассказом о хороших людях – так возникла «Кашеева цепь»: и начался победный ход моего писательства. Как бы: все принимаю, пусть господствует зло, но утверждаю неприкосновенную силу добра как силу творческого труда и прежде всего: «хлеб наш насущный».⁷⁵

Волшебно-сказочные традиции повествования просматриваются и в структуре романа. Описано раннее детство героя и особо запомнившийся странный дар умирающего отца младшему сыну (нарисованные голубые бобы). Над бесполезным «даром» с горечью смеются взрослые, называя покойника фантазером, вспоминая, что семья разорена. Подобным образом начинаются многочисленные народные волшебные сказки о младших детях, обделенных при разделе имущества, но добивающихся счастья и богатства.

⁷⁵ Михаил Пришвин. Леса к «Осударевой дороге». 1909-1930. Из дневников // Наше наследие, 1990, № 1(13), с. 79.

Сказочное начало ощутимо и в том, что автобиографический герой стремится помочь людям и одновременно найти себя, разорвав таинственную Кашееву цепь зла («...все какие-то связанные, одна только Марья Моревна и была и осталась свободной», - думает мальчик Курымушка (1, 219), а повзрослев, говорит о «нашей русской Кашеевой цепи» (1, 445)). Мысли Алпатова о счастье людей соединены с мечтами и о личном счастье, об ускользающей невесте. Вся юность и молодость автобиографического героя укладывается в сказочные схемы, понимается через призму сказок благодаря своеобразному «переложению» реальной действительности на язык собственного сердца, т.е. на язык сказки.

Сказка в составе автобиографического романа, не остается неизменной, она «растет» и видоизменяется вместе с главным героем. Вначале, в рассказе о детстве Курымушки, это явление слова и ритма, напоминающее рифмованные детские сказки. Такова, например, глава о белом перепеле, которого так и не было, о купце, так и не озолотившем Гуська: «Что это! Или вовсе на свете нет белого? Тускло горит копчушка в избе Гуська. Спит петух-дракун, спит соловей-певун, спит скворец-говорец, спит плотный ряд космачей и турманов на шесте. Нет купеческого перепела, нет у Гуська тульского самовара» (1, 46). В этом контексте впервые возникает образ далеких волшебных земель, куда перешли белые перепела, где есть голубые (и даже зеленые) бобры и куда пора и людям подаваться. По мере взросления героя в роман входят элементы сюжетов и образности волшебной сказки (образ Марьи Моревны, представление о таинственной цепи зла, которой сковал всех Кашей Бессмертный), а также впервые возникает «перетолковывание» происходящего, автобиографический «образ» жизни в виде сказки. Например: «Было, представляется Курымушке, три жениха у Софьи

Александровны, два были хорошие и один Бешеный. Софья Александровна посоветовалась со старцем, ей было велено идти за хороших. Но это Курымушка хорошо понимал, - если велят по-хорошему, то хочется идти по-плохому: Софья Александровна вышла за Бешеного. И началась беда...» (1, 34).

Автобиографическая сказка детства построена на соединении наивно-романтического и доверчивого взгляда на жизнь ребенка и мудрости взрослого: Курымушка видит себя Иваном-царевичем, который должен разбудить и спасти Марию Моревну. Детское чувство сказки соединилось с вечными идеями христианской мудрости и милосердия: «Тихий гость вошел с голубых полей. Несет по облакам светлого мальчика Сикстинская прекрасная дама. Гость пришел не один, с ним вместе с голубых полей смотрят все отцы от Адама с новой и вечной надеждой: «Не он ли тот мальчик, победитель всех страхов, снимет когда-нибудь с них Кашееву цепь» (1, 75).

В романе воссоздано и мальчишеское сказочно-приключенческое отношение к жизни – стремление в неведомое, в забытую и желанную страну «без имени и без территории», которое обернулось реальным побегом из гимназии, «сказкой странствий».

Любого встреченного на жизненном пути человека, каждое событие отрок Алпатов стремится «вписать» в свою сказку (художник Михаил Николаевич запомнился Курымушке как гость с волшебной палочкой, с которым можно «будто на корабле» совершить путешествие в волшебную страну, которая рядом и одновременно мыслится как далекая Италия, страна всех художников). Юноша Алпатов, участник конспиративной деятельности, даже увлечение марксизмом переживает и осмысливает в сказочно-религиозных образах и понятиях, переводит «Капитал» на «язык

сердца» и сказки: «Неспособный доверять логическим выводам, я про себя перешептывал выводы Маркса на образы, и какая-нибудь Марксова Золотая куколка, в которую превращались все товары, и рядом с ними все человеческие ценности: дружба, любовь, искусство – в моем сердце переделывались в сказочно-злое существо вроде Кашея бессмертного, и так все...» (1, 540). Идея путешествия в неведомую далекую страну соединяется в сознании «государственного преступника» Алпатова с образом сказочного Кашея: « Он выдумал себе *будто-путешествие* к Северному полюсу, где, хирея над золотом, сидит Кашей Бессмертный». (1, 274-275). Вымышленное путешествие автор соотносит не только с образом далекого иного царства, где «хиреет» Кашей (явно напоминающий пушкинского «царя Кашея»), но и сравнивает с детской игрой в бедной комнате без игрушек, где ребенок сам выдумывает их.

Вторая часть романа «Брачный полет» в значительной степени опирается на образ волшебного-сказочного путешествия-поиска исчезнувшей невесты. Занятия естественными науками и философией открыли для героя еще одну «сказку» - «старушку Виту» - стремление найти смысл и сущность бытия в сочетании естественных законов и чуда. Параллельно развивается «роман»-сказка Алпатова и Инны.

Финал романа внешне антисказочен (без традиционной свадьбы) – невеста исчезает, но более важная (так же восходящая к волшебной сказке) цель – уничтожение зла, победа над Кашеем – достигнута: «Алпатов видел на льдинах свое, как Снегурочка проплыла и вслед за ней Берендей, видел, плыли грязные льдины одна за одной, как звенья разбитой Кашеевой цепи» (1, 521).

Сказка не уходит из жизни героя, отдельные ее мотивы и образы становятся «сквозными». Эти внутренние связи романа позволяют считать

его автобиографической сказкой и источником многих художественных находок и открытий Пришвина, произведением, содержащим «живые почки» будущих сказок писателя.

Вписанная в автобиографический роман, переосмысленная и пережитая система сказочных образов и отношений не восходит к одному конкретному фольклорному источнику. Писатель ориентируется и на собственный опыт собирательской деятельности, и, главным образом, на «память сказки» как на память детства (В том числе, на услышанные и прочитанные сказки). Система сказочных образов персонажей определена сюжетами о чудесных невестах или о чудесных противниках (типа «Марья Моревна», «Смерть Кощея» и других), в том числе их литературными воплощениями (сказка В.А.Жуковского «Сказка о царе Берендее, о сыне его Иване-царевиче, о хитрости Кощея Бессмертного и о премудрости Марьи-царевны, Кощеевой дочери», сказки А.С.Пушкина).

Повесть «Мирская чаша» (1922 г.) посвящена осмыслению революционных и послереволюционных событий, судьбы крестьянства, интеллигентом Михаилом Алпатовым, живущим одной жизнью с народом и понимающим, что жизнь эта страшная и что свершилась величайшая трагедия. Сказочную основу повести сохранили дневники писателя (1917-1925 гг.). В 1920 г. Пришвин записывал: «Надо работать в исходной своей точке – вот единственное, что может освободить Россию. А нам, писателям, нужно опять к народу, надо опять подслушивать его стоны, собирать кровь и слезы и новые думы, возвращенные страданием, нужно понять все прошлое в новом свете».⁷⁶ Через несколько лет после создания

⁷⁶ Михаил Пришвин. Леса к «Осударевой дороге». 1909-1930. Из дневников // Наше наследие, 1990, № 1(13), с.70.

повести в 1925 году Пришвин сделает запись, имеющую прямое отношение к роли сказки в творчестве писателя в тоталитарном государстве: «Несмотря на все, мир прекрасный существует тут, на земле: движение мысли, совести, чувства красоты (творчество). И все это сохраняет в своей личности инженер и художник Михаил Алпатов, называя все «сказкой». Его задача консервативная: во время разгрома сохранить людям сказку».⁷⁷ Сохранение сказки в философско-романтическом смысле – это деятельность Алпатова в Музее усадебного быта. Таковы варианты его рассказа о «тургеневской» девушке с портрета и ее возлюбленном («чистом, как Иван-царевич»), когда Алпатов «сам сочинял всевозможное, смотря кто чем из гостей интересуется» (2, 495).⁷⁸ С горькой иронией Пришвин показывает, что многое из того, что составляло основу русской жизни – усадебный быт, непрерывность культурно-исторической жизни, – стало музеем. Другая грань «сказки Алпатова» – «комната замыслов настоящего музея». Она представлена при помощи сказочных аналогий как образ вечности, «рай», символ того, «что останется», и связывается в представлении героя (и автора) с понятием «простого» люда: «Была еще одна комната в музее, теперь в ней на гигантском пне стоит слепок пантикапейской вазы с изображением скифа. Эта комната замыслов настоящего музея: от всего, что кажется теперь павлиньим хвостом, останется только Иван-Царевич, и комнаты всего дома будут посвящены таинственной Скифии со спящей красавицей в ожидании своего Ивана-Царевича. Он есть, этот мир, и теперь, нужно только уметь

⁷⁷ Там же, с. 76.

⁷⁸ Ссылки на текст повести «Мирская чаша» даны по изданию: Пришвин М.М. Собрание сочинений: В 8-ми т. – М., 1982-1986. – Т.2. – 1982.

подойти к нему. Потому с радостью встречает Алпатов посетителей из самого простого люда, напоминающих ему древних скифов» (2, 497).

Возникают ассоциации не только с поэтикой позднего Блока, но вспоминаются и слова Пришвина о простой душе, в которой легко увидеть «начало всего».

О загадочной душе русского мужика и его взаимоотношениях с господами (глава «Сфинкс») также рассказано при помощи образности русской сказки: «Налетал прежде грозный барин на мужика, как лавина обрушивался, а мужик стоит так себе, тербит худенькую бородку и глядит тройным глазом: один глаз улыбается, другой глаз рассчитывает, третий метится в сердце. Чик, чик, чик! – разлетелся мужик на три части, а и опять сложился, стоит как ни в чем не бывало, рыженькую бородку подергивает, и верхний глаз улыбается. Смотришь, уговорил, и графу стыдно себя самого, ласковый, болтает, как малый ребенок, и потом думает: «Русский народ сфинкс». И во сне и наяву потом чудится графу этот неумирающий, ничтожный и чем-то страшный мужик» (2, 499). Безусловно, ситуация «барин и мужик», восходит к сатирическим сказкам. Отдельные элементы сказочного стиля также воспроизведены в этом отрывке («стоит себе так», «а и опять сложился»), но сказка соединена с горькой иронией по поводу отношения к народу русского «прогрессивного» дворянства и интеллигенции.

Глава «Сказки Мороза» начинается с картин природы, а заканчивается религиозно-символически – изображением волхвов, идущих по снежной равнине за звездой, горящей над избушкой. Образ сказочного Мороза, сурового, но справедливого (восходящий, в частности, к известному сюжету «Морозко»), не столько формирует микросюжет, сколько передает состояние героя и автора, помогает противопоставить

жизнь и сказку: «Особенно в березах было много погибели: начиналось обычной сказкой, но потом березка склоняла все ниже и ниже оледенелые ветви, казалось, шептала: «Что ты, Мороз, ну пошутил и довольно», - а Мороз не слушал, гнул все ниже и ниже их ветви и наговаривал: «А вы думаете, сказки мои только забава, надо же вам напомнить, какую цену мне самому сказки даются, испытайте жизнь, а потом я верну вам и сказку, и как вы тогда ей обрадуетесь! А то вы засиделись, вас надо немножко расшевелить» (2, 546).

Надежда на возвращение сказки в жизнь исчезает, когда затем даются картины реальной действительности: природы (сломанные деревья, иней, огромные сугробы, буран) и деревенской жизни («лет десять расстрела», порванные провода, украденные столбы, остановившиеся в поле поезда, до труб заваленные снегом избы). Автор подчеркивает, что зимняя сказка бывает «страшной», что детям в новой жизни предстоит слушать сказку по-новому. Вслед за этим вновь «облегчение» – упоминание о вечном и нерушимом - о связи поколений, о вере, о чуде, о путеводной звезде, возвестившей о рождении Спасителя: «Про деда Мороза в засыпанной снегом избушке складывает сказку старый человек малому, и время, - это было некогда, - и место забыты: при царе Горохе, в некотором царстве, в некотором государстве. Такое великое и простое, как все великое, чудо у людей совершается: они забывают время и место, старый и малый идут за святою звездой, и это чудо называется сказкой. Высоко горит над избушкой звезда, а за нею идут по снежной равнине волхвы, как-то, бедные, не замерзнут, как-то не утонут в таких снегах, - нет, идут по снегам за новым заветом в тишине ночной за звездой» (2, 546-547).

Следующая смысловая часть повествует о том, что погасла звезда, волхвы заблудились и идут обратно по своим же следам, а значит, нет и не будет спасения, но в заключении повести вновь выражена надежда на обновление, воскресение, на приход весны, на то, что звезда покажется из-за туч и осветит путь волхвам. Здесь же впервые возникает образ тихого гостя – странника, просящегося в дом (позже он перейдет в роман «Кашеева цепь»), вселяющего в душу надежду. Таким образом, сказка связывает жизнь природы и бытие людей как единого мира божьего. Если продолжить, вслед за Пришвиным, называть его произведения сказками, то «Мирская чаша» должна быть определена как сказка трагическая и религиозно-философская. «Страшная» сказка, звучащая в повести «Мирская чаша», символически связана с образом времени («как будто не живешь», но еще и не умер; мистерия с «товарищем покойником», символ страшного белого поля, где нет черты между землей и небом, и «распятого солнца»). Пришвину важно показать, что жива душа народа («мирская чаша»), вмещающая в себя и надежду на путеводную звезду, и воскресение Лазаря, и гуманность.

Сказки «нового времени»

Творческим успехом, одним из лучших своих произведений Пришвин считал сказку-быль «Кладовая солнца», именно о ней как об удачно найденной форме соединения правды и сказки он писал в дневниках.

Время создания «Кладовой солнца» стало для Пришвина периодом осмысления сказки как сложной синтетической литературной формы, о чем свидетельствуют дневники писателя и заметки к неопубликованной статье о сказке. Именно в это время были сказаны известные слова о сказке как о явлении ритма. Сказка осознана писателем как синоним мечты,

которая предшествует каждому делу, а затем превращается в правду в делах человека. В.Д.Пришвина приводит слова писателя: «Внутри сказки, все мы понимаем, таится правда, но если сказку сломаешь, как игрушку дети ломают, то правду в ней не найдешь». Таким образом, сказка и правда неразрывны, без сказки не будет и правды. Сказка, как свидетельствуют отрывки из конспекта неопубликованной статьи, является энергией жизни («Каждый человек живет сказкой – это сила внутриатомной энергии»). Также следует обратить внимание на то, что писатель осознавал, что «Кладовая солнца» – его творческое достижение, к которому он стремился уже 40 лет, так как ему удалось создать «современную правдивую сказку», т.е. такую в которой сохранена и «правда очерка» (5, 718).

Поздние крупные произведения писателя – повесть-сказка «Корабельная чаща» и роман-сказка «Осударева дорога» объединяют многие сказочные начала более ранних путешествий, лирических миниатюр, повестей и романов, а также то художественное соединение сказки и жизни, которое было найдено в «Кладовой солнца».

Роман «Осударева дорога» создавался в течение многих лет (1933-1948), а после отклонения от публикации в 1948 г. Пришвин продолжал над ним работать. Первые подходы, начало вызревания замысла относятся к 1905-1906 гг. Многие в романе стало понятным читателю только тогда, когда были опубликованы дневниковые записи практически сорока лет, названные Пришвиным «лесами» к роману. После публикации пришвинских дневников высказывалось мнение об определенном компромиссе писателя с самим собой, о раздвоенности романа. Такова точка зрения Ф.Кузнецова: «Осознавая, что всего понятого, пережитого не удастся сказать, Пришвин все же начинает писать «легальный» роман. Так художник пошел на компромисс: сказку – в печать, а дневники, настоящую

книгу, - в стол. В сказке – попытаться оправдать насилие, в дневнике – не принять его никогда. В сказке – примириться, «приспособиться к новой среде», в дневнике – «остаться самим собой». В альтернативное время, когда нужно выбрать, требуют выбрать или черное, или белое, художник, ищущий своего пути, оказался поневоле двоедушен. В борьбе за право остаться писателем Пришвин принес в жертву ясное видение мира, покой, достаток. И все же Пришвин проиграл. Он так и не создал великого романа, о котором мечтал».⁷⁹

Считаем, что нет необходимости ставить знак равенства между «легальным» примирением и сказкой, которая никогда не была для Пришвина способом маскировки или спасительной возможностью опубликоваться. Функции сказочности в данном произведении несколько иные. «Осударева дорога», вызревавшая многие годы, сразу связывалась в творческом видении писателя со сказкой, так как главным героем должен был стать ребенок в мире взрослых. Роман, естественно, не предполагал только читателя-современника, а для последующих поколений (даже помимо желания автора) применимо и знаменитое «сказка – ложь...».

Противопоставление «надо» и «хочется», над которым Пришвин думал всю жизнь, взаимоотношения личности и государства, эпический размах изображения («Итак на канале должен быть собран и показан народ: тут была вся Россия»⁸⁰ и «Мы все на канале») определили особенности романа-сказки. Пришвин не писал серию документальных очерков или социально-исторический роман, разоблачающие или

⁷⁹ Кузнецов Ф. Бунт и примирение Михаила Пришвина // Наше наследие, 1990, №2 (14), с. 84 (после публикации дневников Пришвина 1931-1952 гг.).

⁸⁰ Михаил Пришвин. Леса к «Осударевой дороге». 1931-1952. Из дневников // Наше наследие, 1990, № 2(14), с.68.

воспевающие «победы коммунизма». Писатель стремился при помощи сказки раскрыть перед нами не только и не столько советскую действительность, сколько особенности национальной психологии и культуры. Разница между правдой и истиной остро осознавалась писателем как разница между временным и вечным. «Сказка» в жанровом определении романа – это способ сказать о вечном, о том, что невозможно было утверждать открыто в условиях советской действительности, которую писатель, однако, воспринимал как органичную часть истории своего народа. Свидетельство этому – один из эпиграфов к роману-сказке из книги псалмов («Аще во ад сниду – и Ты тамо еси»), по поводу которого Пришвин записал в дневнике: «Этот эпиграф не будет опубликован, но пусть будет как веха в душе».⁸¹ Но «ад» времени тоже требует от художника честного осмысления и изображения. Так, по мнению Г.П.Климовой, «писатель стремится не только остаться до конца художником, но и понять всех людей, «преодолеть оскорбление», возлюбить ближних, в том числе и врагов».⁸² В поисках цели и смысла существования в 1921 г. Пришвин записывает в дневнике: «А может быть, предания и заветы отцов, сохраненные в сердцах отдельных людей, пронесутся через головы современного поколения, и станет, наконец, можно открыто любить Россию».⁸³ Заметки, относящиеся к «Мирской чаше», также входящие в «леса» к роману, о «консервативной» задаче

⁸¹ Михаил Пришвин. Леса к «Осударевой дороге». 1931-1952. Из дневников // Наше наследие, 1990, № 2(14), с.77.

⁸² Климова Г.П. Творчество И.А.Бунина и М.М.Пришвина в контексте христианской культуры: Автореф. дисс. д. фил. н. – М., 1993, с.39.

⁸³ Михаил Пришвин. Леса к «Осударевой дороге». 1931-1952. Из дневников // Наше наследие, 1990, № 2(14), с.71.

Михаила Алпатова – « во время разгрома сохранить людям сказку», - в полной мере могут быть отнесены к самому писателю.

Пришвинские дневниковые записи середины - второй половины 1948 года, когда роман был практически готов, фиксируют объяснение автором многих его особенностей. В частности, писатель перечисляет возможные жанровые обозначения: сказка-быль, роман, повесть, поэма, быль, недавняя быль, а также определяет свой метод: «Итак, неонатурализм очеловеченный или опозитизированный натурализм, основой которого будут не документальная точность, а мифичность – вот что, вероятно, даст нам литература ближайшего будущего. А между тем я этим занимаюсь уже полстолетия, и никто не хочет этого понимать... «Осударева дорога» – высшее выражение этого моего направления».⁸⁴

Жанровый выбор, сделанный самим Пришвиным, определил особенности поэтики романа. Во-первых, сюжетно-композиционное строение романа, а во-вторых, создание картин строительства знаменитого советского канала через призму детского наивно-сказочного восприятия. Сказочная нравственная философия и символика формируют подтекст произведения.

Организующую роль в структуре романа-сказки играет мотив выбора правильного пути. Три «дороги» перед Зуйком и каждая связана со своей правдой и со своей сказкой. Путь Маши Улановой (Марьи Моревны) и Сутулова освящен мыслями о строительстве нового человека, о красоте общего дела, о правде – самый трудный, прямой, как подчеркивает автор, сравнивая его с нарисованной на карте прямой линией

⁸⁴ Там же, с. 78.

канала. Путь Куприяныча (соотнесен с демонологическими рассказами о леших и оборотнях) – в леса, в волшебное царство, где не надо работать и все уже приготовлено человеку – царю природы, оборачивается бедой для мальчика, а сам Куприяныч видится в облике оборотня, обманщика, Берендея, запрещающего думать. Третий путь – путь Рудольфа, поясняется сказками о вечном рубле, золотом пере, о шкатулочке, которую надо отнимать у других, путь воровства и неверия. Вставные сказки (новеллы или притчи) сам писатель оценивал как удачное творческое решение. В «Осударевой дороге» вставных элементов, углубляющих идейное содержание произведения, несколько: «Сказанье о венике» является староверческим преданием, поясняющим в дальнейшем сюжетную линию Марьи Мироновны и Сергея Мироныча; «Сказка о вечном рубле» восходит к народным сказочным сюжетам о ловких и удачливых ворах, к легенде о золотом тельце (который соотнесен с Кашеем Бессмертным); «Сказка о золотых карасях» – небольшая, похожая на притчу, о том, что люди всегда жалеют о прошлом, ругая настоящее, соотнесена с легендой о золотом веке всего человечества и соответствует авторским раздумьям о необходимости единства старого и нового.

Роман строится на многих сказочных мотивах и аналогиях.

Все детские размышления Зуйка соотнесены с мотивами традиционных для художественного мира писателя сюжетов волшебных сказок: о похищенной и возвращенной Марье Моревне, об освобожденном Кашее, об Иване-царевиче, которому помогают спастись и бороться со злом волшебные помощники.

Пришвин подчеркивает, что у каждого своя сказка, своя правда, своя сила, но истина все же одна, а волшебное царство заложено в самом человеке. Заканчивается роман традиционно сказочно: Маша нашла своего

Степана (им стал для нее Сутулов), мирская няня отказалась от «конца света», перевоспитался «фигурант» Рудольф, исчез Куприяныч, похожий на людоеда, а маленький герой «все понял»: «И тут сам собою вышел тот праздник праздников, когда старшие заканчивают свою большую работу, а после них приходит ребенок и обращает все в сказку» (5, 318). Особенно значимо для понимания мудрой пришвинской сказки, что правда старика-старовера Сергея Мироныча соединяется неожиданно с идеями новых строителей (как в сказке). Старик перед смертью «вдруг» понимает слова молитвы «Отче наш» «...на земли, яко на небеси» именно в смысле справедливого и прекрасного устройства земной жизни и как раз в это мгновение, первым услышав звуки прорыва плотины, посылает жену «лететь птицей» в управление. Его последний приказ «государственного значения» основан на понимании того, во что всегда верила идеализированный комиссар Маша Уланова (о соединении прекрасного старого с новым, сказки с реальной жизнью человека), того, на что мучительно надеялся сам автор, записавший через несколько лет после раздумий над романом и над временем: «Моя задача была во все советское время приспособиться к новой среде и остаться самим собой. Эта задача требовала подвига, был подвиг, но сделано, все кажется, очень мало: ушло много сил на освоение нового. В «Государевой дороге» дело не вышло, я думаю, не так из-за описания лагерников, как из внутреннего противоречия. Моя задача была утвердить рождение нового лучшего мира. Но в человеческом плане новое рождается для спасения старого, а не для его потоптания».⁸⁵

⁸⁵ Там же, с.82.

Сказочная символика в романе имеет двойную мотивировку, как и всегда в творчестве писателя: детское познающее начало, ищущее чудо и сказку во всем, и вечные ценности, объединяющие всех людей и известные каждому.

В целом же роман о новом времени построен на сказке как на символе объединения, спасения и гармонии мира, что дало писателю возможность сказать больше, чем позволяли условия существования. Структура романа в целом соотносима с композицией волшебной сказки, в которую включены сказки-легенды.

Повесть-сказка «Корабельная чаша», созданная в 1952-1953 гг., продолжает сюжетно «Кладовую солнца», но по внутреннему содержанию, по глубине осмысляемых социально-философских вопросов ближе к роману «Осударева дорога». Путь писателя к Корабельной чаше был достаточно долгим. После поездки на Север в 1935 г. был написан очерк «Берендеева чаша» («Северный лес») о заповедном лесу. В середине 40-х годов Пришвин обдумывал идею написать «сказку о лесу с простым сюжетом». С конца сороковых годов с перерывами шло вызревание сюжета, который оформляется вокруг сквозной для писателя идеи спасения Корабельной чащи. Наиболее полно «Корабельная чаша» как философская повесть-сказка рассмотрена в книгах В.В.Агеносова. Им даны имеющиеся в научной литературе объяснения жанрового своеобразия произведения (сказка как способ повествования, сказ, иносказание; сказка как проявление романтического восприятия мира; сказка как фольклорный жанр; сказка как стиль повествования).⁸⁶ В.В.Агеносов, рассматривая

⁸⁶ Агеносов В.В. Творчество М.Пришвина и советский философский роман. - М., 1988, с. 101-102.

сказку в «Корабельной чаше», выделяет композиционное строение, наличие сюжета-путешествия, ряд структурно обязательных (по «Морфологии сказки» В.Я.Проппа) элементов, особый характер типизации героев. Сходные характеристики и определения, опирающиеся на мнение самого писателя, давала и В.Д.Пришвина.

Повесть «Корабельная чаша» складывается из многих сказочных элементов. Сказочно-эпический хронотоп сочетается в произведении с элементами приключенческого сюжета. В основе развития действия – поиск правды и счастья, символически связанный с образом волшебнореальной Корабельной чаши. Соединение правды и сказки происходит на уровне сложного философского синтеза. Важно, что Пришвин не сразу пришел к счастливой сказочной концовке. Писателя волновал вопрос о жертве, необходимой для большинства (хороший лес нужен для производства качественной фанеры), а, в конечном счете, о цели, оправдывающей средства. В повести речь идет не о жертве личного в пользу общего, единицы в пользу коллектива. Дилемма несколько иная: вечная красота во имя сиюминутной пользы.

В повести неоднократно подчеркивается, что удивительная чаша – правда, а не сказка, между тем как способ сюжетно-композиционной организации произведения – сказочный. Бытие природы (жизнь леса), людей (взросление, брачная пора, дети, старость, приход Васи к Антипычу, затем – на его место и т.д.) представлены Пришвиным по-сказочному: значительный период времени изложен кратко, подчеркнуто единство и вечность жизни в постоянной смене поколений, времен года и т.д.

Вася Веселкин, с детства искавший истинную правду, уже в начале повествования обнаруживает сходство с героями народных сказок – он пожалел маленькую слабую елочку, не дал ее срубить Антипычу. Далее

сказка «складывается»: к основному мотиву – поиску правды и счастья Васей – присоединяется сюжетная линия Насти и Митраши (героев «Кладовой солнца»), отправляющихся через всю страну искать отца; одним из главных героев становится сказочник Мануйло, знакомый читателю по северным очеркам, образ которого соединяет черты сказочных правдоискателей и волшебных помощников. В конце повести различные сюжетные линии чудесным образом сходятся (как в сказке). Чаща, на которой уже появляются «смертные» зарубки во имя правды положительного героя, спасена благодаря найденной истине (за ней Мануйло ходил к Калинин), окончанию войны; Мануйло со своим «путиком» принят людьми, которые раньше не верили в его правду, считая ее сказкой. В итоге правда соединилась с истиной, дети нашли отца, красоту удалось сохранить от гибели.

Трансформация сказочной основы определена тем, что Пришвин создавал современную сказку, сказку-быль. По мнению В.В.Агеносова, писатель «не мог и не хотел строить полностью основанный на авторской фантазии и мифе художественный мир», а «соединение сказки с реальностью и придает роману философичность».⁸⁷ В ней нет ничего фантастического, волшебного в обычном понимании, более того, все события приурочены к конкретному историческому времени и географически точно описанному месту. Перед нами сказка «в категориях пространства и времени» и философско-сказочный подтекст произведения.

⁸⁷ Там же, с. 103.

Усложнение сказочной основы связано в художественном мире повести с образами спасенных елочки и чащи (символизирующих объединение единичного и общего, мира людей и природы), а также обусловлено тем, что в процессе развития действия ведется спор между различными героями о правде и сказке. Первоначальное противопоставление сказки и правды возникает в разговорах мальчика Васи и старика Антипыча. Затем о сказке и правде корабельной чащи услышит сержант Вася от северного сказочника в госпитале: «И вдруг однажды оказывается, что и Коми есть, и леса немеренные там, и на третьей горе у реки стоит Корабельная чаща.

Так зачем же, думаю, нужно все запутывать в сказки, если можно по правде говорить и оно будет лучше сказки? Так я с этого начал в сказках правду искать, и у меня это дело бойко пошло, люди стали ко мне ходить – слушать меня»(5, 104).

Важная часть сквозного диалога: спор с канадцем – специалистом по лесному хозяйству, знающим «всю правду» о лесах. Ему отвечает «притчей» Иван Назарыч, считающий, что в лесах «сила совершается»: «...Полюбилась людям эта роща, и решили они ее хранить. Старики молодым передавали завет свой хранить Корабельную чащу: сила в этой роще хранится и правда. Так триста лет эту Чашу укрывали от пилы и топора». И далее: «Умел сказать простой солдатик, люди задумались и порешили свою священную рощу отдать. Триста лет берегли и, услышав слово о правде, нашли в себе силу расстаться».(5, 199). И наконец – в разговоре между сказочником и М.И.Калининым: «Мне же самому больше всех туда хочется, в эту Чашу. А как я услышал Веселкина, так и Чаша стала мне вроде сказки. И я свою Чашу за правду отдал, и вы бы, Михаил Иванович, тоже отдали». (5, 248). Таким образом, многоуровневый диалог

за счет особой волшебной-сказочной организации повествования перерастает в спор о правде истинной и правде необходимой, индивидуальной и общей (образуется замкнутая композиция за счет возвращения к началу – мудрым словам первого учителя Васи – лесника Антипыча).

Обычно в сложной структуре философской повести видят две сказки. «Одна о пути Мануйло к правде, вторая - в которой дети ищут отца. Со сказками их роднит наличие сюжета-путешествия; ряд элементов, присущих сказке и отмеченных в табулатуре сказки В.Я.Проппа...», - пишет В.В.Агеносов.⁸⁸

Обе сказки построены на множестве трансформированных в соответствии с главной задачей повести сказочных мотивов. Сюжет «дети ищут отца» можно считать сказочным, учитывая именно его детскую составляющую, выраженную, в частности, в мотивировке путешествия: «- Настя, - сказал Митраша твердым и решительным голосом, - я пойду на север искать отца. Его, больного, нельзя так оставить. (...) – Пойдем, Настя, отца искать, об этом я тебя спрашиваю, пойдем куда глаза глядят» (5, 82). Настоящего похищения (или исчезновения) отца в традиционном смысле не было. Вторая сказка – путь Мануйлы к правде, включающий и «путешествие» за ней к Калинину, как к доброму царю. Мануйло в «Корабельной чаще» выполняет и роль героя, и роль сказочного помощника. Поход за правдой в Москву построен, как известно, на впечатлениях от визита самого писателя к всесоюзному старосте. Но в его художественном изображении использованы в значительной степени и «воспоминания сказки», т.к. новый «добрый царь» во многом напоминает

⁸⁸ Там же, с.102

того, о котором почти пятьдесят лет назад «сказывал» настоящий Мануйло Петров, северный сказитель.

По нашему мнению, в «Корабельной чаше» явно просматривается еще одна сказка. Многие волшебные сказки включают мотив «запрет-нарушение». Нарушение сказочного запрета влечет за собой различные беды и несчастья, связанные с потерей (это может быть потеря чудесных невест и женихов, потеря свободы, исчезновение красоты и т.д.). Запрет, как известно, нарушается обычно положительным героем из любопытства или же с добрыми намерениями. Именно этот элемент волшебносказочного сюжета связан, на наш взгляд, с центральным образом Чащи. Ее описание дано подчеркнуто сказочно: частые деревья, белый мох, на старой часовне скворец играет, а в луже карась с выюном дружат; деревья «всем миром» человека поднимают, так что кажется, что летишь к солнцу. Сказочный троекратный повтор представлен и в истории появления Чащи (на третьей горе). Чаща – тайна, с ней связаны запреты: во-первых, не показывать никому из начальства, во-вторых, хранить ее. О первом запрете становится известно из рассказа Мануйлы о таинственном госте Онисиме: «... эту сосновую чашу в немереных лесах мы и таим, и весь народ наш таит. И вас я прошу – не показывайте этот лес никому из начальства: мы в Коми с этой тайной все растем» (5, 109) Мануйло нарушает оба запрета, идя за правдой к Калинин и решив отдать чашу за правду. Однако результат прямо противоположен традиционному. Второй запрет сложнее, поскольку он должен быть нарушен во имя пользы людей. Чашу удастся спасти перед самой гибелью, поэтому можно сказать, что мы имеем дело в данном случае с начальной, «дозапретной», ситуацией традиционной волшебной сказки, а ранее описанные действия Мануйлы – по сказочной хронологии должны были последовать позже.

В конечном итоге оказывается, что истинная правда как раз в сказках. Спасенная Корабельная чаща не является лесом, который необходим для общего дела, а сказочным чудом, символом человеческой любви, милосердия, единства, умения видеть красоту не только в пользе.

Структура повести-сказки, таким образом, основана на пришвинской концепции смысла и сущности жизни: цельность и единство существования человека и природы в совокупности прошлого, настоящего и будущего, духовного и материального.

Сохранение религиозно-философской символики в подтексте сказок связывает их не только со своим временем, но и, обращая в будущее, «вписывает» в вечность. В «Корабельной чаще», как можно понять по некоторым деталям, заложено представление о глубокой трагедии времени, которое было построено на идее жертвы во имя правды и дела большинства. Во-первых, это повторяющийся мотив света «великого, желанного и страшного». Пришвин заставляет Васю подумать о своей «угнетенной елочке», «как бросился на нее свет великий, желанный и страшный, как она ослепла в этом свете и долго неподвижно стояла на всем свету, оставаясь ростом с человека с поднятой рукой» (5, 82). То, что правда солдата Васи, озабоченного тем, чтобы сделать лучше всем людям, «голая», подчеркнуто противопоставлением заповедной красоты, сохраняемой много веков, и дешевой фанеры. Однако сложность выбора и его мучительный характер связаны еще и с тем, что речь идет о «военном времени». Простой, «природный» человек – Мануйло (может быть, Иван-дурак) по-сказочному просто объясняет Калинину («доброму царю») причину сохранения чащи: «- Чем хороша? – сказал Мануйло. – А вот чем. В народе говорят, что в еловом лесу надо трудиться, в березовом лесу – веселиться, а в сосновом бору – богу молиться» (5, 247). Философский

подтекст новой сказки поясняет одна из загадочных, на первый взгляд, фраз «мирского старосты»: «Есть такие леса, откуда вытекает великая река». И, наконец, слова «хранителя» Онисима: «... только неужели же негде фанеры достать, как только из нашего леса? Так, пожалуй, и нас с тобой на дубинки возьмут» (5, 266).

Нет необходимости в данном случае говорить о «знаках» времени. Речь идет о губительном для человека отрыве от его духовного прошлого, заветов предков. Распадающаяся связь времен и поколений, гибель красоты и мудрости, которую завещано хранить, может быть, в соответствии с концепцией романа, остановлена только чудом, как в сказке. Таким образом, счастливая волшебнo-сказочная концовка не только в том, что все закончилось хорошо, а оптимизм писателя не в том, чтобы можно дружно строить новую жизнь, пусть даже «с человеческим лицом». Центральной для него стала идея спасения, наиболее полно охарактеризованная В.Д.Пришвиной с опорой на записи писателя: «Спасать – значит, в частности, сохранять смысл прожитого, сотворенного и роковым образом уходящего в небытие».⁸⁹

Итак, перед нами оригинальная разновидность литературной сказки нового времени, построенная на объединении элементов поэтики различных сказок, на сосуществовании сказочности в сюжетно-композиционном строении, хронотопе и в лирико-философском подтексте, на усложнении сказочной основы за счет использования многоуровневого социально-философского диспута и объединения сказочной и религиозно-философской проблематики и символики. Наиболее точно

⁸⁹ Пришвина В.Д. Круг жизни / Очерки о М.М.Пришвине. – М., 1981, с. 171.

можно определить своеобразие сказок нового времени пришвинскими словами: «Сказка – это выход из трагедии».

Пришвину удалось действительно, как в сказке, свести в едином повествовании и народную наивно-мудрую веру («Живые помочи» и «Отче наш»), и восходящие к древнейшим языческим временам представления (например, о знамени-знаке Волчьего зуба), и всесоюзного старосту Калинина в роли «доброго царя», и «правду» советского строя. Многочисленные приметы времени, например, слова о Ленине, сказавшем «всю правду», о службе Советскому Союзу, о коммунизме («Корабельная чаша»), о легавых и ворах, о приказах, силе власти и вредительстве («Осударева дорога»), не делают мудрые сказки жизни Пришвина советскими. Время показывает, что сказка не может быть «советской» или «антисоветской», даже если она «повесть», «роман» или «быль», поскольку главные вопросы человеческой жизни об истинной правде, о милосердии и счастье, о красоте всегда были центральными в народной волшебной сказке, что всегда привлекало в ней писателей.

Таким образом, современная сказка-быль, говоря словами Пришвина, «заключенная в категории пространства и времени», все же остается сказкой в своих нравственных основах, одновременно безгранично расширяя эти категории до вечности (всегда так было и будет) и всемирности (мир во всем мире). Мысль, которая волновала Пришвина всю жизнь, – о гармонии в мире и в человеческой личности, о равновесии между личной свободой и общественной борьбой, властью, государством, о «собрании» «всего человека» в единстве идеального (сказки) и материального (были), – является центральной в его художественном мире и требует, по мнению писателя, именно сказки жизни, или сказки-были. В одной из поздних дневниковых записей (1952 г.) Пришвин дал краткую и

емкую характеристику этой особенности своих сказок: «Правда и вымысел – это разложение, все равно что воля и представление. Творчество в том и есть, чтобы правда на стороне и мой вымысел слились в одно. Это чудесное в жизни человека бывает, когда чувствуешь себя самого вне себя, а где-то там вместе с ними со всеми. В этом чудо и счастье творчества, и для того оно совершается, чтобы создать нечто новое и живое, преодолевающее время и смерть. В таком творческом процессе («любви») и человек создается и рождается бог в человеке» (6, 650).

Во многих произведениях Пришвина сказка органично входит в повествование как память детства, как способ восприятия и объяснения действительности, чужих и своих мыслей и поступков.

Истоки образа ребенка (как способа оформления особого взгляда на действительность, как «новорожденного элемента» мира, познающего его, как составной части пришвинской «сказки») – в первых творческих замыслах писателя. В миниатюре «Начало писательства» Пришвин вспоминал, что, впервые отправляясь на Север, предложил редактору описать его в «приключениях мальчика», но редактор просил просто «очерки Севера»: «Я согласился, и с тех пор вот сорок пять лет никогда не расставался с этим мальчиком и все не мог написать. Вся детская моя литература возникла на этой почве, а может быть, даже и охотничья. По-видимому, этот мальчик живет у меня в душе» (5, 342-342).

Именно так построен рассказ о детстве Курымушки («Кашеева цепь») и Зуйка («Осударева дорога»). Дети становятся главными героями в «Кладовой солнца» и в «Корабельной чаше». Благодаря сказке понятия личной свободы и необходимости («хочу» и «надо»), человеческого опыта и своеволия, силы и слабости преломляются в духовном росте героев.

Сказка детства соединяется с мудрым, иногда ироничным, иногда грустным взглядом автора и создает лирико-философский подтекст «сказок жизни». Таким образом, в художественном мире Пришвина сказка становится тайной детства и смысла жизни.

Во многих произведениях писателя повторяются одни и те же многогранные волшебно-сказочные символические образы, создающие внутреннюю связь, организующие нравственно-философский подтекст, придающие неповторимость и глубину литературной сказке Пришвина как сказке жизни. Понятия счастья, свободы, красоты, вдохновения на протяжении всего творческого пути писателя формировались на основе сказочной философии и волшебно-сказочных образов, помогающих художественно воссоздать жизнь по чудесным канонам. Это образы Дороги, Волшебной страны, Марьи Моревны, Кашея и многие другие.

Волшебная сказочная страна доступна детям, простым и добрым сердцем взрослым и художникам. Обобщенный образ неведомой страны имеет много конкретных художественных воплощений. Это и неоткрытая страна без названия и территории, «Азия», «Италия» («Кашеева цепь»), «Берендеева чаша», «Корабельная чаша» на далеком севере, страна непуганых птиц и зверей, «Золотой луг», выдуманная Дриандия («Весна света»). Она может начинаться прямо от порога, а может быть за сотни километров. «Волшебная страна» может поманить и обмануть («Осударева дорога»). Путешествие в нее – это и путь к народу, и дорога к другу, и настоящее творчество, и проникновение в душу человека в поисках прекрасного. Образы-символы любви, красоты, взаимопонимания – Марья Моревна («Кашеева цепь», «Осударева дорога»), Снегурочка («Кашеева цепь» и автобиографические заметки), царевна-лебедь, Олень-цветок («Жень-шень»). Символический образ восхищения, восторга перед

красотой и мудростью окружающего мира – Жар-птица. В очерке «Северный лес» («Берендеева чаша»), который считают первым творческим шагом к созданию повести-сказки «Корабельная чаша», образ Жар-птицы возникает в творческом воображении художника в связи с раздумьями не о красоте леса только, но и о расставании с ней, о необходимости жертвы (эта же мысль будет представлена в повести), с раздумьями о радости и вечной красоте в душе человека. В сказочном лесу повествователь видит срезы-разрезы на деревьях и переживает неминуемую гибель леса тоже через призму сказки: ему «вспомнилось из сказки про живую и мертвую воду, чтобы кусок сложился с куском и оба прекрасные дерева Берендеевой чаши поднялись»(2, 772). И путешественник и читатели прекрасно понимают, что такое возможно только в сказке, что все уже решено и лес все равно будет вырублен: «Дети плачут, расставаясь с Жар-птицей. Да и взрослому нелегко: даже ведь и в сказке не так-то просто выхватить из нее для жизни перо, а поди вырасти дерево, жизни которому больше трехсот лет!..» (2, 772).

Несмотря на всевозможные несчастья, даже смерть героев, сказка (волшебная) всегда знает чудесные способы изменить все к лучшему, и при появлении в художественном или документальном произведении сказочных мотивов, образов, символов любой читатель обязательно на основе сказочно-волшебных «жанровых ожиданий» будет не только грустить и переживать вместе с автором, но и надеяться на лучшее. На этом и построен внутренний смысл очерка: «...выхватил перо у Жар-птицы и начал желанное создавать сам от себя. И так бывает, что если перышко выхватил и присоединил сам себя к созданию Чаши, то и Жар-птица далеко не улетает и тут же рядом где-нибудь невидимо помогает из материалов заболоченного леса создавать Берендееву чашу» (2, 772-773).

Образ Жар-птицы становится лирическим символом: «Озноб телесный иногда соединяется с восторгом изнутри, как ранней весной с морозом горячий солнечный луч, и тогда я плыву и живу хорошо и создаю свою Берендееву чашу» (2, 775). Красота природы в авторском восприятии соединяется с представлением о волшебной райской птице, но за счет сказочной аналогии индивидуальное, пришвинское переживание, становится всеобщим, зримым и понятным каждому. Единство радости и печали, вечная переменчивость мира и души человека неразрывно связаны со сказочным образом – символом радости бытия.

Образ Марьи Моревны – символически обобщает представления писателя о красоте женского начала, о мудрости и совершенстве. Сказочную героиню видят автор и его персонажи во многих произведениях. В молодой поморке в раннем очерке «За волшебным колобком» узнает путешественник сказочную красавицу. В знакомой девушке Маше видит Курымушка («Кашеева цепь») волшебную царевну. Управделами строительства канала Маша Уланова становится Марьей Моревной в представлении маленького Зуйка, с этим образом связываются и другие сказочные предметы и события (например, волшебное зеркальце, перед которым «рядовой воин строительства» превращается в прекрасную женщину). Пришвин подчеркивает, в соответствии со сказочным началом в романе, что красота Марьи Моревны в мудрости, понимании, доброте и милосердии: «Она тоже считала сказку о конце мира подлежащей затоплению и всей душой верила, что над затопленным местом пойдут корабли нового мира, нового человека. Но она знала еще, что между тем, затопленным, миром и новым есть какая-то связь, и ей хотелось это драгоценное в прошлом взять с собой в новый мир и не дать ему совсем затонуть» (5, 237).

Эта позиция близка к точке зрения автора, который прослеживал историю Осударевой дороги от первобытного человека до современности и подчеркивал, что в северном русском народе знаменитый путь ледника из Белого моря в Балтийское носил название «божья колея».

Образ Марьи Моревны как цельного идеального человека Пришвин соотносил с солнцем, освещающим все вокруг (миниатюра «Сказочная красавица»): «Все вдвойне: человек и зверь, день и ночь, любовь и ненависть, растение и животное, лес и поле, рука и нога, и так все, но солнце не имеет своего антипода, и на что уж ночные светила, кажется, годятся к этому, но как подумаешь – тоже нет: солнце, месяц и звезды сходятся вместе, украшая сказочную красавицу» (5, 710).

Чудо, волшебные превращения, красота, доверие – идеалы автора, но со сказочными образами Снегурочки, Олень-цветка связаны и мысли о недостижимости счастья, об утратах, боль от которых не проходит всю жизнь. Охотник и жертва – повторяющийся мотив в творчестве Пришвина (очерки-путешествия, «Жень-шень», «Осударева дорога»). Например, в философской поэме-сказке «Жень-шень»: «И потом оказывается, что в лебеди была царевна, охотник удержался, и вместо мертвого лебедя потом пред ним явилась живая прекрасная царевна» (3, 229-230). Во имя сиюминутного желания (насытиться или обладать красотой) охотник не убивает жертву. Этот мотив достаточно распространен в волшебных народных и в литературных сказках (герой жалеет встреченных на пути животных, позже помогающих ему). В преобразованном виде он организует подтекст повести «Корабельная чаша» (польза и необходимость противопоставлены красоте и сказке).

Символ зла, заблуждения, обмана, общей беды – Кашей Бессмертный. Этот образ появляется в первых произведениях писателя,

возникая затем практически в каждой его сказке. В художественном мире Пришвина повторяются и сказочные мотивы, связанные с образом Кашея: пленение и заточение людей или Марьи Моревны, освобождение Кашея наивным героем (Иваном-царевичем). Известно, что во время первой поездки на Север Пришвин записал сказку «Лесовик», вошедшую затем в сборник Н.Е.Ончукова. Вариант, записанный Пришвиным от Мануйлы Петрова, построен на контаминации нескольких сказочных сюжетов (о трех царствах, о похищении жены Кашеем и ее поисках и других). В частности, в него включен эпизод освобождения Кашея в результате нарушения героем запрета. Вряд ли только эта сказка определила «долгую жизнь» Кашея в художественном мире Пришвина. Его основа - детская память сказки, отрыв образа от конкретных сюжетов, восприятие и воплощение его писателем как символического.

С образом Кашея связано представление о «кашеевой цепи» - цепи зла и несвободы. Цепью, веревкой или закланием был прикован в целом ряде сказок сам Кашей. В творчестве Пришвина эта ситуация трансформирована: необходимость разорвать или расковать «кашееву цепь» зла представлена как высшая цель человеческой жизни и творчества. Наряду с этим существует и понятие «Кашеево царство», символизирующее несвободу всех людей на земле («Кашеева цепь»), поклонение золотому тельцу («Осударева дорога»). С ним же писатель сравнивает барак заключенных на строительстве канала. Окончательно различные грани образа Кашея, а также его сказочные источники, выявляются в романе «Осударева дорога»: понятие о могущественной злой силе соединено с детским восприятием действительности, с формированием «душки» ребенка. В контексте романа-сказки писатель

противопоставляет власти Кашея, «прелести» зла, обмана образ Алексия Божьего человека, а также чистоту и открытость детской души.

Дорога – центральный сказочный символ в творчестве Пришвина. Это тропа человека в лесу, это путь к правде и счастью, в волшебную страну, это духовное развитие человека, «дорога к другу» (как скажет Пришвин в дневниках последних лет), это символ творчества и стремления человека к единству с людьми и миром. В разных формах предстает образ дороги в сказках Пришвина: это может быть тропинка в лесу, свой «путь», путешествие, жажда познания, «Осударева» дорога и многие другие. Свой путь в литературе для Пришвина неразрывно связаны с понятиями «дом» и «сказка». В миниатюре «Мой дом» (цикл «Лесная капель») он пишет, что его дом был везде, где « удавалось хорошо сочинять свои сказки». (3, 476).

Образ-символ дороги, пути помогает увидеть родственную близость самого акта творчества Пришвина народному (путь художника как тропа, по которой многие уже прошли, на ней видны их следы, а также отпечатки следов птиц и зверей). Наиболее полно и ярко об этом сказано в конце романа «Кашеева цепь»: «По сухой ли тропе на песочке, по замшелым ли бревнам на болоте, - на всякой тропе я, как хозяин и зачинатель, иду в полном радостном согласии с тем, кто прошел раньше меня...»(1,561).

Сказка – лирико-философская составляющая, органичная часть всего творчества писателя и сформировавшийся многожанровый вид. Литературная сказка Пришвина объединяет многое в нерасторжимом единстве, синтезирует все лучшее в жизни: «Это бывает у детей в праздники, ребенок обрадуется игрушкам, а старый человек, вспоминая свое такое же детство, такой же свет радости, наполнявший когда-то и его детскую комнату, говорит сказку о чудесной Жар-птице, и так из

поколения в поколение, передаваясь в сказках, птица радости живет, заполняет собой все виды искусства»(2, 771).

Сказки Пришвина опираются не только на живую фольклорную традицию, творчески воспринятую и переосмысленную писателем, но и на классические образцы литературных сказок (А.С.Пушкина, Г.-Х.Андерсена, В.А.Жуковского, П.П.Ершова).

Примечательной особенностью пришвинских сказок и других произведений с ярко выраженной «сказочностью» стало лирическое начало, непосредственно со сказкой связанные способы выражения авторской позиции. Выявляя особенности пришвинской литературной сказки, мы должны определить ее как *воссоздание* жизни в форме сказки или *переживание* сказки.

Восходящий к народному творчеству взгляд на мир определил своеобразие творческого метода писателя. «Мой прием состоит в том, чтобы заставить действовать не только центральное лицо, но и всю обстановку олицетворять, чтобы каждая вещь показалась своим лицом и стала тоже героем. Так и лес, и елка, и сосна стали бы живыми», - писал Пришвин в миниатюре «Мой прием» (5, 502). Сказка (в широком смысле) стала составляющей пришвинского реализма. В.В.Кожин, сопоставляя творческую позицию Пришвина и Достоевского, справедливо говорил о реализме в «высшем смысле»: «Пришвин мог бы определить свою цель как стремление при полном реализме найти в природе человека».⁹⁰ Собственные мысли Пришвина сформулированы им в 1948-1951 гг. в миниатюре «Кредо» («И так я нашел свое любимое дело: искать и

⁹⁰ Кожин В.В. Время Пришвина // Пришвин и современность. – М., 1978, с.69.

открывать в природе прекрасные стороны души человеческой» (5, 468)) и в очерке «Мой реализм»: «Реализм которым занимаюсь я, есть *видение души человека в образах природы*» (5, 388, курсив автора).

Трагическая нравственная философия русского писателя, не покинувшего Россию, оставшегося самим собой, будучи вместе со всеми, свойственная М.М.Пришвину, не вела к пессимизму или уходу. Выход, «сказочный» счастливый итог многих его произведений (сказка – выход из трагедии) связан во многом с глубокими корнями русского православия.

Сказка Пришвина – это не только жанровая форма, но и элемент мировоззрения, и особенность творческого осмысления жизни, и структура произведений, и стиль повествования. Единство были и сказки, очерка и сказки сформировало сказку лирико-философскую, представленную в формах сказки-автобиографии, сказки- повести, сказки-путешествия и других.

Можно сказать, что на протяжении всего творческого пути М.М.Пришвин рассказывал сказку жизни, совершенно особую, объединившую старое и новое, общее и личное, реальность и волшебную фантазию. Сказка Пришвина - это правдивая история народа, его духовная жизнь (в единстве поэзии, веры и быта); символ радости, счастья, детства, творческих сил природы и человека. Главное в сказках Пришвина – победа Добра над Злом и мысль о единстве всего живого на земле. Сказка во многом основа «геооптимизма» (или «экологического реализма») писателя.

Философская проза Пришвина базируется на сказке не только как на возможной основе организации повествования, но и как на способе объяснения и переживания мира, что, по сути, составляет одну из концептуальных основ литературной сказки XX в. в целом.

§ 3. Мир и «антимир» в сказках Л.Петрушевской

Показательными для понимания формирования художественного мира современной философской литературной сказки в ее взаимодействии с традиционной народной представляются произведения современного автора – Л.С.Петрушевской.⁹¹

Сказки Петрушевской разнообразны. Они отличаются и ориентацией на различные фольклорно-сказочные жанры, и пафосом, и системой образов. Их называют философско-сатирическими, абсурдно-философскими, аллегорическими и т.п. В основе сказок Петрушевской, в первую очередь, бытовые (сатирические и новеллистические) сказки (изображены внутренние противоречия, алогизм действительности, семейно-бытовая проблематика, приближенный к обыденному язык) и сказки о животных (мир животных представляет собой иносказательное изображение человеческих отношений).

Сказки Петрушевской – это современные, новые сказки и по времени создания, и по идейно-художественному своеобразие. Первые появились в 70-80-е годы. В 90-е годы вышло несколько циклов прозаических сказок: «Лечение Василия и другие сказки», «Сказки для всей семьи», «Дикие животные сказки»; «Простые и волшебные сказки».

⁹¹ Из последних исследований о сказках Л.С.Петрушевской: Громова М.И. Сказка в творчестве Л.С.Петрушевской // Литературная сказка: история, теория, поэтика. Сборник статей и материалов. – Вып. 1., М., 1996, с. 78-81; Монгуш Е.Д. О некоторых особенностях литературной сказки Л.С.Петрушевской// Мировая словесность для детей и о детях. – Вып. 4, М., 1999, с.97-99.

В собрании сочинений⁹² Петрушевской представлены два типа сказок-приключений: «Книга приключений. Сказки для детей и взрослых» (Нечеловеческие приключения; Лингвистические сказочки; Приключения Барби; Приключения с волшебниками; Королевские приключения; Приключения людей) и «Дикие животные сказки. Первый отечественный роман с продолжением». В сборник «Настоящие сказки» вошли отдельные произведения из предыдущих циклов и кукольный роман «Маленькая волшебница».

Таким образом, в любом издании сказки Петрушевской тяготеют к циклизации. Общий смысл цикла формируется в первую очередь благодаря заглавиям, которые всегда фиксируют своеобразие трансформации автором сказочных элементов, особенности ориентации на сказочную традицию, идейно-художественный смысл новых жанровых образований. Можно обратить внимание, что одни и те же сказки входят последовательно в несколько сборников. Большинство циклов и групп сказок Л.С.Петрушевской (за исключением сборника «Настоящие сказки») составлены по персонажному принципу на основе собственной классификации писателя. В художественном мире сказок Петрушевской определяющими являются элементы традиционных сказочных жанров и пародии на волшеббно-фантастическую литературу, идеализирующую действительность. В следовании сказок друг за другом можно увидеть некоторую закономерность, проясняющую своеобразие авторской позиции: на первом месте - вещи и животные, затем - слова, потом - соответственно куклы (Барби), волшебники, короли (вместе с королевами

⁹² Петрушевская Л.С. Собрание сочинений в 5 тт. – Харьков; М., 1996.

и принцессами) и наконец - люди. Все названные циклы объединены общим заглавием: «Книга приключений. Сказки для детей и взрослых».

Петрушевская традиционно акцентирует внимание на жанровом своеобразии своих произведений (и сказка и приключение, под общим серьезным подзаголовком «книга») и определяет широкую читательскую аудиторию (обозначение возможных читателей лишний раз доказывает, что сказки настоящие, как и народные).

Внутри каждого цикла единство обеспечено не столько логикой следования сказок (часть сказок из разных циклов свободно образовала позже новую книгу – «Настоящие сказки»), сколько общим подтекстом, авторским отношением к изображаемому. Например, «Нечеловеческие приключения» изображают как раз человеческие чувства и переживания, а также низменные страсти и страстишки. Кукольные приключения построены на обратном противопоставлении: истинное и ложное представлены в виде «кукольного» и «человеческого».

Порядок следования отдельных произведений и циклов также позволяет утверждать, что их основа - сказочно-философская. Так, последние сказки из завершающего цикла «Приключения людей» наиболее серьезные, ориентированы на утверждение вечных нравственных ценностей и заповедей. Например, «За стеной» - о любви, верности, готовности отдать все (символически напоминающее о вечном «Раздай все»). В сказке «Дедушкина картина» ребенок решается отдать жизнь за спасение всех от Вечной Зимы. Каждая последующая история становится все более серьезной и грустной, но весь цикл и одновременно вся книга заканчивается именно так, как и положено сказке (светлая, волшеббно-счастливая концовка сказки «Остров летчиков»). Связующее начало в

калейдоскопе сказок и сказочных циклов – авторское убеждение в том, что в жизни много зла, но избавление от него возможно.

Более однородный в жанрово-стилистическом отношении цикл – «Дикие животные сказки» объединяет произведения, построенные одновременно на традициях двух жанров – социально-бытовых сказок и сказок о животных. Также автором использованы некоторые функциональные элементы басни и анекдота. Весь цикл представляет собой открытую структуру, чему соответствует подзаголовок – «первый отечественный роман с продолжением» и сходные зачины отдельных историй («как-то раз», «однажды»). Предметом изображения является обыкновенная, ежедневная и бытовая жизнь, представленная в виде небольших сказок-зарисовок из жизни животных и насекомых.

Структура цикла определена попыткой автора представить в абсурдно-пародийной форме жизнь обывателя, а также сатирически проиллюстрировать истоки одного из сказочных жанров. Известно, что сказки о животных на определенном этапе развития утратили связь с древними представлениями и стали иносказаниями. За образами животных, их повадками, характерами стоял именно мир людей, изображаемый на основе иносказания.

Одновременно Петрушевская использует литературные традиции (произведения Тургенева, Толстого, Чехова), пародийно переосмысляя их в духе восприятия обывателя. Например, «Двойная литературная история» использует образы «Муму», подавая их в абсурдно-ироническом освещении: «Однажды улитка Герасим, начитавшись художественной литературы, повел на веревке амебу Рахиль по прозвищу Муму топить в пруд, так как Рахиль по собственной инициативе очень привязалась к Герасиму, жила в его доме в конуре и ночами выла, якобы сторожа дом, а

на самом деле просто на луну»⁹³. Сказка «Klava Karenin», помимо житейской аналогии (плотва Клава бросила мужа и ушла к карпу дяде Сереже), пародирует логику всевозможных псевдонаучных исследований и разысканий в мире русской классической литературы и личной жизни писателей: «Это привело его к разысканиям, он начал рыться на дне пруда в поисках исчезнувших цивилизаций, шлялся туда с киркой, чайной ложкой и ситечком, и недавно надыбал пенсне Льва Толстого – оказывается, писателю прописали, а он не стал носить, отдал Софье Андреевне (см. фото) под видом того, что жена гораздо больше смахивает на Чехова (см. фото). (...) Благодаря этим поискам и находкам обычно ленивый плотва Вова, вдохновленный собственной семейной трагедией, выпустил за рубежом книгу «Толстая и Толстой», а затем опубликовал также одноименную пьесу, которую леопард Эдуард мечтает поставить в реальных условиях пруда... (...) Содержание спектакля: соня чешет к пруду в пенсне и т.д., весь хвост в репьях, а лев сидит на вокзале с сумками, как нищий, грива в репейнике, готов отъехать. (...) Однако на том берегу пруда, в американских университетских кругах, пьеса имела большой успех из-за особенностей перевода, там нет наших окончаний, пьеса называется «Толстой и Толстой» (Tolstoj & Tolstoj), и оба Толстых состоят в длительном браке и дико ревнуют друг друга, имея много детей: загадка славянского темперамента!»⁹⁴ Абсурдная позиция представлена как нормальная для большинства обывателей, что подчеркнуто грустно-ироничным замечанием автора – «начитавшись художественной литературы».

⁹³ Петрушевская Л. Собр. соч. в 5 тт. – Харьков, М., 1996. – Т.5, с.28.

⁹⁴ Там же, с.183-184.

Составной частью рассматриваемого цикла стали иллюстрации-карикатуры автора, на которых изображены именно люди, что в целом противоречит образу жизни того мира, где происходит действие «диких» сказок, но зато способствуют созданию типов. Дополнительное средство объединения отдельных историй в том, что одни и те же герои участвуют в разных сказках, а в конце книги приводится их полный список.

«Дикие животные сказки» в целом воспроизводят семейно-бытовые проблемы современной жизни, показанные «с истертой изнанки» в сатирическом освещении. Но все же это «смех сквозь слезы», поскольку такие произведения могут быть названы «антисказками».

Иной уровень объединения – кукольный роман. Четыре сказки, составлявшие цикл «Приключения Барби», позднее были дополнены предысторией, продолжены и преобразованы в кукольный роман «Маленькая волшебница». Для него характерна наиболее резкая критика действительности и современных обывателей, мир людей противопоставлен волшебному и совершенному миру кукол, что еще больше подчеркивает его несовершенство. Роман построен на соединении нескольких историй из жизни Барби Маши с предысторией и авторскими комментариями. В его основе и абсурдно-аллегорический образ-символ общего телешоу с призами.

Нетрадиционные, философские сказки Л.Петрушевской при любой окрашенности (пародийной, морализаторской, юмористической, аллегорической) поднимаются к высоким гуманистическим идеалам. Сказочно-обобщенные силы добра и зла, противопоставленные друг другу, могут быть и социально враждебными. Но не это главное. За условно-сказочными приключениями вещей, животных, кукол, королей, принцесс, людей и волшебников стоят извечные человеческие чувства и социально-

бытовые взаимоотношения. Этот «сказочный» мир может быть охарактеризован как мир, в котором сосуществуют волшебство и жестокость.

Л.С.Петрушевская при помощи условных схем (объединение в разных сочетаниях элементов бытовой сатирической повести, новеллистической сказки, сказки о животных, анекдота, легенды, басни, притчи) рисует истинное лицо нашего мира, показывает, что большинство современных людей живет настолько бездуховной жизнью, что такие вечные ценности, как добро, любовь, красота, милосердие и даже естественная признательность, становятся смешной редкостью, даже сказочной выдумкой.

Ряд произведений Петрушевской тяготеет не к сказкам, а к быличкам или бывальщинам («Осел и козел», «Фонарик», «Черное пальто», «Дедушкина картина»). Получаются рассказы-фабулаты, где сверхъестественное может быть мотивировано пограничным состоянием между жизнью и смертью (тяжелая болезнь, неудачные попытки самоубийства) или просто убеждением людей в том, что некоторые люди – «волшебники» (или души умерших родственников) могут иметь магическую власть над другими. Другие сказки напоминают анекдоты («Жил был Трр», «Дай капустки!...»). В некоторых происходит переосмысление конкретных традиционных сказочных сюжетов («Золушка», «Красная Шапочка») или жанровых схем массово-коммерческой литературы («Тельняшка Джек» построена как пародия на детективы, «Приключение в космическом королевстве» – на научно-фантастические романы).

Средством объединения мира волшебников, кукол, людей, детей и животных становится авторский взгляд на современного человека. Причем

в мире сказок Петрушевской злых волшебников или волшебников, несущих зло, значительно больше. Одна из основных особенностей художественного мира сказок - своеобразный диалог между сказкой и реальностью. Различные типы авторской позиции формируются, на наш взгляд, как отношение к традиционным сказочным ценностям, сюжетам и героям и могут быть определены как интерпретация, ирония, критика, игра, пародия.

Глубокий пессимистический подтекст сказок построен на том, что действительность и сказка, малейший намек на которую вызывает в сознании читателя соответствующие ассоциации, резко противопоставляются. Узнаваемые сказочные образы, мотивы, предметы помещены в реальную действительность, переосмыслены, показаны в пародийной форме или окрашены мрачной иронией. Цель автора - при всем несовершенстве современного мира и человека напомнить читателю о сказке (пусть даже с элементами «черного юмора»), «сказочным» способом выразить надежду на то, что истинные ценности (красота, любовь, творчество) все еще живы в этом мире (например, в таких сказках, входящих в разные циклы, как «Паровоз и лопата», «Золотая тряпка», «Принцесса Белоножка...», «Секрет Марилены», «Отец» и многих других).

Чудесные сказочные предметы в сказках разной ориентации – различны, но в целом происходит пародийное переосмысление самого понятия. Такова «волшебная» карточка для банкомата в сатирической сказке «Королева Лир», отвергнутая сумасшедшей королевой, а также золотая тряпка и волшебная ручка в одноименных философско-иронических сказках, чудесная корочка и парик в романе «Маленькая волшебница» и многие другие. Таким образом, и на уровне символической значимой детали проявляется тенденция трансформации традиционных

жанров (в данном случае волшебной и социально-бытовой сатирической сказки).

Сказочные элементы (а также отдельные мотивы мировой и отечественной литературы) представлены в переосмысленном (пародийном или философско-ироническом) плане, например, в сказках «Новые приключения Елены Прекрасной», «Глупая принцесса».

Особое свойство индивидуальной манеры Петрушевской состоит в том, что о самых ужасных и страшных вещах сообщается запросто, спокойно, как о том, что само собой разумеется и всем давно известно, нередко для этого использована разговорно-просторечная лексика. Таким способом создается абсурдный образ мира, вывернутого наизнанку. Например, начало сказки «Гирлянда птичек»: «У одной девочки не было новогодней елки. А она так мечтала о елке и гирлянде птичек на ней. Она жила совсем одна, отец и мать ее сидели в тюрьме, а дедушка с бабушкой были заняты только тем, что писали жалобы в газеты. Отца с матерью у девочки посадили за то, что они подрались в своей машине и на ходу задавили очень дорогого лося со студии «Союзмультфильм». Отец с матерью работали мясниками: он – в магазине «Подарки», она – в магазине «Овощи-фрукты»».⁹⁵

Автор каждый раз знает больше, чем читатель, автор комментирует события, действия и чувства героев сказок, соотнося их с реальным миром. Перед нами правдивый, мудрый, иногда ироничный или грустный рассказчик, живущий в том же мире, что и читатель. Но именно такой способ изображения дает возможность по-новому взглянуть на то, что видишь каждый день.

⁹⁵ Петрушевская Л.С. Собрание сочинений в 5 томах – Т.4. – Харьков, М., 1996, с. 258

Несовершенство и безобразие изображенной жизни не снимает счастливых, сказочных концовок, но придает им иной смысл. Это свойственно всем сказкам Петрушевской. Так, например, сказка «Новые приключения Елены Прекрасной» заканчивается именно идиллией, но для нее герои должны стать невидимыми: «Возможно, они живут вдвоем где-нибудь в императорском дворце на острове, не видимые никому, путешествуют на самолетах, плавают на кораблях, счастливые, веселые, и никто не зарабатывает на них денег, не подкарауливает с камерой, никто их не похищает, не стреляет по ним, не устраивает из-за них войн...».⁹⁶ Пессимистический подтекст и идеалы сказок Л.Петрушевской противопоставлены, что подчеркивается, например, тем, что сказки, объединенные в один из последних циклов, названы «настоящими».

Позиция автора может быть охарактеризована как отстраненно-мудрая. Сказочная форма нередко используется для «двойной иронии»: автор описывает несовершенство реального мира и обычного человека, но заканчивается все счастливо, что вызывает у читателя смешанные чувства. (Не смеется ли автор и над нашей верой в чудеса и любовью к счастливым концам?) Рассказывая о будничной жизни по «сказочному канону», Л.Петрушевская, возможно, хочет, чтобы мы задумались над тем, что именно этот, чудесный порядок правилен и естественен, а реальный мир отклонился от нормы.

Сущность идейно-нравственной оценки мира, основной вывод в сказках может быть именно сказочным. Сказка «Глупая принцесса» их цикла «Королевские приключения» (вошедшая затем и в сборник «Настоящие сказки») заканчивается традиционно и одновременно

⁹⁶ Петрушевская Л. Настоящие сказки. - М., 1999. - с.26.

иронично: «Так что наша история пришла к своему счастливому концу, как и полагается».⁹⁷ Мораль может быть выражена прямо, как в басне. Но если в басне мораль является обобщением, выводом, своеобразным «укрупнением» смысла, то в рассматриваемых сказках она значительно упрощает то, что хотел сказать автор, вплоть до пародии на басни и всевозможные поучительные истории. Например, в сказке «Волшебная ручка» из цикла «Приключения с волшебниками» концовка звучит именно так: «А мораль сей басни такова – бесплатное обходится иногда дороже, особенно ворами!»⁹⁸ В сказке «Роза» (из цикла «Приключения людей»), о тяжелой судьбе человека-цветка, напротив, из абсурдной и глупой истории делается серьезный вывод-обобщение: «Но цветы – подневольные существа, и приходится терпеть ему жизнь цветка. Поскольку настоящие-то цветы растут из сора и питаются кое-как».⁹⁹ Иногда традиционная мораль подается с авторским комментарием, который еще раз заставляет задуматься, но уже не о сказке, а о жизни. Например, в сказке «От тебя одни слезы»: «Говорят – слезами горю не поможешь. А бывает наоборот. Смотри кто плачет и смотря кто потом смеется».¹⁰⁰

Ярким средством выражения авторской позиции являются комментарии-отступления, включенные практически во все сказки. Они могут носить или характер разговорно-доверительных замечаний, или содержать оценку современного мира и людей, или превращаться в мрачные, грустные или ироничные обобщения по ходу развития действия, обращенные непосредственно к читателю.

⁹⁷ Там же, с. 195.

⁹⁸ Там же, с. 130.

⁹⁹ Там же, с. 276.

¹⁰⁰ Там же, с. 21.

Автор-рассказчик устанавливает доверительные отношения с читателями, подчеркивает простоту, отсутствие украшений, даже определенную «устьность» сказок (выражения типа «мы-то с вами знаем», «как вы сами понимаете», «как это всегда бывает», «каждый знает», «вот так», «короче», «все как полагается» и подобные). Например, в сказке «Тельняшка Джек (сценарий мультипликационного фильма)», вошедшей в цикл «Нечеловеческие приключения»: «Тельняшка Джек вздохнул, обошел ворота, обнюхал их. В темноте его глаза отчаянно светились, – знаете, они у котов горят по ночам, глаза?»¹⁰¹

Автор – рассказчик и сказочник, воспроизводит разговорно-просторечную манеру судачить и сплетничать, высказывает замечания как бы от лица коллективного обывателя, построенные на совмещении расхожих обобщений, но за счет злой иронии приобретающие противоположный характер. Например, в сказке «Новые приключения Елены Прекрасной»: «Причем волшебник никак не помог бедной дурочке. Волшебник – не благотворительная организация и не Красный Крест, чтобы немедленно приходить на помощь. Он не занимается мелочами. Пусть эти люди сами себя отпевают, считал он. Дурочка тоже была не слабого десятка и неоднократно колотила свою старую тетку, жившую напротив, и никто не вмешивался».¹⁰²

Нередко подобные замечания носят обобщенный социально-нравственный или философский характер. Например: «Как правило, у таких невозможно прелестных красавиц один путь спасения – побыстрее

¹⁰¹ Там же, с.68.

¹⁰² Петрушевская Л. Настоящие сказки. – М., 1999, с.10.

спиться и потерять всю свою красоту, или пойти в артистки с тем же результатом».¹⁰³

В сказке «Котенок Господа Бога» (вошла в цикл «Приключения людей») по ходу развития действия сделаны два «знаковых» обобщения, связанных непосредственно с сюжетом и одновременно создающих серьезный нравственно-философский подтекст: «И мальчиков ангел-хранитель радовался, стоя за его правым плечом, потому что всем известно, что котенка снарядил на белый свет сам Господь, как он всех нас снаряжает, своих детей. И если белый свет принимает очередное посланное Богом существо, то этот белый свет продолжает жить. И каждое живое творение - это испытание для уже заселившихся: примут они новенького или нет. Так вот, мальчик схватил котенка на руки и стал его гладить и осторожно прижимать к себе».¹⁰⁴ Когда справедливость наконец восстановлена (сын приехал к матери, бабушка осталась жива, котенок нашел хозяев и т.д.), автор замечает: «Вот наша жизнь нужна – вот мы и живем».¹⁰⁵

Выводы могут быть представлены и как позиция героев. В такой ситуации можно говорить о единстве позиции автора и персонажа. «Сказка о часах» заканчивается именно так: «И никто не слышал, как она сказала:

- Ну что же, пока этот мир остался жив».¹⁰⁶

Наиболее ценными и важными подобные обобщения, построенные на единстве позиции автора и героя, становятся тогда, когда героями сказок являются дети. В сказке «Дедушкина картина» главные слова

¹⁰³ Там же, с. 18.

¹⁰⁴ Там же, с.285.

¹⁰⁵ Там же, с.287.

¹⁰⁶ Там же, с. 171.

произносит маленькая девочка: «У меня нет дела всей жизни, а есть только моя жизнь! Я спокойно могу ее отдать. Пусть все живут при солнышке».¹⁰⁷

Основной способ изображения действительности в сказках Петрушевской в целом - обобщение на основе конкретной судьбы, отдельного случая или происшествия. Расширение пространственно-временных рамок художественного мира сказки происходит именно благодаря обобщениям-комментариям, подключающим конкретную историю к общему целому.

Авторская позиция связана с разнovidностью каждой сказки, вернее, - с жанровой доминантой, и при этом всегда ориентирована на гуманизм, милосердие, надежду на то, что наш мир «еще жив».

Совершенно особой художественной структурой отличается кукольный роман «Маленькая волшебница». С одной стороны, отдельные стороны этого произведения роднят его с детскими «кукольными» повестями-сказками, а с другой – автору удастся использовать выбранную форму для еще более глубоких и мрачных наблюдений над действительностью и современным человеком и для философско-сатирических обобщений о мироустройстве в целом.

Художественная модель мира изначально двухчастна и в определенной степени восходит к традиции романтических сказок и повестей: мир доброго волшебника Амати (хрустальный дворец в заоблачных высотах Гималаев, где он изготавливает волшебные музыкальные инструменты) и жизнь людей. Общение мастера с людьми достаточно ограничено, но знания о нем полные и точные. Время от

¹⁰⁷ Там же, с. 297.

времени он посещает магазины игрушек и покупает их (сначала горны, барабаны, танк, шагающая кукла, а затем и Барби). Настоящая завязка романа не в начале, а только в четвертой главе («Мастер Амати»). Игрушки нужны мастеру для того, чтобы вдыхать в них волшебные души: «От него уходили в мир плюшевые медведи – подушечные утешители, навевающие сон; заводные танки – защитники котят; телефоны, мгновенно соединяющие с кем захочется, если ты сидишь один и все ушли; скакалки, с которыми бедные неходячие дети когда-нибудь научатся прыгать; вертолеты и парашюты, на которых можно спастись от пожара, вылетев из окна, - и так далее».¹⁰⁸

Таким образом создается единый художественный мир людей, волшебников, кукол и детей. Кукольный - важен для автора, так как позволяет воспроизвести мир детства и волшебства, а куклы мастера связывают между собой жестокий мир взрослых и прекрасный мир детей. С этой точки зрения смотрит на жизнь автор, утверждая ценность нормальных человеческих чувств и отношений как чего-то волшебного, сказочного и по грустной иронии – практически невозможного в современной действительности. Когда дети играют в кукол, они их любят, заботятся о них, скучают без них, придумывают о них всевозможные истории, жалеют их, даже верят в то, что куклы играют сами, когда дети спят или уходят. Для них они как живые, и главное, что чувства и эмоции детей тоже настоящие, истинные. Это все по-настоящему и возможно только у детей, и, как нас убеждает автор, только добрые и хорошие взрослые способны это понять. Автор многократно подчеркивает, какими качествами обладают куклы (они держатся «до последнего», верно и

¹⁰⁸ Там же, с.315.

преданно любят, всегда готовы помочь, даже жертвуя собой, всегда улыбаются), и убеждает нас в том, что в мире людей такое редко встретишь, т.е. создает грустно-ироничный подтекст философско-социального типа.

Начало романа (до предыстории куклы Барби Маши) построено на основе многих сказочных мотивов и образов. В первую очередь, это «чудесный ребенок» – а в данном случае волшебная кукла Барби Маша у одинокого полунищего старика деда Ивана: «Как известно, настоящая жизнь кукол начинается с того, что кто-то их кормит, моет, наряжает и укладывает спать. И уже много лет эта волшебная Барби ждала, что ее найдет мама. Но ее нашел старенький папа, что тоже было хорошо».¹⁰⁹ В основу истории взаимоотношений Барби и деда Ивана положены также мотивы «Золотого ключика». Дед Иван – великолепный столяр и мебельщик, он ищет на помойке ненужные вещи, приводит их в порядок и продает. Особенная удача для него – найти старые игрушки. Именно так была найдена Барби Маша. Отметим, что имена Иван и Маша – тоже ориентированы на традиционный узнаваемый сказочный мир.

Собственно развитие действия, настоящие приключения связаны с тем, что мастер Амати, допустив ошибку, пожалел выброшенного полумертвого крысенка в магазине и, превратив его в младенца, оставил жить. Позже выясняется, что эта девочка и станет одним из источников зла в волшебном мире и в мире людей.

Весь роман построен на противопоставлении добра и зла, представленных в виде кукольно-волшебного мира взаимопомощи,

¹⁰⁹ Там же, с.293.

милосердия и любви - и современного мира людей, жестокого и страшного (где за квартиру и машину готовы на убийство, где детей выбрасывают из дома, где зло стало нормой, а не отклонением). Для его изображения автором удачно найден образ-символ телешоу с участием зрителей («современная сказка», в которой все возможно и все как бы не всерьез, кроме бездушия и злобы). Эта форма, во-первых, позволяет автору сопрягать различные времена и пространства (телевидение), активно использовать зрелищность, карнавальность и дает возможность читателям по-новому взглянуть на привычную действительность.

Противопоставляя добро и зло, Петрушевская подчеркивает, что положительная героиня (Барби Маша) может помочь другим, но не может помочь себе. Такой она создана, как и многие волшебнo-сказочные герои. Зло изначально как бы сильнее. Целая серия превращений второй главной героини (полудохлый крысенок – младенец-сирота – бродяжка и пьяница Валька – секретарша волшебника Валечка Барби – злая волшебница и ворона Валькирия – снова крыса) помогает автору показать разные лики и особенности зла. Своеобразные цели ставят перед собой Валькирия и ее помощник (возможно, когда-то брошенный пьяницей-Валькой сын) Эдик – Сила Грязнов. Ему нужно господство над миром. С помощью телевизора они хотят уничтожить Барби Машу, надеясь на то, что добрый волшебник, узнав об опасности, отдаст весь мир за куклу. В телемире возможно абсолютно все. Эдик развлекается тем, что производит перемещения из экрана в экран, что также позволяет автору показать пороки сегодняшней действительности (можно поменять местами правительство и десяток продавцов с рынка, министра и алкоголика, мирную западную демонстрацию - с нашей толкучкой, красавчика танцора - с валенком на

валяльной фабрике). Этот абсурдный мир, произведенный благодаря злему колдовству, характеризует реальность.

Кульминацией в развитии действия является телешоу «Души прекрасные порывы», где семье, ребенок из которой первым начнет мучить и убивать куклу, положен приз – трехкомнатная квартира и машина. Поведение ведущей – Вальки-Валькирии, выкрики зрителей, оформление передачи – все максимально приближенно к реальным телеиграм, теледебатам, телеконкурсам и т.п. (глава «Здесь все свои», возможно, заставляет читателя вспомнить знаменитое «Над собою смеетесь!»). Чудо происходит, с одной стороны, как в сказке, случайно, благодаря волшебным предметам. Маленькая скамеечка под виселицей для кукол была сделана как единое целое с волшебным игрушечным органчиком, поэтому в момент казни Барби Маши начинает играть музыка, которая преобразует все и всех, в жизнь начинают воплощаться самые лучшие, истинные мечты и желания каждого. Даже Валькирия, вспомнив дружную крысиную семью, роняет волшебную корочку и превращается вместе с Эдиком в крыс (чистеньких, аккуратненьких, сереньких, у которых все в порядке). «Вдруг» пожелав всем-всем людям добра, алкоголичка Шура-Шашка, случайно надевшая волшебный парик, раздает машины и ключи от квартир, а озверевшие обыватели спокойно встают в очередь и вежливо ждут, больной ребенок встает и сам идет ножками, т.е. музыка изменяет все и всех. Но, с другой стороны, кульминационная сцена построена на совмещении волшебства и достаточно грустного и мрачного его объяснения (музыка играет, пока кукла Барби Маша стоит на скамеечке под виселицей и несмотря на то, что она кукла, страдает по-настоящему, а большинство людей становятся нормальными совсем ненадолго).

В мире кукольного романа возможны любые превращения (как в сказке), которые как раз и показывают истинную сущность каждого (крыса превращается в теледиву, две дворовые собаки – в лохматых детей-вундеркиндов в джинсовых костюмчиках, беззубая алкоголичка с разбитой головой – в красавицу-ведущую в черных шелках с золотыми волосами), и чудеса (унесенная доброй Женечкой кукла Маша вновь оказывается в домике у деда Ивана).

Счастливые чудесные события не являются закономерным итогом беспощадного анализа людей и общества и приводят читателей к выводу о том, что такое возможно, к сожалению, только в сказке. Благополучная волшеббно-ироничная концовка, как и во многих сказочных повестях и рассказах Петрушевской, заставляет читателя задуматься над тем, что такое возможно только в сказке, а с другой стороны, все же убеждает в том, что в жизни еще остались любовь (например, родителей и детей), красота (органная музыка) и милосердие.

На уровне пафоса авторская система ценностей воплощается наиболее полно. В сказках Петрушевской мы видим различные виды комического пафоса (сатирический, псевдосаркастический, в каких-то случаях - злая ирония или черный юмор). Но «уничтожение смехом» уравновешено положительным, идеальным, хотя автор с горечью констатирует, что в сознании большинства доминируют антиценности и они же определяют взаимоотношения людей. В целом авторскую позицию в сказках Петрушевской можно охарактеризовать примерно следующим образом: мир настолько плох, человеческие отношения несовершенны, а душевная жизнь бедна, что даже сказка перелицовывается, выворачивается наизнанку, автор вынужден сделать это. Но все же перед нами сказки,

следовательно, общечеловеческие нравственные ценности, хотя и опосредованно, но утверждаются.

Видоизменение традиционной сказки, приспособление сказочной схемы для выражения необходимого автору содержания всегда были свойственны литературной сказке. Сказки Л.Петрушевской убеждают в том, что в современной литературе «перелицовка» может быть обусловлена не столько безнадежным скептицизмом, но и усложнением авторского взгляда на действительность и самой действительности. Кроме того, и фольклор знает сказки-пародии.

В сказках Петрушевской использованы традиции народной сатирической сказки, сказки о животных, в пародийно переосмысленной форме представлены мотивы, образы, детали волшебных сказок, а также сказок-небылиц, элементы страшилок-фабулатов и анекдотов. Авторская позиция многосмысленна и многогранна. Она реализована в разных «лицах» и соответствующем им стилистическом оформлении. Это может быть обыватель - наш современник, выражающий «коллективный» скептический взгляд на все и вся. Авторская позиция может смыкаться с позицией героев. Автор может быть и мудрым сказочником, понимающим больше, чем герои и читатель, с грустной иронией изображающим несовершенство действительности и человека, сохраняя при этом веру в «вечные» ценности. Автор - хозяин и волшебник в «кукольном» мире.

Рассмотрение сказок Петрушевской позволяет сделать вывод о том, что их разновидности отличаются авторской позицией, способы выражения которой формируются на основе диалога (в широком смысле) с идейно-художественной системой традиционных сказочных жанров, а также синтезом с другими жанрами (легендой, притчей, утопией, фантастической или бытовой повестью, развлекательно-дидактической

драмой, поэмой и др.). Таким образом, сказка в художественном мире Петрушевской модернизирована, это «новая», современная сказка. Средствами создания этих произведений могут быть объединение элементов разных жанров фольклора и литературы, яркая зрелищность, изображение реального мира как абсурдного, использование гротеска, пародии (в том числе, и на самую сказку). Форма рассказа о жутких проблемах действительности в виде невинных историй определила и своеобразный стиль сказок Петрушевской, сочетающий облегченный «язык для детей», разговорную манеру обывателя, подчеркнутую «необработанность» устной речи – и философские выводы и комментарии.

Жанровое обозначение произведений как сказок позволяет автору сделать самый главный идейно-нравственный вывод: даже в безобразном мире и в человеке с омертвевшей душой осталось нечто, что может помочь возрождению и исправлению, а добро и зло противопоставлены не только в сказке, но и в жизни, и в душе каждого.

Глава 3. Приключения и миры сказочно-фантастических циклов В.Крапивина и В.Каверина

Приключенческие сказки при всем разнообразии имеют одно общее свойство: чудесное событие вызывает к жизни целый ряд происшествий, представленных в сказочном ключе. Приключения героев могут быть связаны с общей структурой мира (являться ее следствием или быть направлены на исправление или спасение мира). Именно такие сказки, в которых доминирует приключенческо-событийная сторона, составляют наибольшее количество в XX в.

Один из способов организации художественного мира литературной сказки – миротворчество, т.е. конструирование особого сказочного (а чаще сказочно-фантастического или сказочно-мифологического) мира, параллельного реальности. Структура этого мира, его прошлое, настоящее и будущее, взаимодействие добра и зла в нем может объединять повести-сказки или сказочно-фантастические романы в циклы. Особый интерес представляют связи «своего» и вымышленного миров, реализованные в приключениях героев. Примерами могут служить «немухинский» цикл повестей-сказок В.А.Каверина и цикл фантастических повестей о мире Великого Кристалла В.П.Крапивина. Структура мира (свой и чужой), герои, время и пространство, роль «сказочности» в них различны, но сходство обнаруживается именно на уровне способов организации художественного мира в целом.

§ 1. «Мир странностей снов и сказок» В.Каверина

Сказочный цикл Каверина «Ночной сторож, или семь занимательных историй, рассказанных в городе Немухине в тысяча девятьсот неизвестном году» создан на основе семи публиковавшихся в 1941-1980 гг. сказок: «Песочные Часы», «Легкие шаги», «Летающий мальчик», «Много хороших людей и один Завистник», «Немухинские музыканты», «Сын стекольщика», «Сильвант».

Цикл сказочных повестей В.А. Каверина - законченный и одновременно «открытый». Можно утверждать, что перед нами сказка из сказок о восстановлении нарушенной гармонии в различных жизненных ситуациях или сказка о возвращении волшебника к людям.

Что объединяет отдельные занимательные истории в цикл и делает их сказкой? Исследователи сказочного цикла Каверина не раз

подчеркивали, что отдельные части связаны между собой несколькими способами, дополняющими друг друга. «Они объединены образом рассказчика, местом действия и сквозными персонажами», - пишет, например, Т.М.Колядич.¹¹⁰

На наш взгляд, в исследованиях, посвященных «немухинскому» циклу Каверина, недостаточно полно охарактеризовано место сказки и сказочности в структуре «Ночного Сторожа», нередко преувеличивается роль «новой» мифологии, или «мифотворчества». Недостаточно особого пространства (или места действия) и наличия нереальных событий или «восприятия и отражения условного мира как реального»,¹¹¹ чтобы назвать повесть или сказку-повесть неомифом.

Определяя жанровую принадлежность рассматриваемого произведения, мы сталкиваемся с тем, что к нему применимы и понятие «сказка», и «повесть». В отдельных изданиях отдельные части цикла обозначались как сказки, в заглавии читаем - «занимательные истории», официально жанровая принадлежность определена как «повесть».

Каверин стремился не столько к тому, чтобы представить сказочный мир как действительно существующий, а к тому, чтобы раскрыть суть волшебства (в его понимании, синонима мечты, тайны, радости, творчества и т.д.), без которого не существует реальности. Эту особенность цикла отмечают исследователи: «И сам город Немухин, в котором все это происходит, вначале предстает как вполне обычное место, где просто чудеса «идут полосой». Повествование постепенно переходит в особое пространство, где и развивается действие сказок. Созданная Кавериным

¹¹⁰ Колядич Т.М. В.А.Каверин // Русские детские писатели XX в. – М., 1997, с.208.

¹¹¹ Там же.

мифологическая структура открыта во все стороны, герои оказываются на стыке между реальностью и вымыслом. Казалось бы, образ небольшого городка должен был ограничить возможности писателя, но именно он и является тем единственным местом, где могут происходить чудеса. Поэтому Каверин и вынес его название в заголовок цикла». ¹¹²

Чудеса в художественном мире «Немухина» существуют именно как в сказке, а не в неомифе (внутри сказочного мира в них верят и им не удивляются, но все же не считают, что волшебство возможно за границами особого мира).

Циклообразующие принципы произведения многообразны. Во-первых, важное событие – возвращение волшебника – объединяет отдельные части цикла, придает им окончательный смысл. Сказочные события семи занимательных историй произошли раньше по сравнению с художественным временем повествования. По мере нахождения чудесных предметов, в которых Ночной Сторож спрятал свои истории, оживает прошлое и гармонизируется настоящее. Итог – возвращение к людям Ночного Сторожа (перед представлением седьмой сказки, которую «находит» сам Нил Сократович). Практически во всех сказочных историях цикла есть ироничные или юмористические замечания повествователя и автора о том, как создавалась хроника Немухина (знаменитый Путеводитель дяди Кости) и как появлялись и обрабатывались волшебные истории Нила Сократовича, что также убеждает в «сказочной» основе произведения.

Во вступительной части «Городок Немухин» мы узнаем о чудесном небольшом городке, о вышедшем на пенсию клоуне дяде Косте Лапшине,

¹¹² Там же, с.209.

о начале его работы в Музее и наконец – о чудесном рисунке на обратной стороне карты Индийского океана: «Лента, свернувшаяся в большое кольцо, была обвита серебристой змеей, поднявшей узкую головку с опасно сверкавшим взглядом. Змея как бы охраняла семь предметов, стоявших или лежавших на внутренней стороне кольца: подзорную трубу, старинный деревянный телефон, модель фрегата с раздутыми парусами, пушечку елизаветинских времен, лакированную шкатулку, музыкальную табакерку с черепаховой крышкой и медный самовар».¹¹³ Таким образом, в повесть входит тема Ночного Сторожа Нила Сократовича, волшебника и любителя занимательных историй. Но жизнь в Немухине не остановилась без волшебника, собственно сам факт публикации его занимательных историй обусловлен иными причинами.

Другой сквозной мотив, восходящий к сказкам, – поиски волшебных предметов, в ходе которых требуется разгадывание определенной загадки: почему истории Ночного Сторожа были оставлены таким странным способом?

При знакомстве с «немухинскими» событиями мы обнаруживаем, что автор постоянно нарушает наши сказочные «жанровые ожидания».

Начиная с четвертой, сказки Нила Сократовича «появляются» не тем способом, который первоначально кажется сюжетообразующим: сказку «Сильвант» не нашли, а рассказали повествователю. Пятую - «Много хороших людей и один завистник» - нашли, но не повествователь с дядей Костей, а Юра – герой четвертой сказки и его Ириночка. Шестую - «Песочные часы» - опубликовал в журнале «Новости науки и техники» сам

¹¹³ Каверин В.А. Собр. соч. в 8 тт. – М., 1981. – Т.2., с. 386.

Нил Сократович под псевдонимом Н.Кто, а седьмую - «Летающий мальчик» - достал из самовара, купленного им, тот же Нил Сократович.

Каждая история построена на восстановлении справедливости и гармонии мира (сказочный принцип). Она может быть нарушена злобой, завистью, скукой и безразличием, которые представлены в разных видах и героях (мошенник Лука Лукич Мыло, Старший Советник, Директор музыкальной школы, Господин Главный Ветер и другие). Принцип восстановления нарушенной гармонии мира является структурообразующим во всем цикле.

Отдельные сказочные истории строятся с ориентацией на волшебную сказку, морализаторскую («Песочные часы»), новеллистическую. Сказочные образы и мотивы организуют художественный мир каждой из повестей (мачеха и падчерица – «Сын стекольщика», просто образ злой мачехи – «Сильвант», Снегурочка – «Легкие шаги», сказочная концовка со свадьбой феи и мастера – «Немухинские музыканты», девочка-птичка - «Много хороших людей и один завистник», а также всевозможные «сказочные» превращения и волшебные предметы – сапоги-скороходы, живая и мертвая вода). А также они приобретают характер сквозных.

В повести «Легкие шаги» в Министерстве Вьюг и Метелей дяде Косте объясняют, что невозможно продлить срок жизни Настеньке-Снегурочке: «У нее нет ни паспорта, ни свидетельства о рождении. Она числится давно растаявшей, и то, что она сидит где-то под зонтиком, вообще бессмыслица, противоречащая всем законам природы». «Природу следует исправлять, если это возможно», - отвечает дядя Костя. Стараясь это сделать, герои собственно исправляют не природу, а сказку. В самый последний момент (когда знаменитый приказ с приколотой веточкой

Снежной Красавицы, унесенный шквалом, попадает в дымовую трубу) происходит чудо: пробежав три километра под теплым весенним солнцем, Настенька не растаяла, а раскраснелась, запыхалась, как самая обыкновенная девочка.¹¹⁴

Вывод, к которому приходят герои, объясняя странное не только для обычной жизни, но и для сказки происшествие («Нужна она была всем, вот и не растаяла»)¹¹⁵, участвует в создании лирико-философского подтекста повести и дополняет наше представление о гармонии и красоте мира. Возможно, это и есть один из принципов переосмысления сказки в художественном мире Немухина: сказку тоже следует исправлять, если это возможно.

Мир Немухина - мир странностей, снов, сказок (так и названа последняя глава, после которой автор прощается с героями и читателями и еще раз подчеркивает, что все рассказанное было на самом деле) и недомолвок, но одновременно гармоничный мир детства, мечты, добра, справедливости и правды.

Поздние по времени создания сказки являются наиболее лиричными и грустными, несмотря на по-сказочному счастливые концовки («Сын стекольщика» и «Сильвант»). Сын стекольщика, один из галереи волшебников, на страницах цикла не возвращается к людям, его нельзя увидеть в обычное время. Сильвант – Юра Ларин возвращается из вымышленного мира в реально-чудесный, утратив многие волшебные способности - понимать язык деревьев, видеть и чувствовать совершенство мира.

¹¹⁴ Там же, с.471.

¹¹⁵ Там же, с 472.

Немухинцы считают свой мир совершенно обычным, ничему не удивляются (как и в сказке, никто не удивляется чудесам). В этом мире есть место всем и всему, кроме зависти, скуки, злобы и безразличия. Можно предположить, что символической моделью этого мира является оркестр феи Варвары Андреевны. В него вошли Черный фрак, Зеленые Попугаи-неразлучники, Краешек Голубого Неба, Огнетушитель, Желтый Плакат, Кремовая Шляпа, Дымчато-розовый Пудель с белым мячом. Каждому мастер Иван Гильдебранд выковал свой голос для концерта, так как до этого их слышала только Фея Музыки. Автор подчеркивает, что для чуда нужно соединение волшебства с мастерством: «И Музыка, которую слышали все, вспыхнула, раскинулась, поплыла. Она плыла, как фрегат с плавно вогнутыми парусами, свободно рассекавший волны. И немухинцы (кроме Директора, который не поверил своим ушам) вспомнили детство, когда они, все до одного верили в сказки и были убеждены, что их жизнь непременно будет прекрасной. (...) Но на самом деле, так же как звук отзывается эхом на звук, цвет отозвался на цвет, и весь Немухин зазвучал, как огромный разноцветный оркестр. Теперь уже не фрегат, идущий против ветра, а целый город летел в необозримом пространстве ночи».¹¹⁶

Важными связующими структурными элементами цикла являются описания и комментарии способов создания отдельных историй (именно это создает атмосферу настоящей сказки), параллельно с которым даны описания попыток включить чудесные истории в бюрократический Путеводитель, а также характеристики немухинских чудес и отношения к ним окружающих. Создается ощущение зыбкости, нереальности всего, что происходит (настоящие чудеса обрастают слухами).

¹¹⁶ Там же, с.445.

Именно так мы узнаем, что все невероятные истории – плод не индивидуального, а все же коллективного творчества.

«Тем более что иные строки, похожие на куриные следы, прочесть было невозможно и мне пришлось самому придумать, что случилось, скажем, между страницей семнадцатой и двадцать второй. А между тем это стоило сделать: ведь случившееся раньше не могло случиться потом. Плохо было только одно: эта маленькая история не могла пригодиться для задуманного дядей Костей Путеводителя. Немухинцы не нашли бы в ней ничего особенного, а туристы решили бы, что это просто сказка для детей и взрослых».¹¹⁷

В разделе «Обсуждаем третью сказку и сочиняем четвертую» подчеркивается, что сочинение это основано на реальных событиях, рассказанных разными людьми и соединенными с фантазией повествователя: «И он неторопливо рассказал мне о том, что происходило в Хлебникове, а потому вдруг перевернул песочные часы, стоявшие у него на столе, и как бы мельком взглянул на лежавшую под лампой грудку школьных тетрадей. Нельзя сказать, что я очень догадливый человек, однако понял, что пора уходить. И ушел, но не в гостиницу, а к сестрам Фетяска, которые повторили свой рассказ, перебивая друг друга. И не раз еще я ходил к Пете, к Заботкиным, снова к сестрам Фетяска, снова к Павлу Степановичу, пока не решился рассказать вам то, что они мне рассказали. При этом я, как говорят ученые, помножил знание на воображение».¹¹⁸

Слова Юры Ларина – Сильванта: «Многие выдумывают страны, которых нет, а я задумался о людях, которые живут на земле и не знают,

¹¹⁷ Там же, с.391-392.

¹¹⁸ Там же, с.477-478.

как она прекрасна»¹¹⁹, - являются не только самохарактеристикой волшебного героя, но и описанием общего принципа художественного «миротворчества» автора.

После четвертой сказки (еще до ее «обсуждения») автор вновь включает в произведение небольшое лирическое отступление, на мгновение заставляющее посмотреть на созданный цикл со стороны и проясняющее авторскую позицию: «Все на свете, к сожалению, кончается, пора и мне поставить точку, без которой не может обойтись самая занимательная история. Но пусть это будет очень маленькая, едва заметная точка. Она не помешает нам снова вернуться в страну, где ловят погасшие звезды и говорят правду, только правду и ничего, кроме правды».¹²⁰

В этом небольшом отрывке охарактеризованы принцип и цель создания цикла (завершенность каждой отдельной истории и единство всего волшебного мира, в который всегда можно вернуться). С ним связаны и завершающие части, из которых мы узнаем, что все главные герои-дети повзрослели, но не забывают Немухин.

Таким образом, за счет внешних и внутренних связей между отдельными частями цикла создается единый прекрасный образ мира, в котором ценятся красота, гармония (в душе, музыке, поэзии, мастерстве), верность, дружба и любовь.

§ 2. Философско-приключенческие «миры» в сказках В.Крапивина

¹¹⁹ Там же, с.485.

¹²⁰ Там же, с.509.

В сказочных повестях и усложненных фантастико-аллегорических мирах романов В.П.Крапивина сказка и сказочность занимают совершенно особое место, непосредственно связаны с образом детства.

Крапивиным создано значительное количество сказочно-фантастических (приключенческо-аллегорических, или фантастико-мифологических) произведений. Обозначение их жанровой разновидности как сказочной возможно на уровне циклов («Сказки капитанов», «Сказки о парусах и крыльях», «Сказки и были Безлюдных пространств») или отдельных произведений. Например, «Лунная рыбка (Сказки о рыбаках и рыбках)». «Портфель капитана Румба» – морской роман-сказка для детей дошкольного, послешкольного и пенсионного возраста – входит в цикл «Сказки о парусах и крыльях», раздел «Сказки капитанов». Каждая из частей трилогии «Дети синего фламинго» имеет обозначение «повесть-сказка».

В целом, ориентация на мир волшебной сказки свойственна практически всем произведениям Крапивина. Одна из важнейших внутренних связей в художественном мире писателя – это связь детства и сказки. Употребление слова «сказка» в единственном числе не совсем верно, скорее, речь должна идти об определенном обобщении, символическом толковании понятия, хотя можно указать и на значительное количество конкретных сказочных мотивов и образов в произведениях В.Крапивина. Например, волшебное заклинание в повести-сказке ««Чоки-чок», или рыцарь прозрачного кота»; ковер-самолет в одноименной сказке; волшебное существо – Джинн и мотив исполнения единственного желания в сказке «Портфель капитана Румба» и многие-многие другие.

В основе большинства литературных сказок и сказочно-фантастических повестей и романов Крапивина лежит сказочно-романтическое понимание детства. Этому соответствуют и образы-символы в различных произведениях: паруса, крылья, капитаны, мушкетеры, горнисты, рыцари и др.

Сказка – это вымышленная страна, созданная ребенком (например, Аستراليا в повести «Рыцарь прозрачного кота»; Ветрогорск в сказке «Летчик для особых поручений», остров Двид в сказке «Дети синего фламинго» и даже планета детства в повести «Голубятня на желтой поляне»). Соответственно, сюжеты строятся в форме сказочных путешествий-приключений, причем возможны они только для маленького человека, верящего в сказку и серьезно относящегося даже к игре в нее (например, «Ковер-самолет»). Мальчик-летчик в сказке «Летчик для особых поручений» объясняет, почему взрослым нельзя доверить важные дела: «Больших нельзя. Часто приходится летать в сказки, а взрослые в них плохо разбираются. Они обязательно что-нибудь напутают».¹²¹

Сказка – это существование ребенка, понимаемое и принимаемое хорошими взрослыми. Автор подчеркивает, что в детстве волшебными представляются дом, родная улица, развалины крепости, окрестности города, звездное небо и ... весь мир («Старый дом», «Возвращение клипера Кречет», «Баркентина с именем звезды», «Рыцарь прозрачного кота», «Ковер-самолет» и другие).

Сказка – способ проникновения в мир детской души. Например, в «морской сказке» «Портфель капитана Румба» сказочное начало занимает

¹²¹ Крапивин В.П. Собрание сочинений. Кн.4. Дети синего фламинго: Повести-сказки. – М., 2000, с.64

подчиненное положение в мире приключенческо-романтической морской повести о поисках проклятого клада. Когда основные приключения уже позади, в роман входит сказка. Дик-Гвоздик случайно обнаруживает в коллекции волшебную пуговицу – жилище джинна, который является в современном обличье. В повесть таким образом входит сказочный мотив исполнения желания, причем единственного. Это чрезвычайно важный мотив для усложнения образа детства и более глубокой характеристики героя-ребенка. Во-первых, показательно, что желает ребенок (большей самостоятельности, чтобы близкие люди не болели и жили долго, чтобы получилось все, что задумано). Во-вторых, выясняется, как и во многих детских повестях-сказках, что это последнее желание вовсе не нужно хорошему человеку. Джинн-Кукумба убеждает Дика, что и так все будет хорошо. А когда мальчику угрожает смертельная опасность, его желание – спастись от смерти – выполняет совсем не волшебный «помощник», а люди – моряки с русского корабля «Кречеть» или, возможно, как с иронией отмечает автор, к этому приложили руку жители трюмов во время путешествий – гномы.

Проникновению в мир детской души, углублению психологизма произведения в целом помогает изображение встречи со сказочным чудом: Дик отказывается от волшебного желания и идет дальше – вообще отпускает джинна на свободу, выбросив талисман в океан (выясняется, что все наоборот – не волшебник выполняет желание мальчика, а Дик выполняет то, о чем тот четыреста тысяч лет мечтал). Для художественного мира В.Крапивина важно, что это событие не имеет сюжетной мотивировки: происходит не потому, что так надо для сказочно-волшебного развития действия, а потому что Дик смог почувствовать (именно почувствовать, а не понять) боль и печаль другого

существа. Перед освобождением состоялся примечательный диалог: «...Вы заработали свое счастье. А чтобы не потерять его, надо стараться дальше. Без этого все равно удачи не будет, и целая армия джиннов не поможет... Ну, загадывай желание? И я полечу... - Чего вам здесь-то не живется? – с досадой спросил Гвоздик. – Потому что как на привязи, - тихо ответил Кукумба. – И все время ждешь: вот-вот эта жизнь кончится... Гвоздик снял пуговицу, покрутил на шнурке и кинул за борт: - Вот и нет никакой привязи». ¹²²

Сказка – возможность соединить различные времена и грани пространства. Именно так строится цикл о Великом кристалле, в основе которого – вымышленный образ мироздания, имеющий крайне сложную структуру, включающий в себя параллельные миры и разные времена.

Автор специально оговаривает единство технической терминологии и обычных понятий, указывая на то, что главное для него – именно человеческие чувства и представления: «Но рассказывая о нем людям, невозможно обойтись без человеческих понятий. Иначе получится не повесть, а толстенный сборник формул, графиков, стереосхем и ключевых уравнений с весьма спорными обоснованиями многомерности кристаллических граней». ¹²³

Художественной удачей автора можно считать найденные им «точки соприкосновения» мира детства (и отрочества), перевоссозданного в технотронных категориях мироздания, и мира сказки.

¹²² Крапивин В.П. Собрание сочинений. Кн. 1. Сказки капитанов: Роман. Повесть. – М., 2000, с.229.

¹²³ Крапивин В. Лунная рыбка. Фантастические повести из цикла «В глубине Великого Кристалла». – М., 1998, с.8.

Развитие действия, например, в названной повести («Белый шарик матроса Вильсона») убеждает нас в том, что чудо в художественном мире писателя существует как в волшебной сказке. В самый последний момент приходит помощь волшебного помощника, то, что казалось невозможным, но таким нужным, происходит: выздоровление безнадежно больной сестры, спасение Стасика от смерти, появление средств к существованию семьи – т.е. исполняются самые простые, естественные человеческие мечты и желания .

Мир третьеклассника Стасика Скицына и структура Великого Кристалла представлены как бесконечно далекие друг от друга. Стасик живет в городе Турени в 1947 году, и все приметы времени обозначены в повести достаточно ярко и реалистично (судьба отца, например). Одиноким ребенок, страдающий и затравленный в пионерском лагере в этом мире, мечтает не о глобальных проблемах мироздания, не о сказке даже, а просто о том, чтобы оказаться дома: «В два широких окна светило вечернее солнце, и шарик – живой, прыгучий – казался золотистым. Но теперь ничто не радовало Стасика. На коленях он держал «Сказки» Андерсена, однако в книжку не смотрел. Он мечтал о другой сказке: произнести бы волшебное заклинание и оказаться дома... ».¹²⁴ Волшебного заклинания нет, но есть горе, тоска, одиночество и слезы ребенка (нет необходимости в данной ситуации упоминать о традициях, они достаточно явны и узнаваемы).

И происходит чудо: «Стасик нащупал наконец шарик, но из-под лестницы не вылез, а съезжился здесь между ящиком и корзиной, прислонился к скользкой бутылки. Взял шарик в ладони – легонький,

¹²⁴ Там же, с.45.

гладкий, теплый. Опять подумалось: будто живой. И оттого, что не было рядом никого-никого, только этот вот шарик, Стасик погладил его и сказал, как пригревшемуся котенку:

- Маленький ты... хороший...

И снова поднялась в нем такая печаль, что, казалось, весь мир заполнила. Понеслась до неба – до луны, до звезд, до солнца, которое тускнело, как закопченная керосиновая лампа. И даже странно, что нигде ничего не откликнулось, не застонало в ответ... А шарик затеплел в ладони еще сильнее и будто шевельнулся. И спросил неслышным, но отчетливым голосом:

- Ты кто?»¹²⁵

Шарик становится другом Стасика, волшебным помощником, «маленьким неунывающим сказочным другом».

К «точкам соприкосновения» условно-фантастического, «компьютерного» мира, с миром детства и сказки относятся многие мотивы, образы, символы в художественном мире цикла (оживание неживого, сказочно-мифологические существа – чуки, похожие на домовых, обитающие в домах и в лесах, и в дымовых трубах, знающие заклинания и тайны перехода; золотая и лунная рыбки, являющиеся одновременно средством перехода между гранями мироздания и накопителями информации, подобно компьютерным дискам; мальчишеские талисманы – пуговицы, монетки, медальоны, но также и образки, которые могут играть роль волшебного предмета при переходах за грань).

¹²⁵ Там же, с.46-47.

В развитии действия каждой из повестей также есть сказочные циклообразующие моменты. Автор совмещает времена и пространства, и выясняется, что тот же шарик – в своих снах и воспоминаниях – кристаллик в цветочном горшке у Лотика и мадам Валентины в старинном городе Реттерхальме. Он в своих воспоминаниях рождается за счет того, что неизвестный мальчик оживляет статую. Наконец он становится живым и настоящим мальчиком Яшкой. В момент перехода из того мира в этот Яшка встречается с другими «волшебным» мальчиком – Юкки. Именно их разговор вводит в данную повесть и в цикл понятия Дороги, Кольца мироздания. Этот момент в развитии сюжета сказочно-фантастический (из двух листьев лопуха Яшка при помощи «толчков энергополя» делает себе одежду; мальчик Юкки объясняет, что бывший друг Яшки – мальчик Ежики жив при помощи горящей свечи: если горит – значит, человек жив) и одновременно «циклообразующий» (акцентируется момент перехода между двумя мирами, упоминается Дорога, разные грани Кристалла – разные пространства и времена, которые могут сжиматься, искривляться, переворачиваться, совмещаться как угодно).

Подобные фрагменты есть в каждой из повестей, относящихся к циклу. Благодаря им определены глобальные категории созданного мира: в нем нет смерти, а есть переход в иное энергетическое состояние, на другую грань кристалла, каждый маленький герой нужен и важен для других и жить не страшно. Например, в повести «Лунная рыбка» такими являются практически все диалоги между Юркой и Валентином (мальчик просвещает взрослого, рассказывая ему об устройстве мира и о себе). Когда в заброшенном доме в каком-то вымышленном пространстве оказываются художник Валентин и чудом спасенные дети, между Валентином и мальчиком Юр-Танка (на другой грани Кристалла –

феодалным князем) происходит именно такой диалог о тайнах мироздания, упоминаются Бог, святые, грехи и совесть. Возможно, именно с этой стороной идейного содержания повести связано и заглавие (намек на рыбаков, ставших «ловцами человеков» из Писания). Одновременно речь идет о рыбаках-накопителях энергии и информации, о талисманах йхоло и критта-холо, о командорах, которые во все времена защищали детей, о церкви Матери Всех Живущих, построенной на пограничной полосе. В целом все это очень напоминало бы «коктейль» современного фэнтези, если бы не еще одно свойство художественного мира цикла — взволнованно-лирический пафос, жалость, любовь и уважение к маленькому и слабому, к его мечтам, фантазиям.

Единство детства и сказки, единство лирико-философского подтекста позволяют автору поднимать серьезнейшие проблемы всего человеческого существования, такие как «человек и время», «дети и Система», «дети и война» и подобные. В сказочно-фантастических мирах (например, в трилогиях «Дети синего фламинго»; «Голубятня на желтой поляне», в повестях из цикла о Кристалле) нет смерти и расставания, погибшие или пропавшие дети возвращаются к родителям, исчезнувшие в далеком прошлом мальчишки-воины, ставшие ветерками, вновь становятся живыми, одинокий мальчик находит свою пропавшую маму. Автор убеждает нас в том, что все хорошее вечно, как память детства, как сказка, как добро и любовь.

Сказка — способ освобождения от зла, способ улучшения мира и человека. «Сказочная» в основе своей идея о том, что именно маленький и физически слабый спасает город, страну, планету, вселенную, последовательно реализована в художественном мире Крапивина

(например, «Рыцарь прозрачного кота»; «Голубятня на желтой поляне», «Дети синего фламинго»; «Выстрел с монитора», «Гуси, гуси, га-га-га...»).

Счастливая и «безоблачная» концовка не является обязательным элементом любой литературной сказки. Но, как правило, если речь идет о детской авторской повести-сказки, то жанровое ожидание именно такое. Чем старше предполагаемый читатель, тем сложнее становятся концовки, итоговые выводы, размышления авторов. Их можно назвать разумно-справедливыми. В крапивинских произведениях концовки нередко повествуют о будущем героев («Портфель капитана Румба», «Белый шарик матроса Вильсона») или о расставании («Лунная рыбка»). Автор-сказочник не просто учит читателя добру и милосердию, верной дружбе и заботе о мире, но приводит к выводу о том, что жизнь состоит не из одних радостей и удач. Именно волшеббно-сказочное, чудесное начало в сказках Крапивина убеждает в том, что жизнь невозможна без потерь и утрат, страданий и бед, но все в мире взаимосвязано и ничто не проходит зря.

В различных повестях Крапивина тема детства расширяется и углубляется благодаря упоминаниям сказок и сказочников, а также различных произведений мировой литературы для детей или о детях. Традиция переосмысливается и «подключается» к художественному миру автора (сказки Пушкина и Андерсена, «Маленький принц» С.Экзюпери, Том Сойер, Дэвид Копперфильд, мальчики Достоевского, маленький барабанщик Гайдара, сын полка Катаева и другие).

Каждая повесть в отдельности является законченным художественным произведением, романтической сказкой о восстановлении справедливости, о спасении обиженных, о наказании обидчиков, занимательной и интересной для современного читателя, ребенка или подростка. Мир каждой повести относительно замкнут. Но за счет

циклизации (повести о Великом Кристалле или о Безлюдных пространствах) и благодаря «подключению» каждой отдельной части к единому образу детства, повторам сюжетных схем, создается единый мир, лучшей частью которого является сказка детства.

Сказка у Крапивина нередко является воспоминанием о детстве. Как рассказ-воспоминание от первого лица построены, например, повести «Ковер-самолет», «Дети синего фламинго», сложнейшим образом соединены прошлое и настоящее в фантастическом романе-трилогии «Голубятня на желтой поляне» и многих других произведениях. Вера в сказку и воспоминания детства, по мнению повествователя, - лучшее в человеке. В повести-сказке «Ковер-самолет» повествователь так описывает свои чувства: «...Воспоминание тускнеет, уходит, но радость не кончается. Я лежу и улыбаюсь в темноте. Потому что все равно это было. Пусть не сейчас, но было! Понимаете, было!» Главный вывод автора - все в мире взаимосвязано и каждый в ответе за всех и за все, вне зависимости о того, кто он, где он и когда живет.

Образ ребенка связывает конкретно-историческое время и вечность. Ребенок, подросток – хранитель, спаситель добра и справедливости и одновременно «новорожденный» элемент мира, познающий его. Таким образом, в произведениях Крапивина тема детства, представленная в сказочно-романтическом ключе, включает в себя образы мальчиков – спасителей, хранителей добра, милосердия, справедливости, мир детства, не всегда безоблачного и счастливого, но исполненного тяги к приключениям. Это глубокое философско-психологическое осмысление детства во все времена у всех народов, а также сострадание и беспокойство автора за судьбы детей в нашем мире.

Циклизация – особенность крапивинского художественного мира, не раз отмеченная исследователями и критиками. В циклы объединены не только «Летающие сказки», произведения о Море Великого Кристалла и о Безлюдных пространствах, но и более ранние повести и романы писателя. «Тень каравеллы» - дилогия; «Мушкетер и фея» - трилогия; «Голубятня на желтой поляне» - трилогия; «В ночь большого прилива» - трилогия.

Цикл о Кристалле создавался постепенно, начиная со второй половины 80-х годов, и затем оформился в 90-е гг. В него включают повести «Выстрел с монитора», «Гуси, гуси, га-га-га», «Застава на якорном поле», «Крик петуха», «Белый шарик матроса Вильсона», «Лощман», «Лунная рыбка (Сказки о рыбаках и рыбках)». В основе цикла – вымышленный образ мироздания, имеющий крайне сложную структуру, включающий в себя параллельные миры и разные времена. Устройство этого мира многократно объясняется с разных точек зрения. Знакомство с частями цикла, а также с исследованиями, посвященными творчеству Крапивина, убеждает в том, что этот мир настолько сложен, что в нем не разобраться до конца ни героям, ни литературоведам.

Так, в повести «Белый шарик матроса Вильсона» структура Великого Кристалла вначале объясняется через постижение его «новорожденным» элементом мира – Белым шариком. Именно этому посвящен пролог, носящий то же название, что и весь цикл. Необходимость подробных объяснений и комментариев обусловлена еще и тем, что шарик еще маленький и только начал постигать мир: «Два простых слова: «Шарик встревожился» – превратились бы в несколько

страниц с анализом аритмии внутреннего гравитационного поля и антипозиций внеконтурного излучения».¹²⁶

Пролог к повести «Белый шарик матроса Вильсона» чрезвычайно важен для понимания того, что автору необходимо за этой сложной (а иногда даже слишком сложной) условной или неомифологической оболочкой показать реальный мир души и человеческого общения. Например: «Работать – означало улавливать и посылать другим шарам импульсы разного напряжения и частоты. Импульсы эти причудливо сплетались и пересекались, образовывали живую струнную сеть, дрожание которой определяло жизнь данной кристаллической грани. Если удачный импульс приближал это дрожание, эту музыку к Всеобщей Изначально Заданной Частоте Великого Кристалла, возникал долгожданный Резонанс. То есть настоящего Резонанса еще не было, был намек на него. Но даже это вызывало у шаров моменты ликования».¹²⁷ Для взрослого читателя не составит труда перевести это на язык человеческих понятий, но для читателя-ребенка это не всегда по силам.

Критически оценивает созданные Крапивиним структурные образования Р.Арбитман: «Собранные вместе, его фантастические повести и романы дают основание для вывода, что Крапивин уже давным-давно пишет одну-единственную вещь, где сюжет и основной конфликт уже отполированы до матового блеска из-за многократного употребления, а

¹²⁶ Крапивин В. Лунная рыбка. Фантастические повести из цикла «В глубине Великого Кристалла». – М., 1998, с.8

¹²⁷ Там же, с.12.

добро и зло четко персонифицированы и заранее (чтобы не осталось никаких сомнений) разведены по полюсам».¹²⁸

Благожелательная критика отмечает приоритет духовных ценностей в повестях Крапивина, наличие гуманного подтекста, присутствие высшего «человеческого» начала. Можно согласиться с М.И.Мещеряковой: «Мир Великого Кристалла, как он мыслится В.Крапивину, это опредмеченный внутренний мир человека (или не человека, а ТОГО, по чьему «образу и подобию» человек создан). В любом случае духовное в авторской модели мира и человека является не следствием, а причиной».¹²⁹

Н.Ю.Богатырева предлагает провести жанровое разграничение крапивинских произведений, объединенных в сложные структурные образования, связав их с основными тенденциями развития авторской сказки последних лет: «Последние 5-10 лет в отечественной литературе традиционная авторская лирическая сказка уступает место «антисказкам», или сказкам-перевертышам (произведения Э.Успенского, цикл сказок про Хому А.Иванова и др.), а также произведениям в стиле «фэнтэзи», написанным под влиянием прозы Дж.Р.Р.Толкиена, У. Ле Гуин и пр. В творчестве В.Крапивина также обозначился переход от сказки к произведениям условно-аллегорического характера, объединенных в цикл о Великом Кристалле и цикл о Безлюдных Пространствах. Сложные по глубине заявленных проблем, философских раздумий и обобщений, по стилистике, они тем не менее берут свое начало в сказочных повестях Крапивина».¹³⁰

¹²⁸ Арбитман Р. Слезинка замученного взрослого. О творчестве В.Крапивина // Детская литература, 1993, № 12, с.7.

¹²⁹ Мещерякова М.И. Русская детская, подростковая и юношеская проза второй половины XX в. – М., 1997, с.314.

¹³⁰ Богатырева Н.Ю. Литературная сказка В.П.Крапивина (жанровое своеобразие и поэтика): Дисс. к.фил.н. – М., 1998, с.23-24.

По нашему мнению, можно говорить о развитии жанра философско-приключенческой литературной сказки, новые разновидности которой, безусловно, значительно отличаются от народных сказок. Условно-фантастические образы (например, Кристалл) являются, по всей видимости, не самоценными. Это средство для художественного изображения реального мира и человека, для выражения гуманистических идеалов.

Сказки, рассмотренные в данной главе, очень разные. Все произведения, представленные здесь, содержат серьезный подтекст мировоззренческого плана, посвящены изображению отдельных моментов человеческой судьбы, конкретных случаев и ситуаций, когда человеку нужно сделать определенный выбор, осознать свои собственные возможности и недостатки.

Сущность сказочно-фантастического мира в произведениях названных авторов, по нашему мнению, раскрывается благодаря повествованию о приключениях героев. Отдельные части циклов посвящены приключениям и необычным происшествиям, общий смысл циклов – объяснение мира и места человека в нем. Часть народно-сказочных сюжетов, мотивов и образов такова, что позволяет их использовать именно в сказках такого рода. Основной вывод авторов- все в мире взаимосвязано и каждый в ответе за всех и за все, что составляет основу духовного мира человечества и основную ценность сказок.

Глава 4. Приключенческо-дидактические сказки для детей

Сказка органично связана с внутренней природой человека и способствует познанию окружающей действительности, осознанию себя и своего жизненного пути, идеальных взаимоотношений между людьми, раскрытию возможностей самореализации. В соответствии с этим ее свойством изображение сказочно-фантастических приключений или необычных происшествий имеет во многих литературных сказках ярко выраженную дидактическую направленность. Это свойство и «детских», и «взрослых» сказок.

В основе авторских сказок приключенческо-дидактического характера лежат многие принципы традиционной народной педагогики (учение без морализаторских поучений, единство забавного с необходимым и т.д.).

Необычное событие, приключение, волшебно-сказочное происшествие стали основой для авторских сказок многих авторов. В зависимости от того, когда и с какой целью созданы подобные произведения, можно определить социальную (А.П.Гайдар, Ю.К.Олеша, Л.Лагин и др.), игровую (Э.Успенский), лирическую (К.Г.Паустовский), познавательную (В.Бианки) их разновидности. Ярко выраженная дидактическая направленность многих литературных сказок подобного типа ориентирована в первую очередь на читателя-ребенка. Лирическое начало – в большей степени – на взрослого (таковы, например, сказки К.Г.Паустовского «Растрепанный воробей», «Стальное колечко»).

Воспитательно-приключенческий характер организации художественного мира литературной сказки для детей в совершенной форме представлен в творчестве и научно осмыслен в специальных

исследованиях классиков жанра - К.Чуковского, С.Маршака, С.Михалкова. Именно так созданы стихотворные детские сказки К.И.Чуковского («Мойдодыр», «Тараканище», «Муха-Цокотуха», «Бармалей», «Федорино горе», «Айболит» и другие). В соответствии с авторской концепцией (она изложена в соответствующих главах его книги «От двух до пяти») основное в них – динамика в развитии действия, быстрая смена событий, «сценичность», обязательный ритм. Игровое начало в подобных произведениях не делает их исключительно развлекательными. Сверхцель автора – развитие и воспитание ребенка в соответствующей возможностям детской психики форме.

Особенности художественного мира детской повести-сказки обусловлены тем, что она воспроизводит не просто мир фантазии и мечты, но в значительной степени мир детства, мир игры и мир приключений. «Большой охват событий в быстром, даже стремительном движении, с высокими подъемами и крутыми спусками, с живым, неподдельным чувством рассказчика, со смелыми обобщениями и выводами, - все это одинаково необходимо и хорошей сказке для младшего возраста, и романтической юношеской повести», - писал С.Я. Маршак.¹³¹

Творчество С.В.Михалкова органично объединяет сказочное и басенное начала. Принадлежность поэта к миру детства, к «Державе Детства», к «Стране Фантазий и Проказ и Озорных затей» (стихотворение «Мой секрет») определило общую ориентацию его творчества. Однако есть целая группа произведений, которым не просто присуще сказочно-

¹³¹ Маршак С.Я. Воспитание словом. – М., 1964, с. 39.

фантастическое начало, но которые определены автором как сказки («Праздник Непослушания», «Жил-был король», «Упрямый Козленок», «Мошка», «Елочка», «Коты и мыши», «Как медведь трубку нашел», «Зайка-Зазнайка»). Жанровые формы сказок С.В.Михалкова различны: повесть-сказка, сказка-пародия, сказка-басня (может быть в виде пьесы), сказка-притча, сказка-быль. Также в его творчестве представлены пересказы-переработки (английской народной сказки «Три поросенка», сказки К.Гоцци «Любовь к трем апельсинам» и другие). «Мошка», «Как медведь трубку нашел», «Зайка-зазнайка» и «Упрямый козленок» - сказки-басни с четким выводом-моралью. Идеи взаимопомощи, дружбы и порядочности - центральные в данных произведениях. «Коты и мыши» - сказка-притча о том, что коты всегда едят мышей (даже со слезами на глазах).

Наиболее полно С.В.Михалков определил принципы создания сказки в литературной автобиографии («Сам о себе»). Настоящая сказка должна быть «волшебной и вполне современной», иметь «необычный занимательный сюжет», создавать «полное ощущение раскованности и свободного разговора», нести «глубокий педагогический смысл», но без «унылой дидактики» и быть двуадресной (интересной детям и взрослым всего мира).¹³²

Такой и стала наиболее интересная сказка писателя «Праздник Непослушания». Традиционный зачин явно ориентирован на любовь детей к фантазии, к чудесному и волшебному: «Этого никогда не было, хотя могло бы и быть, но если бы это на самом деле было, то...».¹³³

¹³² Михалков С.В. Сам о себе // Михалков С.В. Детям. - М., 2000, с. 25-26 (Библиотека мировой литературы для детей).

¹³³ Михалков С.В. Праздник Непослушания // Там же, с.295.

Сказка строится на объединении двух «зеркальных» сюжетных линий: уход ребенка от мамы и уход родителей от детей (путешествие Ужасного ребенка и Праздник Непослушания без родителей). Время и место действия нельзя считать традиционно сказочными. Мы попадаем в обычный город вместе с Малышом - Ужасным ребенком, улетевшим от мамы на Бумажном змее. Дана двойная мотивировка ухода: желание капризного малыша стать взрослым (им «все можно») и чудесная встреча с волшебным говорящим змеем (реализован традиционный для детской повести-сказки принцип - «пожелал - исполнилось», в основе которого исконный сказочный «сказано - сделано»).

Истории о детях, от которых ушли родители, и о ребенке, который улетел от мамы, представлены с использованием сказочных «примет» (уход родителей в полночь, необычные имена-прозвища, волшебный воздушный змей и др.). Но наиболее интересен сказочный помощник - Фантик. Именно ему удастся объединить два мира - мир детей и мир взрослых. Он - маленький взрослый, лилипут. Кроме того, его «неслиянность» с обоими мирами и принадлежность к обоим подчеркнута и тем, что он одинок и живет на окраине города. Но для автора важно и другое: Фантик - артист, милый, талантливый, добрый и умный. «Жил Фантик на окраине города в маленьком-премаленьком и миленьком-премиленьком домике под красной черепичной крышей и с резными деревянными ставенками. Спал он в железной детской кровати и одевался в магазине «Детский мир». Никто не знал точно, сколько Фантику лет, хотя всем было ясно, что он уже давно не ребенок...

Фантик был одинок, и ему никогда не приходилось воспитывать детей, а уж тем более их наказывать. Он привык видеть в них добрых,

веселых друзей и был убежден, что дети приносят только радость, потому что встречался с ними только по воскресеньям в цирке».¹³⁴

Михалков, характеризуя героя, использует принцип контраста. Обилие уменьшительно-ласкательных суффиксов (велосипедик, тросточка, ножка, кроватка и т.д.) и одновременно - серьезные и важные даже для читателя-взрослого рассуждения.

Выстраивая сюжет в соответствии с педагогической задачей, Михалков не делает из Фантика нудного воспитателя и критика детского непослушания. Даже увидев обкурившихся детей, он уходит, просто напомнив свой адрес. Он именно помощник, а не воспитатель. Автору важно, чтобы дети-герои (и дети-читатели) сами бы дошли до необходимого вывода о том, что главное - это равновесие, гармония между свободой и порядком, уроками и отдыхом, праздниками и буднями. Традиционный педагогический итог (об исправленных детях) отсутствует. Дети, конечно же, готовят город к приезду родителей, но кардинально ничего не меняется, как и в жизни (опять начались двойки, разбитое стекло, попытки покрасить кота в желтый цвет).

Повесть-сказка «Праздник Непослушания», при всей простоте и ясности, имеет достаточно сложную художественную структуру. Удваиваются сюжетные линии по принципу симметрии, усложнено художественное время за счет использования мотивов сна и волшебного путешествия на змее. Автор дает нам возможность войти в мир праздника Непослушания и выйти из него дважды. Первый раз - с мальчиком, который помирился с мамой. Он вновь оказывается возле окна в своей комнате и видит бумажного змея, самого обычного, т.е. время путешествия

¹³⁴ Там же, с.306-307.

в сказку выключено из реальности. Поэтому возникает дополнительный смысловой акцент - не полет на шаре (как в сказке), а полет фантазии.

Сюжетная линия непослушных детей и их родителей завершается, когда мальчику Репке снится сон о волшебном городе Воздушно-Поцелуйске. Город из сна отличается совмещением относительной свободы и разумного порядка, хотя многое в нем удивляет гостей (бесплатные цветы на рабочих местах, раздача мороженого). Дети в городе из сна такие же, как и они, их даже зовут одинаково.

Таким образом, система многократного углубления художественного времени и повторения пространственного образа города связывает чудесное, необычное происшествие с обыкновенной действительностью.

Сказка С.В.Михалкова «Жил-был король» - повесть о сочиненной девочкой сказке. Аня Сказкина, как сообщает автор в конце, сама рассказала ему эту сказку.

Использован принцип «двойного входа»: начинается повесть о девочке, любившей сказки, а затем происходит чудо - в комнате появляется Фантазия, чтобы помочь ей написать сказку. Примечателен их диалог о том, какой должна быть сказка. Анины предпочтения традиционны для любого ребенка: она хочет сказку веселую, с радостным и счастливым концом и чтобы все происходило в каком-нибудь королевстве.

У Ани получается сказка с социально-бытовым «уклоном». Героиня ее сказки - принцесса Миланка захотела узнать, как живут простые люди (прачка Аграфена и ее дочери), и убежала из дворца. Затем она стала сама править и пристроила своих знакомых к королю. А дальше начинается просто безудержный полет фантазии: Король и Аграфена вместе, они

выступают в самодеятельности, затем Аграфена вместо Миланки соглашается ехать в Белиберданию, чтобы стать королевой, но не уезжает.

Миланка на спортивном самолете полетела к морю, кольцо отдала дельфину. И вообще оказалась мальчиком - принцем Миланом, который захотел сделать республику и стал ее президентом. Количество абсурдных событий постепенно нарастает, пока не подходит к финалу: король зажил на своей персональной пенсии возле сына Милана. Концовка, однако, не удовлетворила ни Аню, ни фантазию. Автор подчеркивает открытость сказочной структуры: предстоит еще придумать продолжение.

Как видим, перед нами веселая и ироничная пародия на всевозможные приключенческо-фантастические истории, переработанные ребенком в «свою» сказку на основе личного читательского опыта и реалий окружающей действительности. Аня - современный ребенок, но, как и все дети, убеждена, что в сказках «все бывает». Это и дает автору возможность для доброй иронии. (У короля есть холодильник, Миланка угощает прачкиных дочек венгерской колбасой и болгарскими помидорами, король получает персональную пенсию и т.д.).

Многие прозаические детские литературные сказки 30-80-х гг., имеющие форму повести и ориентированные на детей младшего и среднего школьного возраста, являются воспитательно-приключенческими. Это «Старик Хоттабыч» Л.Лагина(1938), «Волшебник Изумрудного города» А.Волкова (1939), «Цветик-семицветик» В.Катаева (1940), «Королевство кривых зеркал» (1951) В.Губарева, «Шел по городу волшебник» Ю.Томина (1963), «Аля, Кляксич и буква «А»» И.Токмаковой, «В стране невыученных уроков» Л.Гераскиной (1971) и другие, хорошо знакомые многим поколениям детей. Значительная часть их ярко отразила свое время. Герои таких сказочно-педагогических произведений - обычные

дети, оказавшиеся в необычной, фантастической ситуации (в реальном мире они становятся обладателями волшебных свойств, предметов или помощников и могут или вынуждены совершить путешествие в сказочный мир или попробовать себя в волшебном качестве).

Авторы, комментируя события своих сказок, нередко напрямую обращаются к читателям, утверждая что именно в сказочной волшебной стране возможны любые чудеса.

Дети изменяются в лучшую сторону, пройдя трудные ситуации или почувствовав себя героями-помощниками, и делают вывод о том, что нужно быть смелым, добрым, бороться со своими недостатками, или это делает автор. Например: «А лентяи и жадины, и вообще все, кто мечтает прожить жизнь, ничего не делая, должны знать: во вчерашнем дне они желанные гости», - писал Ю.Томин в специальном послесловии «Но я хочу сказать еще несколько слов» после повести-сказки «Шел по городу волшебник».¹³⁵

В основе художественного мира подобных произведений - переосмысленные образ «чудесного ребенка» и мотивы сказочного испытания и путешествия в «иной» мир.

Сказочные чудеса могут быть изображены как фокусы или обман (сказки Олеши, Волкова и др.), героями нередко становятся не дети, а вымышленные существа (например, коротышки Носова), но цель литературной сказки остается той же: показать на ярких примерах нормы отношения к друзьям, учебе, борьбу со злом и несправедливостью, путем испытания сказочного героя воспитать ребенка-читателя хорошим человеком и гражданином, утверждая систему ценностей общества.

¹³⁵ Томин Ю. Шел по городу волшебник. – М., 1999, с.285.

Художественный мир подобных произведений может быть построен по принципу «обычный ребенок в фантастическом мире сказки». Таковы, например, созданные в разное время, известные уже нескольким поколениям детей и по-прежнему читаемые «Королевство кривых зеркал» В.Губарева (1951) и «В стране невыученных уроков» Л.Гераскиной (1971). Герои-дети из обычной жизни попадают в сказку.

Такое путешествие-приключение героя мыслится как единоразовое, его цель достаточно прозрачно мотивирована недостатками ребенка и педагогически целенаправленна. Сказочно-фантастический мир представлен в виде условной страны, королевства, в котором царят социальная несправедливость («Королевство кривых зеркал») или происходят многочисленные несчастья, причина которых сам ребенок («В стране невыученных уроков»). Волшебство, волшебный переход из условной действительности в волшебную сказку в подобных повестях-сказках мыслится как оживление неживого (сборника сказок или учебников) и строится отчасти на основе разворачивания метафоры «книга-учебник жизни». Герой помогает другим и, изменившись в лучшую сторону, возвращается в «свой» мир, домой. При этом время происшествия-приключения исключено из времени реального мира.

Путешествие-приключение может быть многоэтапным. Первоначально это просто переход за грань реальности (Виктор Перестукин после ужасного грохота и зеленоватого света в комнате видит маленьких человечков – ожившие учебники; Оля в «Королевстве...» после странного звона, разговора с зеркалом, пробегающих по стеклу голубых волн оказывается в зазеркалье, а лишь потом место действия уточняется). В книге Гераскиной воспроизведена традиционная сказочная ситуация в современном оформлении (отправление в волшебную страну с волшебным

спутником - говорящим котом и волшебным проводником – мячом, заменившим клубочек). В повести Губарева сказочная Яло просто приставляет книгу сказок к стене и картинка со сказочным городом (разноцветные дома со шпилями) вырастает и оживает. В этой сказке цель путешествия прямо в тексте не обозначена (героини идут гулять и смотреть город), но становится совершенно ясной, когда Оля и Яло начинают участвовать в сказочном действии. Основной вывод (достаточно простой и прямолинейный) авторы могут «отдавать» героям: «Я раньше даже представить себе не могла, что маленькие недостатки могут так помешать в трудную минуту!» – говорит Оля. Яло продолжает: «Спасибо, что ты научила меня быть смелой и доброй!»¹³⁶

Нравственный итог сказочного происшествия может быть и более сложным для детского восприятия, но чрезвычайно важным. Автор старается привести своих читателей к выводу о том, что все добро и зло в мире взаимосвязано и каждый (даже ребенок-школьник) в ответе за все и за всех.

Интересной особенностью рассмотренных сказочных историй (например, «В стране невыученных уроков» Л.Гераскиной) является то, что они представлены как рассказ в рассказе, рассказ ребенка. Этот факт заставляет задуматься еще над одной стороной художественного мира детской литературной сказки. Она может воспроизводить не просто мир фантазии и сказки, но в значительной степени мир детства.

Существует и иной способ организации художественного мира повести-сказки: «условно-сказочный ребенок (или дети) в условно-

¹³⁶ Губарев В.Г. Королевство кривых зеркал. Повесть-сказка. – М., 1997, с. 125.

сказочном мире». По этому принципу строится, например, знаменитая сказка Ю.Олеши «Три толстяка», повести-сказки современных авторов (например, «Пока бьют часы» С.Прокофьевой).

В таких сказках отчетливо выражена социальная проблематика, антагонизм бедных и богатых. Происходит «наложение» мира сказки и мира действительности, нередко авторы подчеркнуто отрекаются от чудес, акцентируют правдоподобность. Таким образом, проблемы реальной действительности, которая «подразумевается», но художественно не воплощается, перенесены в условное царство или королевство.

Другой тип литературной повести-сказки может быть условно назван кукольным (подразумеваются игрушки, марионетки, человечки, волшебные существа). Это и Буратино, и Незнайка Н.Носова, и даже Электроник В.Велтистова. Традиция изображения героев подобного типа в условно-сказочном мире опирается на образ Буратино, созданный А.Н.Толстым. По мнению автора книги о детских литературных сказках - М.Петровского, мир «Золотого ключика» сказочен, но автор сознательно выводит из него волшебство, оставляя только момент чудесного рождения героя. Кукольные герои сказки наделены не слишком сложными характерами, но «выраженными чрезвычайно интенсивно».¹³⁷ Сказочный мир «Золотого ключика» – мир условной страны (Тарабарского королевства) неоднороден. Внутри него у Буратино есть совсем «свой» мир – мир кукольного театра, в котором царит несправедливость и угнетение слабых. В городе люди не удивляются, встречаясь с деревянным мальчиком, как и должно быть по законам сказки, но куклы во время представления узнают Буратино, «живого Буратино». В конечном итоге

¹³⁷ Петровский М. Книги нашего детства - М., 1986.

кукольно-театральный мир обретает новую жизнь благодаря усилиям главного героя и его друзей.

Мир «кукольных» сказок замкнут, ограничен от реальности, как сон, как детская игра, в которой игрушки могут оживать, животные разговаривать и дружить, а взрослые лишь «намечены» на заднем плане. Отметим, что авторские сказки с героями-детьми и куклами могут быть очень похожи, т.к. само противопоставление «живой-неживой» в мире сказке мыслится по-другому.

В целом на воспитательные цели ориентированы художественные миры сказочно-приключенческих повестей, в которых герой-ребенок, став в реальном мире обладателем волшебного предмета или средства, становится «волшебником» («Старик Хоттабыч» Л.Лагина или «Шел по городу волшебник» Ю.Томина, «Цветик-семицветик» В.Катаева и многие другие).

Вообще сюжеты с «чудесными детьми» принадлежат, видимо, к числу наиболее распространенных в авторской сказке. Пространственная организация подобных произведений (с чудесными детьми) обусловлена чудом, волшебством, которое, появившись в условно-реальном мире, изменяет и расширяет границы художественного мира всей сказки.

Близка к ним и повесть «Верлиока» В.Каверина. Структура этой романтической и мифологизированной сказочной повести при кажущейся простоте и узнаваемости очень сложна.

Вася – «чудесный» ребенок и одновременно волшебник. Поэтому чудо, вымысел в «Верлиоке» погружены в реалии обычной жизни. За счет использования элементов сказочных сюжетов пространственно-временные границы художественного мира предельно расширены: история Васи и Ивы «вписана» в духовную историю человечества. В основе

художественного мира – обобщенные категории дома, дороги, истинной любви, справедливости. В нем четко противопоставлены добро и зло. Мир, изображаемый автором, изначально добрый и гармоничный, может быть испорчен злом. Также Зло обозначено и географически. Особый, «иной» мир, таинственная Шабарша, куда отправляются Вася и Ива, представляет собой такое маленькое пятнышко на географической карте, что его могут увидеть только опытные путешественники, да и то с помощью электронного микроскопа.

Автор многократно упоминает карту, замечая при этом, что ни Шабарши, ни пустыни, ни суконного поля, на котором стоит старый дворец Демона Бюрократии, на ней нет и быть не может. Дорога, ведущая в мир Зла, может таинственно изгибаться, ее может пересекать черный кипящий ручей, по ней могут скользить тени мертвых. Автор объясняет нам в художественно-метафорической форме известные фольклористам и литературоведам свойства волшебной сказки. Сказка изображает только пространство героя и события, в ней чрезвычайно мало «сопротивление среды» (определение Д.С.Лихачева), все легко и все возможно в отличие от обычного мира. Например: «Но как же все-таки наши путешественники вернулись домой из пустыни, которая даже не значится на географической карте?

Очень просто: она свертывалась за ними, как ковер, и это, представьте себе, нисколько не противоречит современным представлениям о пространстве».¹³⁸

¹³⁸ Каверин В. Верлиока. Сказочная повесть // Каверин В. Пурпурный палимпсест. – М., 1997, с.564

Художественное пространство детской приключенческой сказки может быть любым: космос или обычная квартира, реальный город или сказочное королевство. Действие может происходить в вымышленной стране и локализоваться в городе условно-сказочного типа, традиционными местами действия являются дворец, парк, площадь, башня. С взаимодействием чуда и реальности связана и важнейшая часть пространственно-временной организации художественного мира литературной сказки, восходящая к поэтике народного творчества, – образ дороги. В дидактических литературных сказках авантюрного типа для детей она становится основным местом действия, обеспечивая его динамичность, непрерывность и устремленность к конечной цели. Это свойственно и «Волшебнику Изумрудного города», и «Золотому ключику», и «Верлиоке», и многим другим произведениям. «Эта дорога, повторяя своими поворотами и петлями изгибы судьбы героев, кончается там же, где и началась, и замыкает кольцом композицию сказки. Вся топография «Золотого ключика» изображена с такой реалистической дотошностью, что не составляет труда вычертить карту сказочной страны», – справедливо отмечает Петровский.¹³⁹

Авторы литературных сказок для детей нередко создают художественную модель жизни в волшебной стране в форме сериала, истории с продолжением со «сквозным» героем, особым хронотопом, «единым» взглядом автора на события и персонажей, а также ориентацией на «своего» читателя. Время литературной сказки-сериала принципиально изменено по сравнению с замкнутым, «событийным» временем фольк-

¹³⁹ Петровский М. Сказки нашего детства. – М., 1986, с. 199.

лорной сказки, а художественное пространство максимально расширено и детально описано, что влияет на принципы построения сюжета.

Сложившиеся законы «сказочно-приключенческого» мира действительны для детских литературных сказок разного времени. Универсальность, безграничность этого мира сказочных приключений подтверждается появлением продолжений. Эта тенденция в развитии литературной сказки XX в. для детей проявлялась в различных формах. Например, трилогия Н.Носова о Незнайке; серия повестей А.Волкова об Изумрудном городе, продолжения знаменитого «Золотого ключика» А.Толстого и другие. Но в целом укрупнение литературной сказки в виде сериала, продолжения или новых приключений – явление последней четверти XX в. Именно в это время создаются продолжения для классических детских сказок (так называемая «Буратиниана», истории про «Изумрудный город» и даже новые приключения Незнайки), написанные малоизвестными авторами.

Сложившаяся структура приключенчески-дидактической повести-сказки для детей в целом изменяется в авторских сказках последних 10-15 лет. Это свойственно, например, произведениям Э.Успенского, К.Булычева, С.Прокофьевой и других.

Кир Булычев (И.В.Можейко) – автор цикла «Девочка с Земли» (более 20 историй про девочку из XXI в. с планеты Земля), начатого еще в 60-е гг.

В исследованиях по проблемам научно-фантастической литературы образ главной героини цикла Кира Булычева был оценен достаточно высоко. «Итак, в творчестве Кира Булычева на рубеже 60-70-х годов как синтез нескольких разновидностей детского образа в НФ возникает

полнокровный, озорной, обаятельный характер Алисы Селезневой, образ идеальный, но начисто лишенный плоского благонравия «стандартного положительного героя» детской литературы и холодной статичности героя романов о будущем», - пишет К.А.Рублев.¹⁴⁰

Однако даже такому характеру не всегда удавалось «выдержать нагрузку» сериала, на что также обращали внимание исследователи творчества К.Булычева, отмечая «порок автоэпигонства» в новых произведениях писателя.

Центральный образ – Алиса Селезнева – достаточно статичный и существующий в однообразных, повторяющихся, буквально ежедневных приключениях. Для того чтобы в этом убедиться, достаточно лишь посмотреть на названия некоторых повестей из цикла: «Алиса и Бронтя», «Алиса и три капитана», «Алиса и волшебники», «Алиса на астероиде», «Алиса и пираты», «Алиса и Гай-до», «Алиса в центре Земли», «Алиса в стране забвения», «Алиса в прошлом», «Алиса и лилипуты», «Алиса и крестоносцы», «Алиса и сыщики» и т.д.

Эти произведения не являются литературными сказками при строгой жанровой характеристике, несмотря на то, что они определены автором как «сказочные повести» или «сказочно-фантастические повести». Но сказка – часть того мира, который рисует автор, именно сказочное начало служит одним из связующих звеньев между самостоятельными произведениями.

¹⁴⁰ Рублев К.А. Дети как критерий нравственности в современной советской научной фантастике // Проблемы детской литературы. – Петрозаводск, 1987, с. 120.

Мир детства и детский взгляд на мир, воспроизводимые художественными средствами, свойственны литературной сказке. Но и в научной фантастике образ ребенка несет серьезную идейно-смысловую нагрузку, является «критерием нравственности». Здесь, видимо, одна из точек соприкосновения научной фантастики и детской литературной сказки.

Сказка – внешняя часть образной системы цикла (сказочные герои, сказочные предметы, сказочные превращения, сказочная символика чисел).

М.И.Мещерякова характеризует «Девочку с Земли» как «оригинальный сплав сказки, фантастики, заимствованный из устного народного творчества и известных произведений детской литературы, где все находит свое место: и шагающие кустики, и живые роботы, и шапка-невидимка, и три мушкетера. Обращенное к детям, это произведение как бы погружает читателя в самобытный культурно-литературный коктейль разных времен и народов, где ребенок дня сегодняшнего должен освоиться сообразно своему особому взгляду на мир».¹⁴¹

В названном исследовании есть специальный раздел о литературных сказках, куда цикл про Алису не вошел, хотя Мещерякова видит много общего между фантастическими повестями Булычева и народными сказками.

Вряд ли можно, однако, согласиться, например, с таким утверждением: «Да и сама Алиса по отношению к происходящему и взрослым вокруг нее – своеобразный парафраз образа Иванушки-дурачка.

¹⁴¹ Мещерякова М.И. Детская, подростковая и юношеская проза второй половины XX века. – М., 1997, с.358.

Выгляда наивной, простодушной, не такой умной, как окружающие, она тем не менее оказывается самой находчивой, обеспечивает победу над врагом». ¹⁴² Сходство достаточно отдаленное и надуманное.

Приключения Алисы Селезневой строятся на основе единого структурного типа «обычный ребенок в «ином» мире», причем фантастическим он является только для читателей, а не для героев. Сказка в данном цикле становится предметом обсуждения героев, а также частью мироздания.

Достаточно показательна в этом плане сказочная повесть «Королева пиратов на планете сказок». Художественное пространство этой истории (как и многих подобных) увеличено, расширено до размеров Вселенной. Автор изображает будущее, в котором сказочный мир занимает одну специальную планету. Сказочные герои (настоящие и литературные) все вместе оказались беспомощны (ограбленные пленники и волк-предатель) перед злом, персонифицированным в коллективном образе космических пиратов, которые не верят в чудеса. Спасти всю планету удастся Алисе – девочке, обладающей не только лучшими качествами (сообразительностью, смелостью, добротой), но и верящей в сказочные чудеса (правда, только в рамках отдельной планеты). Интересно, что спутник Алисы, мальчик Пашка, больше похож на традиционного героя – его можно обмануть, он нуждается в помощниках. Успеху Алисы способствует сочетание здравого смысла, использование научно-технических достижений и способность верить в чудеса.

Сказка в рассматриваемом цикле может быть локализована не только в пространстве, но и во времени. В некоторых историях из цикла

¹⁴² Там же, с.359.

подчеркнуто, что сказка – часть истории мира (введено понятие «время легенд»), причем в это сказочно-легендарное прошлое можно путешествовать при помощи машины времени, знакомиться с героями, даже заводить себе друзей. Например, в повести «Лиловый шар» именно путешествие в прошлое – время легенд – помогает Алисе и ее друзьям спасти планету от смертельной опасности, заключенной в лиловом шаре. В этой и ряде других повестей автор в «детском» варианте использует мотив параллельных миров, свойственный фантастической литературе. Таким образом, в структуре научно-фантастического сериала сказка становится лишь элементом сконструированного автором мира.

Критика обращала внимание на пародийное начало в историях про Алису и на своеобразное «двойное дно» каждой повести. Пародийное начало, авторскую иронию, по мнению М.И.Мещеряковой, может воспринять только достаточно подготовленный читатель, а читатель-ребенок, которому и адресованы повести, «не имея возможности «расшифровать» сложный ассоциативный ряд автора, воспринимают произведение «напрямую» - как своеобразную сказку «нового времени».¹⁴³

Сериал про девочку с Земли не является сказочным в строгом смысле, сказка может играть в нем роль сюжето- или характерообразующего фактора, но главное – она стала частью условно-фантастического космического художественного будущего, выдуманного для детей-читателей.

В сказках Э.Успенского взрослые персонажи принимают участие в действии, но цель автора - воссоздать мир безоблачного счастливого

¹⁴³ Там же, с.360.

детства. По принципу «герой-ребенок в своем мире» строится серия повестей-сказок про дядю Федора: автор изображает мир мечты ребенка о себе самом и своем месте в мире.

Счастливый и гармоничный, на первый взгляд, мир помещен во «взрослую», реальную, действительность 70-х, 80-х и 90-х гг. со всеми ее атрибутами (запустение деревень, издержки технического прогресса, «новые» русские в «сельском» варианте, куклы Барби, политические страсти, модные курорты и даже профессиональные преступники, которых запросто можно встретить в лесу).

Автор не создает чудесный или волшебный образ действительности, скорее, следует говорить не о сказочной фантастике, а о неправдоподобии и игре. «Сказочными» можно назвать только говорящих животных.

Неповторимым и фантастическим этот мир становится за счет того, что он изображается как увиденный и осмысленный ребенком и одновременно ироничным взрослым. Даже главный герой одновременно «мальчик» и «дядя».

Сказки и сказочные повести Э.Успенского посвящены героям разных типов (дети, игрушки-животные) и по-разному совмещают реальность и волшебство.

Одной из основополагающих для художественного мира Успенского, по мнению критики, является мысль о преодолении одиночества, идея дружбы, искренней и истинной, такой, какой она бывает в детстве (что особенно ярко проявилось в повестях-сказках «Крокодил Гена и его друзья» (1966), «Дядя Федор, пес и кот» (1974) и «Гарантийные человечки» (1974)). «Метафора города, где каждый, подобно забытой игрушке, одинок и хотел бы найти друга, пережила свою эпоху и ныне

сохраняет очарование», - отмечает И.Н.Арзамасцева.¹⁴⁴ Пути преодоления одиночества, обретение друга, строительства своей жизни, своего мира могут быть различны. Например, в первой сказочной повести про Дядю Федора – это уход из города в деревню и самостоятельная жизнь с друзьями. По мнению автора процитированной статьи об Э.Успенском, другой способ организации мира в произведениях писателя – эксперимент, к которому писатель прибегает все чаще, начиная со сказки «Вниз по волшебной реке» (1979): «Герои русской волшебной сказки говорят и действуют как обычно, так и по-новому, столкновение старины глубокой и новейшей эпохи дало множество забытых и курьезных эффектов. (...) Стихия эксперимента определяет все дальнейшее его творчество».¹⁴⁵

За счет иронически-игровой структуры в произведениях Успенского нередко создается впечатление пародии на сказку.

Критика не раз отмечала это свойство сказочного мира Успенского. «Все его произведения можно было бы назвать своеобразной игрой в сказку и самих героев произведения и читателя.(...)В сказках Успенского нет взрослых, вернее формально взрослые персонажи принимают участие в действии, но по сути все изображаемые автором характеры – детские и помогают воссоздать мир безоблачного счастливого детства. Творческое кредо Э.Успенского неоднозначно – не все его сказки равноценны, иногда возникает ощущение, что местами автор «заигрывается» вместе со своими героями», - читаем в одной из статей по данной проблеме.¹⁴⁶ Можно

¹⁴⁴ Кузнецова Н.И., Мещерякова М.И., Арзамасцева И.Н. Детские писатели. Приложение к книгам для чтения серии «Свободный ум». – М., 1995, с.152.

¹⁴⁵ Там же.

¹⁴⁶ М.И.Мещерякова. Современная русская сказка для детей и юношества: основные направления и тенденции развития // Литературная сказка. История, теория, поэтика. - М., МПГУ, 1996, с. 70.

согласиться с автором, но при этом хотелось бы заметить, что сказки Успенского воссоздают все-таки не мир детства, а мир мечты ребенка о себе самом и своем месте в мире.

Герои сказок Успенского могут быть и традиционными (например, Федот-стрелец в сказке «Поди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что!»). В таком случае предполагается, что художественный мир сказки связывается с реальным миром ребенка-читателя при помощи иронического авторского комментария (даже выделен в тексте специальным шрифтом). Например: «Перед ним такая красавица была, что век бы глаз не отводил, а на нее тарачился бы. *(В наше несказочное время таких в телевизор дикторшами приглашают)*».¹⁴⁷ Произведение в целом представляет собой смесь всевозможных сказочных элементов, систематизированных в целом на основе сюжетов о чудесной жене и добывании диковинок. Видимо, именно к «переигрыванию» можно отнести такие отрывки: «Шмат-разум и сам угулялся насмерть, в помойку упал. Самого не видно, а голос слышать. *(Оттуда и пошло выражение: «Голос из помойки».)* Больше ему Федот-стрелец так много выпить не позволял».¹⁴⁸ Таким образом, за счет своеобразной структуры сказка становится похожей на пересказ ее современным ребенком, не слишком развитым и скептически относящимся к сказочным чудесам. Например: «А так случилось вот что: пала горлица наземь и сделалась душой-девицей, да такой прекрасной, что ни вздумать ни взгадать, только в сказке сказать!

¹⁴⁷ Успенский Э. Поди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что! Повесть сказка. –СПб., 1998, с.13.

¹⁴⁸ Там же.

Другой подобной красавицы на всем свете не было! (*Ну и случай! Чего только природа не выдумает!*)¹⁴⁹).

Герои Успенского известны каждому. Это и Крокодил Гена с Чебурашкой, и Колобки, и многие другие. О каждом из них создано несколько детских повестей-сказок. Знакомы они нам не только по книгам, но и по мультфильмам, комиксам, специальным изданиям (например, сборникам кроссвордов, альбомам для раскрашивания, настольным игры и др.). Также мы можем встретить их на упаковках детских товаров, календарях, картинках, блокнотах и т.д.

В 90-е годы Э.Успенский создал сериал, представляющий собой продолжение повести-сказки «Дядя Федор, пес и кот», написанной еще в 1974 г. В него входят «Зима в Простоквашино», «Тетя дяди Федора, или побег из Простоквашино», «Любимая девочка дяди Федора», «Новые порядки в Простоквашино», «Дядя Федор идет в школу, или Нэнси из Интернета в Простоквашино». Эти произведения выходят в различных издательских объединениях, но наиболее показательны, на наш взгляд, публикации в серии «Мир ребенка» (Санкт-Петербург). Создается «Библиотека дяди Федора», куда, очевидно, войдут не только повести-сказки «Простоквашинского» цикла, но и близкие по жанру произведения других авторов. Великолепно изданные книги выходят с небольшим обращением Успенского к детям на обратной стороне, содержащим, в частности, такие слова: «А что надо читать? Книги. А какие книги? Вот в этом вся проблема. Некоторые книги читать бесполезно. Они скучные и длинные. Некоторые веселые, например, сборники анекдотов, но

¹⁴⁹ Успенский Э. Поди туда, не знаю куда, принеси то, не знаю что! Повесть-сказка. – СПб., Мир ребенка, 1998, с. 5.

бесполезные все равно. Так что же – опустим руки? Да нет, ничего подобного, наоборот, гордо поднимем голову и пойдем по книжным магазинам и ларькам скупать книги под грифом «Библиотека дяди Федора». В этой библиотеке собраны лучшие истории и сказки лучших современных писателей, таких как Валентин Берестов (тихий любимец ваших родителей), Кир Булычев (его обожают все просвещенные школьники), Андрей Усачев (из молодых – самый прогрессивный) и таких как я». ¹⁵⁰ Повести-сказки про дядю Федора издаются и переиздаются. Все они имеют помету «Для детей младшего школьного возраста». На одной из книг есть указание - «Книга для современных детей и родителей» и далее: «Дорогие ребята, эту книгу лучше всего читать вместе с родителями, потому что в ней встречается много непривычных ситуаций из современной жизни. Если вам что-то будет непонятно – папы и мамы вам объяснят. Эта книжка очень ироничная и с большой дозой сарказма». ¹⁵¹

Не только социально-бытовая, но и игровая гармония сказки нарушаются в последних сказочных повестях («Тетя дяди Федора», «Любимая девочка дяди Федора» и других). Время идет, даже возможна ностальгия по прошлому, но герои не взрослеют, не изменяются. Прошло очень много времени (о чем свидетельствует событийный ряд сериала), а дядя Федор только-только идет в школу (повесть-сказка «Дядя Федор идет в школу...»). Герои вздыхают о старом добром времени и в конечном итоге даже убегают из Простоквашино, жизнь в котором резко изменилась.

¹⁵⁰ Цит. по книге: Э.Н.Успенский. Тетя дяди Федора, или побег из Простоквашино. Повесть-сказка. – СПб., 1997. – обратная сторона наружной обложки.

¹⁵¹ Успенский Э.Н. Новые порядки в Простоквашино. – СПб., 1997, с.1.

В данном случае происходит разрушение сказки, само понятие «сказка» эксплуатируется для публикации достаточно странных историй, построенных на совмещении мира детской игры и фантазии, основанного, безусловно, на многих элементах сказочной поэтики, и современных социально-политических проблем, воспринятых и описанных ироничным и умным взрослым, воспроизводящим почему-то стиль «желтой» прессы, элементы школьно-молодежного жаргона и расхожие фразы телеобозревателей.

Литературная сказка, вернее детская повесть-сказка, безусловно, всегда ориентировалась на современность, на «свое время» со всеми его проблемами и особенностями. Но сама эта ориентация была именно «сказочной», сказочно-опосредованной, когда за любыми злободневными проблемами вставляли нравственные и социальные ценности.

Именно поэтому они сохранились как неотъемлемая часть детского чтения, а не остались иллюстрациями своего времени в архивах и справочниках. Рискнем предположить, что «сериал» про дядю Федора вряд ли будет понятен детям-читателям с течением времени. Лишь первая часть («Дядя Федор, пес и кот») обладает признаками детской авторской сказки, отличается от продолжений именно отсутствием «сююминутной» привлекательности, действительно интересна детям (уже более 25 лет).

Художественный мир современных сказочных повестей С.Л.Прокофьевой во многом повторяет сложившиеся принципы построения литературной сказки для детей, но одновременно в нем нашли отражение и новые тенденции. Имеются в виду две истории с продолжением, различающиеся и структурой художественного мира, и адресатом, и стилем: цикл «Повелитель волшебных ключей» (в него вошли

«Ученик волшебника» (1980, 1995 – изменения), «Глазастик и ключневидимка»(1986), «Остров капитанов»(1981), «Астрель и хранитель леса»(1989), созданные на основе синтеза детской приключенческой «городской» повести и сказки) и волшебнo-средневековoй сказочный сериал про Белоснежку 90-х гг. («Белоснежка и принц», «Белоснежка и золотое колечко», «Ожерелье для Белоснежки», «Белоснежка в заколдованном замке», «Белоснежка и живая вода», «Белоснежка и маленький эльф», «Белоснежка и волшебный меч», «Белоснежка в подводном царстве» и другие).

Исследователи описывают художественный мир цикла «Повелитель волшебных ключей» как ориентированный на традиционные сказочные законы и принципы. «В соответствии с поэтикой волшебной сказки писательница переносит ее действие в сказочный мир. Перемещение туда всегда имеет глубокую мотивировку, поэтому возвращение в мир реальный следует лишь после разрешения основного конфликта. При этом сказочный мир в разных произведениях изображается писательницей совершенно по-разному. Даже в пределах одного цикла он существенно меняется. Это может быть традиционная сказочная страна, где обитают герои сказок и не менее широко распространенный волшебный город, и нарисованная страна. Поэтому и основным средством перемещение туда становится волшебный мел, которым необходимо нарисовать ключ», - пишет Т.М.Колядич.¹⁵²

Гармония и равновесие художественного мира достигается не только за счет соблюдения принципов построения сказки, но и благодаря особой

¹⁵² Колядич Т.М. Сказки Софьи Прокофьевой // Литературная сказка. История, теория, поэтика: Сб. статей и материалов. – М., МПГУ, 1996, с.73.

авторской позиции. Как и во многих произведениях подобного типа, в нем объединены взгляд на мир ребенка и взрослого. За счет этого романтика, игра, мечта, детские представления о правде, справедливости, честности гармонично сосуществуют.

Нравственная основа художественного мира цикла достаточно «прозрачна», общий нравственный урок повторяется от повести к повести: «Проведя героев через испытания на храбрость, доброту, человечность, порядочность, Прокофьева показывает, что никакие лекарства или волшебные средства не могут помочь герою стать лучше чем он есть».¹⁵³ Отдельные повести «Повелителя...» различаются структурой, особенностями взаимодействия реально-бытового и волшебного, что делает границы цикла подвижными, а пространственно-временную организацию динамичной.

Первая повесть цикла («Ученик волшебника») построена на объединении элементов детской приключенческой повести и сказки (ориентация на различные сказочные жанры: волшебную, бытовую и о животных). Место действия – современный город (квартира, двор, улица, транспорт, зоопарк). Переход в волшебный мир не изменяет места действия, а влияет на события и действия героев.

Последующие повести построены по принципу путешествия в сказку.

Все они связаны образом волшебника Алеши, молодого человека, профессия которого – волшебник. Из повести в повесть вместе с ним переходят и его друзья: Вася Вертушкин, Катя, кот Васька, Джинн. Отдельные повести объединены не только образами Алеши и его друзей, а

¹⁵³ Там же, с.72.

также мыслью о том, что когда слабым и обиженным или просто фантазерам и мечтателям требуется помощь, то всегда найдется друг и помощник.

Язык повестей из цикла о волшебнике Алеше приближен к обычной разговорной речи, можно обратить внимание на обилие внутренних монологов героев и диалогов.

Автор названной статьи о сказках С.Прокофьевой отмечает: «Главным же принципом взаимодействия сказки и реальности, как считает Прокофьева, должно быть сказочное равновесие. Она соблюдает его на разных уровнях: чтобы зло всегда побеждалось добром, чтобы не нарушались сказочные законы».¹⁵⁴

Мир сказки как мир детства, мечты создается в ряде повестей-сказок С.Прокофьевой. Например, в повести-сказке «Остров капитанов». Удачно найденный образ-символ кораблика, сделанного детскими руками, помогает соединить в художественном мире реальное и волшебное. Свойства этого современного волшебного предмета раскрываются ребенку при помощи «помощника»-взрослого – волшебника Алеши. В мир сказки могут попасть, таким образом, дети, волшебники, волшебные предметы, а также волшебные существа (Джинн, ласточка).

Герои-волшебники в детских повестях-сказках нередко обладают и особой внешностью. В облике волшебника Алеши подчеркиваются его глаза: «У незнакомца были необыкновенные, удивительные глаза. Валька сразу это заметил. Его глаза были теплые. Да что там теплые – они грели! Даже через очки! Уж вы мне поверьте. Честное слово!»¹⁵⁵ Также следует

¹⁵⁴ Там же, с. 73.

¹⁵⁵ Прокофьева С. Остров капитанов. Сборник сказочных повестей. – М., 1998, с.236.

отметить, что волшебство в подобных ситуациях имеет традиционное для литературной сказки двойное объяснение: детское – непосредственное и взрослое – символическое, когда многое воспринимается в переносном, а не в прямом смысле.

В текст повести включено описание волшебного мира сказки именно как мира детства. Причем мы узнаем, что нарисованная карта необходима для того, чтобы кораблик доплыл до острова Капитанов: «Вдвоем с Валькой они нарисовали остров Капитанов, зеленый остров среди голубого океана. – Здесь поблизости еще множество удивительных островов, - любуясь картой, сказал дядя Алеша. – Взять хотя бы остров Пряток или архипелаг Большая Перемена. Да вы рисуйте, рисуйте. Вы это сделаете гораздо лучше, чем я».¹⁵⁶ Опрокинутый в обычном мире на рисунок пузырек с тушью становится в сказочном мире таинственным Черным островом. Именно так появляется угроза волшебному кораблику «Мечта», которая и послужит завязкой в развитии «сказочной» части повести.

Традиционный для воспитательно-приключенческой разновидности авторской сказки способ организации художественного мира (путешествие в сказку), лежащий в основе многих произведений Прокофьевой, может усложняться в духе «фэнтэзи». Например, сказка «Астрель и хранитель леса» построена именно таким образом. Волшебник Алеша получает таинственное письмо, исчезающее в сумерках, и понимает, что его просят о помощи из сказки. Письмо начинается словами «Всем, всем добрым волшебникам!». Вместе с говорящим котом он отправляется в сказку. Сказочный мир представлен условно-средневековым королевством, в котором царит беда и несправедливость. Постепенно читатель понимает

¹⁵⁶ Там же, с.244.

предысторию всех тайн и загадок. В сюжетном пространстве нескольких дней совмещаются прошлое и настоящее. Мы узнаем сразу несколько печальных историй вместе с волшебником Алешей и другими героями и понимаем, что справедливость не будет восстановлена без его помощи. Так и происходит, но всем ходом развития действия автор дает нам понять, что и сами герои сказки не беспомощны. Происходит как бы удвоение волшебно-сказочной схемы. Гвен Хранитель Леса должен спасти принцессу Астрель (ей предстоит выйти замуж за одного из сыновей короля), а затем найти ее вновь, превращенную в дерево злым волшебником. Положительные герои должны вернуть память старому волшебнику – отцу Астрель, спасти людей, превращенных в оленей, восстановить справедливость. Сам король и его сыновья показаны жестокими, ограниченными и тупыми людьми. Король развлекается охотой на оленей, а сыновья – грабят на большой дороге. Источник зла не только в них, но, в первую очередь в волшебнике Каргоре – вороне, который из-за ненависти к брату лишает его памяти, превращает людей в оленей для охоты короля, помогает несправедливому суду. А в его башне в камине вместо обычного огня – огненные змеи, которые вот-вот уничтожат голубую искру – память. Зло держится на том, что похищает память и голоса людей. Таким образом, волшебник Алеша оказывается в сказке в решающий момент, в тот последний день, когда еще можно что-то исправить.

Традиционного сказочного единства действия здесь нет, параллельно рассказ ведется о разных героях. Вместе с героями читатель «прикасается к сказке», пространство которой существует самостоятельно, в которую можно войти и выйти. Нет и полностью выраженной счастливой концовки. Алеша оставляет сказку в тот момент, когда город уже

освобожден, король и свита с позором сбежали. Но в судьбах главных героев «сказочного» счастья пока нет, оно отнесено в будущее. Практически мы оставляем героев в тот момент, когда к старому волшебнику вернулась память. Его дочь Астрель спасена. Читатель может легко домыслить развитие отношений между Астрель и Гвенном. Но возвращение Дождирены - Повелительницы Дождя пока не произошло. Более того, заключительные слова волшебника Ренгиста могут быть истолкованы по-разному. В данном случае совмещаются элементы сказки и мелодрамы или детской веры в сказочные чудеса и реальной жизни (пусть даже в вымышленном королевстве), в которой все по-другому: «Не плачь, моя девочка. Ко мне возвратилась память, бывшее могущество. – Лицо Ренгиста словно помолодело. – Я буду вспоминать ее, Дождирену Повелительницу Дождя. Вспоминать со всей силой моей любви. И ты увидишь, она вернется к нам, прекрасная, нежная, такая, как была. Иначе быть не может. Она вернется!»¹⁵⁷

В этой повести-сказке четко обозначены моменты перехода из повести о волшебнике в сказку. Герой сам рассуждает об этом, комментируя свои действия. Переход в сказку через дверь, нарисованную волшебным мелом, рассматривается героями повести (Алешей, Васей, Катей и котом) как нечто привычное: «Итак в сказку! Как попасть в сказку – дело известное. Достаточно нарисовать ключ волшебным мелом на любой двери. И все. Потом открой эту дверь, шагни... И вот ты уже в сказке».¹⁵⁸ Так и происходит в данном случае, но случайно с Алешей

¹⁵⁷ Прокофьева С. Астрель и Хранитель Леса: Повесть сказка. – М., 1998, с. 222.

¹⁵⁸ Там же, с.10.

отправляется еще и кот. Интересная особенность повести в том, что, попав в сказку, волшебник Алеша перестает быть волшебником. Он герой-помощник, и ему достаточно желания помочь, доброты, храбрости и решительности.

Два мира - мир условной реальности и мир сказки – не совмещаются, не «накладываются» друг на друга. Алеша – помощник, но и чужестранец, он так и не стал другом героям сказки. Уход волшебника из сказки в реальность совпадает с тем моментом, когда ему кажется, что его уже не видят. Внутренние монологи героя окончательно «проясняют» отношения между сказкой и условной реальностью: «Так и должно быть, наверное, - подумал волшебник Алеша. (...) Они забудут нас. А может, уже забыли. Потому что мы другие, из другой жизни. Это закон сказки, тут уж ничего не поделаешь. Но разве в этом дело? Астрель позвала нас, и мы пришли. Она надеялась. И вот мы спасли Астрель, спасли надежду... Вот что главное».¹⁵⁹ Далее герои попадают обратно в свой мир. Таким образом, соблюдается один из законов волшебной сказки, но при помощи иных художественных средств.

Равновесие между миром детской повести и миром сказки в данной истории не нарушено. Подчеркивается это и за счет разных речевых характеристик. Алеша и кот выражаются значительно проще и «разговорнее», чем герои сказки – жители условно-средневекового города.

Алеша – волшебник. Его образ в какой-то степени идеален, характер – статичен, а путешествие в сказку объясняется только необходимостью оказать помощь, спасти, восстановить справедливость.

¹⁵⁹ Там же, с.223.

Несмотря на воспроизведение средствами детской повести многих фольклорно-сказочных законов, можно видеть и явные «выходы» из сказочного мира, качественное и количественное «разрушение» сказки. Так в «Ученике волшебника» история кота (бывший рисунок мальчика) вписана в традиционный сюжет о нарушении запрета. Кот открывает волшебную книгу и узнает заклинание, позволяющее превращать что угодно в мышей. Каждый помнит знаменитого Кота в Сапогах, который обманом заставляет людоеда превратиться в мышку. Кот в повести Прокофьевой мгновенно начинает применять волшебное заклинание, обманом выдавая себя за волшебника. Несомненная удача – окрашенные авторской иронией эпизоды превращения в мышей Джинна (дедушки-ворчуна, живущего в термосе - вместо пришедшего в негодность родного сосуда), зверей в зоопарке, даже собаки на улице. Это то, что художественно оправдано и мотивировано фольклорными и литературными аналогами. Но превращение входной двери в квартиру или деревянного ящика в мышь – явное нарушение границ жанра, даже таких широких, как у современной повести-сказки.

Истории С.Прокофьевой о Белоснежке продолжают создаваться и издаваться, поэтому исследователи и критики обращаются к ним пока нечасто.

Образы центральных героинь - Белоснежки и Морганды, а также изображение их взаимоотношений ориентированы на единый (народно-литературный) мир сказки. В нем противопоставлены падчерица и мачеха; злая волшебница и обыкновенная девушка, одинокая королева и окруженная любовью семьи и друзей девушка. Интересно, что для Белоснежки не существует проблемы возраста. Она замужем, но при этом

живет и ведет себя как маленькая девочка (именно этот факт подчеркивают и иллюстраторы).

Данный цикл построен по-другому (принцип «Том и Джерри» или «Ну погоди!») и предназначен для старшего дошкольного и младшего школьного возраста. Имеется помета: «Издание адресовано родителям для чтения вслух и показа детям», что свидетельствует о попытке связать весь цикл с одной из важнейших особенностей фольклорной (в данном случае – волшебной) сказки –устностью, которую литература воспроизводит редко и неудачно. Повести объединены в цикл благодаря единой системе образов главных героев, функции которых не меняются от сказки к сказке. В каждой из них Морганда стремится причинить зло Белоснежке, и каждый раз эти попытки оканчиваются неудачей. Белоснежке помогают друзья, муж, отец и, самое главное, – доброта, искренность, желание помочь другим. В основе многократно воспроизводимого конфликта – традиционная «сказочная» ненависть мачехи к падчерице, более красивой, доброй и счастливой.

Также средством создания цикла, точнее - цикла-сериала, служат одинаковые концовки типа «Продолжение следует». Помимо этого обещания, исходящего от лица повествователя, существенно, что сюжетная линия Морганды в каждой повести остается незавершенной. Королева не успокаивается в своем желании уничтожить Белоснежку, причем автор специально подчеркивает это в концовках сказок. Например, так: «Но Морганда клянется, что Белоснежка еще попадет в ее сети. Ох, злое сердце не знает покоя! Боюсь, королева Морганда замышляет новые козни...».¹⁶⁰

¹⁶⁰ Софья Прокофьева. Ожерелье для Белоснежки. – М., 1999, с.78.

«Важной особенностью всех сказок цикла является единое текстовое пространство. Писательница создает собственный сказочный мир, локализованный вокруг двух главных топосов – замков Тентинель и Мортигер. От повести к повести этот мир постепенно усложняется, обогащаясь новыми реалиями: появляется ледяная скала, домик под соломенной крышей», - отмечает Т.М.Колядич.¹⁶¹

В историях о Белоснежке значительное количество образов и мотивов европейского и русского фольклора: первая сказка построена на известном сюжете о Белоснежке; в последующих использованы традиционные мотивы узнавания суженой среди одинаковых девушек («Ожерелье для Белоснежки», «Белоснежка в подводном царстве»), поиска и использования живой и мертвой воды («Белоснежка и живая вода»), упоминаются волшебный конь, золоторогий олень, заколдованный меч, великаны, людоеды, эльфы, гномы, феи, летучие мыши.

Каждое сказочное приключение двухэтапно, как и в традиционных волшебных сказках, (состоит из основного и дополнительного). Так, например, в сказке «Белоснежка и живая вода» первый этап конфликта связан с необходимостью добыть живую воду для гномов, превращенных Моргандой в камни. Белоснежке и принцу Теодору это в последний момент удастся после многочисленных подмен флаконов с живой и мертвой водой, происходящих благодаря усилиям помощников (Белки с Мышонком и летучих мышей – слуг Морганды). Второе испытание (вторая кульминация) связано с тем, что, разозленная неудачей, Морганда посылает Говорящий Камень убить ненавистных ей Белоснежку и принца.

¹⁶¹ Колядич Т.М. Цикл С.Прокофьевой о Белоснежке. К проблеме взаимодействия литературных и фольклорных традиций // Мировая словесность для детей и о детях. – М., МПГУ, 1999. – Вып. 4, с.97.

Однако, как и положено, в последний момент обнаруживается флакон с мертвой водой, при помощи которой положительные герои и обращают в прах жуткий камень.

Характеры героев статичны. Они действуют и говорят одинаково в разных сказках. Их чувства и переживания носят экзальтированный характер, изображаются с преувеличениями и подчеркнутым обилием всевозможных внешних проявлений (лужи слез, сверкающие в злобе глаза, многословие). Именно поэтому не всегда веришь им, и нельзя согласиться с утверждением, что повествование строится по линии усложнения характеров героев. Речь идет о повторении, о встрече со знакомыми в каждой очередной истории. Занимательность определена самим приключением, вернее, нескончаемостью приключений. Определенный читательский интерес, безусловно, на этом может быть построен.

Итак, мир «многосерийной» сказочной истории про Белоснежку – это только вымышленный мир условного «черно-белого» средневекового королевства. По мере появления новых историй этот мир постепенно конкретизируется, «населяется» все новыми героями. Псевдосредневековый антураж опирается на разнообразные фольклорные и фольклорно-литературные (братья Гримм, Ш.Перро, Гофман, Андерсен, Лагерлеф и другие) традиции, на что указывали авторы статей о творчестве писательницы. Например: «Сюжет об эльфе выстроен на основе традиционного мотива западнославянских сказок о «проклятом ребенке», соединенном с мотивом «неосторожное слово», но сам образ построен в соответствии с традициями сказок Андерсена. Правда,

писательница вводит и деталь, заимствованную из сказок братьев Гримм – упоминание о том, что все эльфы носят только одну туфлю».¹⁶²

Но переосмыслены и представлены эти традиции в духе Диснея или комикса.

Географические названия (замок Мортингер, замок Тэнтинель, лес Грюневельт и другие) и имена героев (король Унгер, принц Теодор, принц Альберт Черные Брови, Селизетта, Элиза и подобные) ориентированы на европейские сказки и романы. Это обусловлено исследовательскими и литературными интересами автора. Известно, что С.Прокофьева выпускает популярные пересказы европейских фольклорных произведений и рыцарских средневековых историй для детей.

Сказочные мотивы дополняются легендарными (зло отступает перед верой, церковью).

Религиозных мотивов в сериале немного, и в рамках изображенного мира они нередко выглядят чужеродно. Например, такая странная смесь: «...Живая вода! Нелегко было мне ее собрать. В ней – первая улыбка ребенка, тепло материнского поцелуя, звон воскресных колоколов. Но, увы, в моих руках Живая вода не имеет волшебной силы! Только тот, кого Бог одарил бессмертной душой, может пробудить в Живой воде ее тайные свойства... Да, мы, феи, вечно остаемся юными и прекрасными. И потому многие завидуют нам. Но у нас нет бессмертной души, мы никогда не услышим пение ангелов... - Тут лицо прекрасной феи на миг омрачилось,

¹⁶² Колядич Т.М. Цикл С.Прокофьевой о Белоснежке. К проблеме взаимодействия литературных и фольклорных традиций // Мировая словесность для детей и о детях. – М., МПГУ, 1999. – Вып. 4, с. 96.

словно легкое облачко набежало на солнце».¹⁶³ В продаже души дьяволу, как можно догадаться, причины неиссякаемой злобы Морганды.

Само по себе обращение к истокам народной нравственности важно в свете современного интереса к религиозной педагогике, полезно в детском чтении, но сделано это достаточно расплывчато, и непонятно, идет ли речь о вере или о всевозможных околоцерковных страшилках. В едином мире сказочных историй сосуществуют и святой отшельник, и сила молитвы, останавливающая самостоятельно летающий меч, и невозможность для Морганды войти в храм (она проваливается под разошедшиеся каменные плиты пола), и существа низшей народной мифологии (гномы, феи, русалки), которых церковь все-таки считает бесами.

Автор стремится в рамках каждой маленькой истории воспроизвести на идейно-образном уровне единый сказочный мир. Он строится во многом на фольклорных основах (совмещение ожидаемости, предсказуемости сюжетного развития и победы добра над злом), соединенных с эффектом «нескончаемости», с появлением все новых и новых приключений. Нередко это приводит к грустному выводу (к которому не должны приходить дети-читатели) о принципиальной непобедимости зла, о возможности справиться со злой волей, врагом, вредителем только в ограниченных рамках одной истории, за которой последуют другие, где все начнется сначала. Ведь именно это суть сериала, и не только этого, но и многих подобных. Если не будет именно такого соотношения сил, то не будет продолжений. В народной сказке уничтожение Кощея Бессмертного, например, окончательное. Добыть его

¹⁶³ Софья Прокофьева. Белоснежка и живая вода. – М., - 1998, с. 33-34.

смерть нелегко, но если игла сломана, то Кощей умирает и сказка заканчивается.

Положительные герои Прокофьевой охают, ахают, без конца плачут, вздыхают, бурно радуются и т.д. У них прекрасные белокурые волосы и яркие пленительные глаза.

Отрицательные, напротив, достаточно однообразно пышут злобой и ненавистью, «рычат», «шипят» и т.д. Герои-животные, например, Белка, Мышонок Обжоркин, а также летучие мыши – слуги Морганды, выражаются с деловитой простотой и грубоватостью. Например: «Только ради гномов и стараюсь, - проворчала белка. – До чего же он холодный, этот флакон с Живой водой! Просто диву даюсь. Не иначе как расхвораюсь и с неделю проваляюсь в дупле».¹⁶⁴ Мышонок Обжоркин пользуется словами типа «спятила» или «слопаешь».

Хорошее знание и понимание фольклорных истоков литературы, умение совмещать элементы различных литературно-эстетических систем лежит в основе целого ряда художественных открытий и достоинств в историях о Белоснежке. Это и воспроизведение сказочного конфликта (двухэтапного), и создание сказочных образов героев с достаточно ярко очерченными функциями и характерными особенностями, и использование различных легко узнаваемых волшебных событий и предметов. Многим детям, безусловно, близок, этот мир - добрый, ласковый и милый, но не однообразный. Однако во многих эпизодах автору изменяет чувство такта и меры, которые столь важны для литературной сказки. Разрушается единство впечатления, когда смертельно обеспокоенный Мышонок падает

¹⁶⁴ Софья Прокофьева. Белоснежка и живая вода. – М., 1998, с. 76-77.

на полу, мокрым от слез, когда в наиболее драматичные моменты герои произносят чувствительные монологи, когда надо и смеяться и переживать одновременно. Таких примеров множество. Например: «Боже, о нет, нет! – в отчаянии воскликнула Белоснежка. Она откинула отяжелевшие от слез волосы. – Я отправлюсь к фее Серебряного Озера».¹⁶⁵ Есть вероятность, что в некоторых эпизодах Прокофьева иронизирует над подобной манерой, особенно если речь идет о маленьком смешном мышонке. Например: «Мышонок Обжоркин бросился вслед за ними, но лапки его разъехались на мокром от слез полу. – Король Унгер! Король Унгер, беда! – что есть мочи запищал мышонок».¹⁶⁶

Сентиментально-приторный, слащавый стиль (стиль ранней сентиментальной прозы, второсортных рождественских историй) был описан и раскритикован несколько десятков лет назад.

Многие черты художественной манеры «белоснежек» были охарактеризованы С.Я.Маршаком в его статьях и заметках о детской литературе - «О наследстве и наследственности в детской литературе», «Сказка крылатая и бескрылая». Маршак, обзревая состояние детской литературы последних предреволюционных и первых советских десятилетий, пришел к выводу о значительном количестве низкопробных произведений. Безусловно, он описывал конкретный период в истории литературы и называл совершенно определенных авторов, но многие его замечания и характеристики могут быть отнесены к отдельным сторонам творческой манеры С.Прокофьевой, а также и ко всем произведениям типа фэнтэзи для детей.

¹⁶⁵ Там же, с.25.

¹⁶⁶ Софья Прокофьева. Белоснежка в подводном царстве. – М., - 1999, с.21.

В статье, созданной уже 65 лет назад, С.Я.Маршак писал: «Сказок печаталось много. Сказка и детская книжка были почти равнозначными понятиями. Но что это были за сказки? Из всего сказочного богатства в них уцелел только прокатный ассортимент ангелов, фей, русалок, эльфов, гномов, троллей, леших, принцесс и говорящих лягушек. (...) У эльфов, ангелов, русалок были одинаковые золотые волосы и бирюзовые глаза. У леших, гномов и троллей – одинаковые ватные бороды. А ведь в старой народной сказке у гнома, коболяда и эльфа была своя родина, свой характер и даже своя профессия. (...) Сказочные существа сделались безработными, бездомными, бездушными и безличными, превратились в блестящие и дешевые вороха елочных украшений. В их пеструю и беспринципную компанию попали заодно и ангелы, которых лавочники и лавочницы наделили своими чертами – самодовольством и румянцем. От близкого соседства все персонажи сказок перепутались. Хитрые и злые русалки стали похожи на кротких ангелов, у ангелов выросли стрекозиные крылья, как у эльфов; тролли и гномы начали разносить по домам подарки для добрых детей, как это обычно делал рождественский дед. Теряя подлинность, сказка вместе с тем теряла и свои бытовые черты, свой ритм и фабулу. (...) Я не говорю уже о замороженных дамских изделиях вроде «Сказок голубой феи» Лидии Чарской. Такие безличные и бесцветные – несмотря на всю пестроту заемных декораций – сказки не проникали глубоко в память и сердце маленького читателя и только портили его вкус.¹⁶⁷

Также С.Я.Маршак обращал внимание на две важные особенности, отмеченные нами при описании художественного мира сказочного

¹⁶⁷ Маршак С.Я. Воспитание словом. – М., 1964, с.28-29.

сериала. Речь идет о морализаторстве и о странном соединении христианских нравственных ценностей с персонажами низшей народной мифологии. Так, об одной из переводных немецких литературных сказок Маршак писал: «И однако даже в такой достаточно квалифицированной сказке водяной и русалки, безбожно забыв свое языческое происхождение, высовываются из воды и, обращаясь к принцессе, убедительно произносят, будто с церковной кафедры: «Люби и страдай, люби и страдай!...» Это водяной-то и русалки!»¹⁶⁸

Как было сказано выше, рассматривая подобные произведения, писатель называет их «чтивом» и призывает к тому, чтобы литературная сказка никогда не была такой, выступает за ориентацию на лучшие традиции и образцы, за талантливую литературу.

Таким образом, сказочные истории Прокофьевой про Белоснежку тяготеют к жанру детского фэнтези, активно использующего общефольклорные мотивы и образы. Это еще не полное разрушение, но серьезное видоизменение литературной сказки.

Итак, большинство детских литературных сказок 20-80-х гг., ориентированных на детей младшего и среднего школьного возраста, являются воспитательно-приключенческими. Значительная часть их ярко отразила свое время. Любые детские сказочные повести всегда приводили авторов к выводам о приоритете нравственных ценностей в мире.

Герои таких сказочно-педагогических произведений - обычные дети, оказавшиеся в необычной, фантастической ситуации (в реальном мире они становятся обладателями волшебных свойств, предметов или помощников и могут или вынуждены совершить путешествие в сказочный мир или

¹⁶⁸ Там же, с.30.

попробовать себя в волшебном качестве). Дети становятся лучше, пройдя трудные испытания или почувствовав себя героями-помощниками. В основе - переосмысленные образ «чудесного ребенка» и мотивы сказочного испытания и путешествия в «иной» мир.

Изучение сказок К.Булычева, Э.Успенского, С.Прокофьевой убеждает в том, что обозначились некоторые новые тенденции в развитии детской авторской сказки. Частично они опираются на традиции народных сказок. Выявленные изменения художественного мира детских сказок последней четверти XX в. на основе анализа произведений указанных писателей (автоэпигонство, эклектичное, мозаичное повествование, нарушение меры художественно представленной игры, переживания) позволяют сделать вывод о «размывании» границ литературной сказки, некоторых кризисных чертах. Все они в целом связаны с нарушениями различных «законов» гармонии народной сказки.

Художественные «миры» литературной сказки многообразны и сложны. Темой для специальных работ может стать также сказка для самых маленьких, где героями становятся животные или предметы, «научная» или «энциклопедическая» сказка и многие другие.

Исследование художественного мира отечественной литературной сказки XX в. проведено нами с различных позиций с опорой на предложенную систематизацию (изучен отдельный период историко-литературного развития; все творчество писателя; выявлены сходные черты философско-приключенческих сказок разных авторов; изменение литературной сказки на основе создания антимира, а также

приключенческо-дидактический тип сказки для детей и его трансформация в творчестве авторов конца XX в.).

В традиционной народной сказке чудо, как неоднократно отмечали фольклористы, воспринимается в качестве нормы и никого не удивляет (оно должно быть ирреально, не мотивировано). В поздних записях сказок, а также в сказках литературного происхождения возникают новые способы создания «иллюзии достоверности». И.П.Лупанова отмечала, что народная сказка (и литературная) отличаются особой структурой мира: «Фольклористам хорошо известно, что в волшебной сказке всегда наличествует оппозиция двух миров - «своего» и «чужого» («иноного») . (...) «Все чудеса сосредоточены в ином мире». (...) Тем не менее «иной» мир не воспринимается в фольклорной сказке как «вторичный». (...) ...отношение к чуду как норме и создает у слушателя (читателя) народной сказки ощущение единства изображенного в ней мира, обладающего «волшебной реальностью».¹⁶⁹

Тесное переплетение волшебного и реального еще не делает художественное произведение сказкой, необходимо единство сказочного мира с естественностью существования чуда в нем и для героев, и для автора.

Сказке требуются мотивировки для обоснования волшебной реальности, что, в свою очередь, необходимо для веры в нравственные идеалы, в добро, исконно заложенные в ее идейно-философской основе, для переживания и сопереживания. Не так важно, что в реальной жизни с обыкновенными людьми вдруг произошло чудо и читатель должен в это

¹⁶⁹ И.П. Лупанова Современная литературная сказка и ее критики (Заметки фольклориста) // Проблемы детской литературы. – Межвуз. сб. науч. тр. - Петрозаводск, 1981, с.78-79.

поверить, а важно то, что жизнь, по мнению авторов-сказочников, вообще волшебна и сказочно прекрасна, но только люди это не всегда видят.

Волшебство в детской литературной сказке выручает героя и показывает всем его истинную сущность.¹⁷⁰

Вымышленные фантастические «миры» могут быть частью художественного пространства авторских сказок (в таком случае в самом произведении есть характеристики волшебного мира («иног царства») и описание способов попасть в него), а могут быть и единственным местом действия (тогда авторы, комментируя события, нередко напрямую обращаются к читателю, утверждая, что говорят только правду, что именно в этой волшебной и необычной стране возможны любые чудеса). «Иные царства» и фантастические сказочные миры отнесены в прошлое (условное средневековое), реально-бытовое узнаваемое настоящее или космическое будущее. Сказки, героями которых являются дети, нередко строятся на переходе из реального мира в мир сказки.

Приключение – необычное или волшебное происшествие – составляет основу художественной структуры подобных сказок. Завершение приключения – возврат из сказки в реальность.

Большинство центральных героев детской литературной сказки XX в. – дети или вымышленные фигуры-куклы (марионетки, человечки, роботы, ожившие игрушки, волшебные существа и т.д.), действующие в реально-фантастическом мире.

Структура литературной сказочной повести позволяет «дописывание», продолжение, переработку одного и того же сюжета многими авторами в разное время и в разных странах. Принципиальная

¹⁷⁰ См. об этом: Рассадин С. Обыкновенное чудо. Книга о сказках для театра. – М., 1964.

возможность сотворчества в чем-то может быть соотнесена с творческими актами фольклора (каждый новый исполнитель является одновременно соавтором, соучастником). Некоторые причины появления, особенности структуры и смысла сериалов могут быть выявлены при сравнении художественного мира литературной сказки-сериала и поэтики народной сказки, к которой восходит вся фантастико-приключенческая литература. Сериал формируется за счет особой организации пространства и времени, воспринимаемых в сравнении с хронотопом волшебной сказки. Время литературной сказки-сериала принципиально изменено по сравнению с замкнутым, «событийным» временем фольклорной сказки, а пространство максимально расширено и детально описано, что влияет на принципы построения сюжета. «Пространство сказки необычайно велико, оно безгранично, бесконечно, но одновременно тесно связано с действием, не самостоятельно, но и не имеет отношения к реальному пространству», - писал Д.С.Лихачев.¹⁷¹ Отдельные части огромного художественного пространства (страны, царства и миры) изображаются в разных книгах сериалов. Иллюстрации, мульт- и киноверсии позволяют авторам «укрупнить» волшебный мир сказки-сериала, объединив пространства различных сюжетов. «Отправляя» героев в одну из частей волшебной страны, автор не дает читателю забыть все сказочное пространство, его прошлое и настоящее. Этой цели служат карты (например, существуют карты волшебной страны за Скалистыми горами в сказках про Изумрудный город), рисунки, комментарии, воспоминания героев, летописи (например, современную летопись города Немухина составляют герои В.Каверина; в дополнительной главе к повести «Новые порядки в

¹⁷¹ Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. – М., 1997, с.132.

Простоквашино» из цикла Э.Успенского про дядю Федора читателей знакомят с политизированной летописью деревни Простоквашино со времен древних князей) и многое другое.

Один из способов «укрупнения» художественного мира литературной сказки - «новые приключения», созданные нередко разными авторами. Знакомые и полюбившиеся читателям герои возвращаются к ним снова, а приключения «приспосабливаются» к новому времени (к числу таких произведений можно отнести новые истории про Буратино, описанные разными авторами приключения в Изумрудном городе и другие).

Цикл предполагает не только определенную завершенность, но и открытость. В «немухинском» цикле Каверина эта разомкнутость обусловлена особыми взаимоотношениями между волшебным и реальным, в фантастико-«неомифологическом» цикле Крапивина это же качество формируется за счет предельного расширения границ вымышленного мира во времени и пространстве и усложнения его структуры.

По всей видимости, «мирообразующие» циклы воспроизводят отчасти так называемую «эпическую» картину мира (для него свойственна героизация, образы-символы дороги, дома, мир – поле битвы Добра и Зла).

Каждое из произведений «миросоздающих» циклов может существовать как самостоятельная художественная единица, но в составе цикла они обретают свойство «граней» этого мира, позволяют авторам подчеркнуть важность, всеобщий и вечный характер защищаемых моральных ценностей.

Судьба героев - в основе «многосерийных» сказок Н.Носова, Э.Успенского, К.Булычева, Е.Велтистова, С.Прокофьевой и других, образующих сериалы. Как правило, подобные сериалы построены так, что

они могут продолжаться бесконечно (например, истории с продолжением С.Прокофьевой), т.е. по принципу «Том и Джерри» или в нашем варианте «Ну погоди!». Другой принцип – повторение раз за разом схемы «пойти и вернуться» (например, многосерийная космическая «Алиса Селезнева» К.Булычева), восходящей и к традициям волшебной сказки, и произведений Толкиена («Туда и обратно» - название одной из частей «Властелина колец»).

Возможность создания подобных конструкций базируется на особой обрисовке образов героев (статичные характеры, отсутствие упоминаний о взрослении и возрасте и у детей, и у кукол, не говоря уже о волшебниках; на предпочтении действия, а не переживания и т.п.).

Сконструированный мир детей, кукол или других героев может существовать самостоятельно, заменяя собой реальный (Незнайка, Белоснежка) или выдается за настоящий (Волшебник Алеша, Дядя Федор).

Создание сборников сказок не для детей (или для детей и взрослых) опирается на традиции XIX в. Они объединены, прежде всего, единым авторским взглядом на мир и место человека в нем (он может быть близок к народно-мифологическому, традиционному).

Народно-литературные сказки могут быть объединены авторским видением мира, близким к народно-фольклорному; пространственно-временным полем; центральным образом («Шиш Московский» Б.Шергина) или образом рассказчика (Сеня Малина у С.Писахова). Сборник, таким образом, отражает основной репертуар писателя-сказителя, его особый стиль. С опорой на традиционные фольклорные произведения строились и сборники сказок А.Толстого («Русалочьи сказки», «Сорочьи сказки»), а также его книга «Русские народные сказки».

Авторский взгляд – объединяющее начало в любой истории с продолжением, но есть такие произведения, где именно точка зрения писателя является основным средством объединения сказок в сборники-циклы. Это характерно для произведений, созданных в философско-аллегорической и притчевой форме.

Уже в самом начале XX в. эта особенность проявилась в творчестве М.Кузмина, С.Черного, Н.Рериха, А.Ремизова, а также в сказках Л.Чарской.

Критики, исследователи и писатели не раз отмечали необходимость идейно-композиционной завершенности народной (в первую очередь – волшебной) сказки. С.Я.Маршак считал, что сказка не должна иметь продолжений: «Разве придет в голову читателю или слушателю требовать продолжения сказки об Иване-царевиче и Василисе Премудрой после того, как они, преодолев все беды и опасности, справили свадьбу и стали жить-поживать, добра наживать? И суть здесь не только в законченности внешней фабулы, но и в завершенности идеи. Слушателю, который становится участником событий, очень важно, чтобы дело было доведено до полной победы добра над злом, правды над кривдой, жизни над смертью, прекрасной, смелой и щедрой молодости над злой, жадной, холодной старостью. (...) Это и есть счастливый эпилог сказки. Чем моложе возраст читателя, тем больше ему нужна сказка с началом и концом. Его не устраивает рассказ, отдельный эпизод, обрывок жизни».¹⁷² Образование сериала этому принципу противоречит (в отличие от сборника сказок, каждая из которых внутренне и внешне завершена).

¹⁷² Маршак С.Я. Воспитание словом. – М., 1964, с.25.

Отрицательным свойством многосерийной истории является и то, что читатель нередко следит только за событийной стороной, так как в ожидании следующей части не в состоянии даже начать осмысливать прочитанное (ведь все может измениться как угодно). Но одновременно сказки-сериалы со структурно-событийной незавершенностью обеспечивают единство вечно нового и привычного, традиционного, знакомого (как и в фольклоре); создают чувство читательского «комфорта», когда все всегда можно поправить (в следующей серии).

Художественные принципы построения сказки-сериала ориентированы на современных детей-читателей с их информационной перегруженностью, ранним приобщением ко «взрослым» проблемам при сохранении любви к привычному, знакомому (такому, как сказка перед сном); с их желанием иметь «свой» мир; обостренным восприятием времени, своего возраста, взросления, а главное – не всегда осознанной тягой к игре и творчеству.

Авторская позиция в сказках, созданных для детей, – актуальный и организующий элемент поэтики по целому ряду причин. Специфическое детское восприятие требует сочетания авторского начала и традиции. Наиболее показателен в этом смысле пролог пьесы-сказки Т.Габбе «Оловянные кольца»: «...Но как же им сочинить пьесу вдвоем? Ведь они так не похожи друг на друга. Он сочиняет пьесы из настоящей, всамделишной жизни, а Сказка не может обойтись без чудес и волшебных превращений.

И вот они улавливаются разделить обязанности поровну.

Автор берет на себя заботу о характерах героев, а имена и костюмы придумает им Сказка.

Мысли даст автор, приключения - Сказка, а чувства они поделят пополам.

Весь ход событий в пьесе наметит автор, но зато время и место действия выберет Сказка.

А как быть с моралью? Нельзя же разделить ее пополам. Пусть она будет общая. Ведь мораль - это поучение, а Сказка умеет учить, забавляя.

На том и поладили».¹⁷³

Автор-сказочник – творец и «хозяин» сказочного мира. Он может рассказывать сказку (даже известную) так, как хочет, строить мир своего произведения по-своему, зная, что читателю, слушателю или зрителю известны законы сказки и сами произведения – фольклорные или литературные. Когда рассказ ведется от первого лица, тогда «я» повествователя-сказочника связывает мир сказки и мир детства. Это свойственно, например, произведениям В.Каверина: циклу «Ночной сторож...» и повести «Верлиока». Другой уровень проявления того же принципа – включение в произведение особых героев, внутренне близких самому автору, выражающих его отношение к миру и одновременно участвующих в действии. Это в наиболее выраженной степени свойственно драматургическим сказкам Е.Шварца. Таков, например, Сказочник в «Снежной королеве». Авторское отношение к миру, людям и сказке может быть связано и с несколькими героями. Например, Генрих и Христиан в «Голом короле», Ученый, Доктор, а также упоминаемый героями Г.Х. Андерсен в сказке «Тень». Близки к подобным персонажам и

¹⁷³ Цит. по кн.: Маршак С.Я. Сколько лет сказке (о сказках Т.Габбе) // Маршак С.Я. Воспитание словом. - М., 1964.

герои-волшебники в сказках современных авторов (например, в произведениях К.Булычева, С.Прокофьевой и других).

Авторы нередко специально подчеркивают свою позицию по отношению к сказке в комментариях, вступлениях, заключениях, при изображении появления волшебных существ или предметов или перехода в волшебнo-фантастический мир, то есть в наиболее значимых для сказки композиционно-сюжетных ситуациях. Так, например, в сказке «Золотой ключик, или приключения Буратино» А.Н.Толстого в предисловии-обращении к девочкам и мальчикам рассказано, как появилась сказка, отмечено, что Буратино – «старый друг» автора и что история будет «необычайная».¹⁷⁴ Ю.Олеша, начиная роман-сказку «Три толстяка», сразу же определяет свою позицию по отношению к сказке и волшебству: «Время волшебников прошло. По всей вероятности, их никогда и не было на самом деле. Все это выдумки и сказки для совсем маленьких детей. Просто некоторые фокусники умели так ловко обманывать всяких зевак, что этих фокусников принимали за колдунов и волшебников».¹⁷⁵ В сказках Э.Успенского позицию автора проясняет иронический комментарий, связывающий художественное пространство сказки с реальным миром ребенка-читателя. Е.Шварц, в «Снежной королеве» «на андерсеновские темы» изменяет концовку, ориентируя ее на переживания ребенка-зрителя. Все положительные герои (основные и помощники) оказываются вместе, противостоят злым силам и радуются возвращению Кая и Герды. Здесь Бабушка, Ворон и Ворона, Принц с Принцессой, Маленькая разбойница и

¹⁷⁴ Толстой А.Н. Золотой ключик, или приключения Буратино // Сказки русский писателей. – М., 1996, с.88. (Сказки народов мира в 10 томах, т. П).

¹⁷⁵ Олеша Ю.К. Три толстяка // Там же, с. 273.

Сказочник. Автор заново рассказывает всем известную сказку, видоизменяя ее, но не разрушая общего смысла и общего настроения.

Позиция автора может быть специально подчеркнута уже «после сказки». Так после завершения приключений Толика в сказке «Шел по городу волшебник» Ю.Томин в заметке «Но я хочу сказать еще несколько слов», в частности, отмечает: «И я совершенно уверен в том, что настоящее счастье человеку приносят чудеса, сделанные его же руками».¹⁷⁶

Автор – союзник и помощник героя в его испытаниях и одновременно – воспитатель читателя. Наиболее ярко данный вариант позиции автора представлен в детских повестях-сказках 30-80-х гг. XX в., которым свойственен воспитательно-приключенческий характер («Старик Хоттабыч» Л.Лагина; «Волшебник Изумрудного города» А.Волкова; «Цветик-семицветик» В.Катаева; «Королевство кривых зеркал» В.Губарева; «Шел по городу волшебник» Ю.Томина; «Аля, Кляксич и буква «А»» И.Токмаковой; «В стране невыученных уроков» Л.Гераскиной, сказки Н.Носова и многих других).

Авторы литературных сказок особым образом строят взгляд на мир, воспроизводя одновременно и детское и взрослое его восприятие. Сказочное приключение может быть подано как рассказ ребенка, как история, которой никто не поверит, или через конструирование волшебной страны как страны детства. Своеобразна в данном отношении сказка «Зимняя девочка» С.Иванова. Важным художественным открытием автора является то, что он изменяет «угол зрения» на мир, по сравнению с традиционным. В повести представлен взгляд на мир самой Тани-

¹⁷⁶ Томин Ю.Г. Шел по городу волшебник. – М., 1999, с.285.

Снегурочки – люди, их беды, радости, воспоминания, их будущее. Полудетективный «сюжет» об украденной из библиотеки редкой книге и полярной сове, которую нужно спасти, показаны как бы увиденными со стороны и понятыми волшебным ребенком и одновременно мудрым сказочником-взрослым. Это заставляет читателя задуматься о не детских проблемах и вечных вопросах добра, милосердия и гармонии, а также придает повести грустно-лирическое звучание (оно особенно усиливается в главе «До самой смерти» и в эпилоге). Девочка понимает, что она только гостья в этом мире и должна будет уйти, что и происходит, что неизбежно, как смена времен года, как смена поколений, как течение времени. А по ходу повествования автор несколько раз, обращаясь к читателям, подчеркивает, что в его произведении важен не сам сюжетный ряд, не столько события, сколько их понимание и переживание.

Иной способ организации авторской позиции в сказке – игра с ребенком. Это свойственно некоторым повестям-сказкам С.Прокофьевой (например, «Повелитель волшебных ключей», «Остров капитанов» и др.), сказкам, героями которых являются куклы.

Но эта игра всерьез, «взаправду», поэтому в волшебный мир сказки, как в мир игры, могут попасть дети, волшебники, волшебные предметы и существа, но не взрослые. На фантастически-игровой основе построены и сказочные повести Э.Успенского. Они посвящены героям разных типов (дети, игрушки-животные) и по-разному совмещают реальность и волшебство, создавая в целом мир детства и выдумки, игры в сказку автора и читателя.

Авторская позиция выражается в переосмыслении элементов сказочной поэтики. Таковы многие идеи, мотивы и образы в «немухинском» цикле В.Каверина, в произведениях В.Крапивина и других

сказках для детей и подростков. За счет этого в литературные сказки может входить тема воспоминаний о детстве и о сказке, придающая им лирико-философское звучание.

Авторы-сказочники XX века учат читателя добру и милосердию, верной дружбе и заботе о мире. Именно чудесное начало во многих сказках убеждает в том, что жизнь невозможна без потерь и утрат, страданий и бед, но все в жизни взаимосвязано и ничто не проходит зря.

Заключение

Подведем итоги.

Сказка – вечный способ понимания и изображения мира и человека. Исследование диалектики развития фольклорных и нефольклорных форм в истории литературы в истории сказки представляется следующим образом. Сказка в литературе активно развивается в те периоды, когда развитие культуры и литературы близко к отдельным принципам фольклорно-сказочной философии и эстетики.

Отдельные элементы поэтики народных сказок изначально восприняты художественной литературой (различными ее жанрами и «отделами»). Именно в этих областях литературы появляются собственно литературные сказки. Значительная трансформация фольклорной основы, отказ авторов от ориентации на конкретные сюжеты, сращение сказочной поэтики с мифопоэтикой, с элементами духовной литературы в целом свойственны жизни сказки в литературе XX в.

К концу XX в. отечественная литературная сказка окончательно определилась как самостоятельный вид литературы.

Литературная сказка – многожанровый вид литературы, реализуемый в бесконечном многообразии произведений различных авторов. В каждом из жанровых типов литературной сказки своя доминанта (гармоничный мирозобраз, приключение, воспитательный аспект).

Поэтика авторской сказки как многожанрового явления в целом является литературно-фольклорной, «диалогической», условно-символической и «компенсаторной».

Как показало исследование, классификация сказок в литературе выглядит следующим образом: все литературные сказки (XX в.) можно разделить на два типа: фольклористические и индивидуально-авторские. В каждом подразделе также выделяются жанры. Таким образом, в основу предлагаемой нами систематизации положены следующие принципы: своеобразие фольклоризма, жанровый синтез, функциональные характеристики, авторская позиция и некоторые другие особенности поэтики.

К фольклористическим (или фольклорно-литературным) сказкам могут быть отнесены: народно-литературные сказки (Б.Шергин, С.Писахов); писательские пересказы-переработки существующих народных сказок (А.Толстой, А.Платонов, Е.Шварц), а также немногочисленная группа сказок-пародий. Промежуточное положение занимают литературные сказки, созданные по принципу «подключения» к существующей традиции (А.Н.Толстой, А.М.Волков, Е.Л.Шварц), так как отчасти воспроизводят фольклорный способ «хранения» и передачи информации, но, с другой стороны, относятся к литературе, а не к фольклору.

Внутри общего понятия «авторская сказка» возможно многоступенчатое выделение функционально-тематических групп: философские (философско-сатирические и философско-аллегорические (Л.С.Петрушевская), философско-лирические (М.Пришвин));

приключенческие социальные (А.Гайдар, Ю. Олеша, Л.Лагин и др.), романтические (В.Крапивин), научно-фантастические (бр. Стругацкие, К.Булычев), игровые (Э.Успенский)); познавательные (В.Бианки, К.Паустовский, В.Сутеев и другие).

В соответствии с предложенной систематизацией исследован художественный мир многих литературных сказок XX в.

Народно-литературные сказки в творчестве авторов первой половины столетия – Б.Шергина и С.Писахова стали одной из граней всего нового сказительства – «доброго художества». Значительное их количество, например «Шиш Московский» Б.Шергина и сказки-бухтины С.Писахова, создано для «увеселения», тяготеет к традициям скоморошества, народной эстетики комического в целом.

Народно-литературные сказки, непосредственно связанные с фольклорной традицией, представляют наивысшее развитие самодеятельного сказительского творчества и одновременно его итог.

Как показало исследование художественного мира народно-литературных сказок, среди них также возможно выделение различных жанров: сказки-скоморошины, сказки-новеллы, сказки-бухтины. По сравнению с индивидуально-авторскими сказками в данном случае границы между отдельными жанрами более подвижны, что обусловлено, по нашему мнению, ориентацией писателей-сказителей на живую фольклорную традицию, измененную временем.

Из так называемых индивидуально-авторских сказок рассмотрены три жанровых типа: философские, приключенческо-философские и приключенческо-дидактические.

К первому из них отнесены очень разные и далекие друг от друга, на первый взгляд, произведения.

Сказочное начало по-разному проявилось в творчестве авторов «серебряного века», но практически любое обращение к ней в это время было связано со стремлением авторов осмыслить общие, глобальные проблемы истории, человеческие судьбы. Не все сказки первой четверти XX в. одинаковы. Особый «миромоделирующий» характер сказкам этого времени придает установка на универсальность, ориентация и на мифологию, и на отдельные жанры фольклора (сказка, легенда, быличка и другие), и на различные литературные традиции.

Стремление авторов постичь мир, изобразить то, «что прекрасно для всех и всегда», в сказках Н.Рериха, Н.Ремизова, М.Кузмина, Ф.Сологуба, а также Л.Чарской связано с ориентацией на поэтику народной сказки. В них установлены особые отношения между реальностью и волшебносказочным миром. Мотивировка перехода связана со стремлением человека к красоте, с желанием стать лучше, с детскими играми, снами, наивно-поэтическим мировосприятием в целом, с восхищением красотой и мудростью мира.

Особое место в литературе XX в. занимают сказки М.М.Пришвина. Сказка Пришвина – это не только жанровая форма, но и элемент мировоззрения писателя, и особенность творческого осмысления жизни, и структура произведений, и стиль повествования. Единство были, очерка и сказки рождает сказку лирико-философскую, этнографическую и волшебную, представленную в формах сказки-автобиографии (роман «Кашеева цепь»), сказки-были («Кладовая солнца», «Корабельная чаша», «Осударева дорога»), сказки-путешествия («В краю непуганых птиц», «За

волшебным коlobком»)), сказки - лирической миниатюры («Сказка») и других.

Примечательной особенностью пришвинских сказок и других его произведений с ярко выраженной «сказочностью» стало лирическое начало, непосредственно со сказкой связанные способы выражения авторской позиции.

Таким образом, сказки Пришвина определены как *воссоздание* жизни в форме сказки или *переживание* сказки. Философский реализм Пришвина базируется на сказке не только как на возможной основе организации повествования. Она стала для писателя способом объяснения и переживания мира, что, по сути, составляет одну из концептуальных основ литературной сказки в целом.

Многие особенности сказок Пришвина и народно-литературных сказок родственны (единство документализма и лирического начала; восхищение северной народной культурой; восприятие сказки как синонима художественного творчества). Таким образом, в обобщенно-философском понимании сказки – плодотворная для ее литературной жизни тенденция.

Иной предстает перед нами философско-сатирическая литературная сказка в творчестве авторов конца столетия.

Рассмотрение сказок Л.Петрушевской позволяет сделать вывод о том, что они отличаются способами выражения авторской позиции, которые формируются на основе диалога (в широком смысле) с идейно-художественной системой народных сказок, а также синтеза с другими жанрами (легендой, притчей, утопией, фантастической или бытовой повестью, развлекательно-дидактической драмой, поэмой и др.).

Рассказ о больных проблемах действительности в виде невинных историй, своеобразный стиль, сочетающий облегченный «язык для детей», разговорную манеру обывателя, подчеркнутую «необработанность» устной речи, - в сказках Петрушевской объединены с философскими выводами и комментариями.

В сказках Петрушевской использованы традиции народной сатирической сказки, сказки о животных, в пародийно переосмысленной форме просматриваются мотивы, образы, детали волшебных сказок, а также сказок-небылиц, страшилок-фабулатов и анекдотов.

Большинство сатирических сказок построены по принципу «смех сквозь слезы», более того, именно такие произведения могут быть названы «антисказками», а художественный мир – антисказочным. Отнесение их к сказкам позволяет Петрушевской сделать самый главный моральный вывод о мире и человеке.

Благополучная концовка в философско-аллегорических сказках Петрушевской (например, в кукольном романе «Маленькая волшебница», рассказах «Новые приключения Елены Прекрасной», «Котенок Господа Бога» и других) нередко становится выражением грустной иронии автора, заставляет читателя задуматься над тем, что чудо возможно только в сказке, но все же сохраняет надежду, что «этот мир еще жив», если в нем остались любовь, красота и милосердие.

Философские литературные сказки в целом утверждают вечность и неизменность чередования радости и печали в жизни, становятся средством художественного воплощения гармонии мира, диалектики личного и общего, жизни и смерти.

К приключенческо-философскому типу мы относим сказочные циклы В.Каверина и В.Крапивина. Сущность сказочно-фантастического

мира в них раскрывается благодаря повествованию о приключениях героев. Отдельные части циклов посвящены приключениям и необычным происшествиям, общий смысл циклов – объяснение мира и места человека в нем. В повестях В.Каверина совмещаются различные временные пласты, упоминается о том, что основные события уже в прошлом, что герои-дети повзрослели, но помнят гармоничный мир «странностей, снов и сказок», куда всегда можно вернуться. В усложненных приключенческо-романтических повестях и романах Крапивина сказочное начало связано с образом детства и способствует выражению авторской позиции, его беспокойства за судьбы детей в нашем мире.

Детские литературные сказки 20-80-х гг., ориентированные на детей младшего и среднего школьного возраста, являются воспитательно-приключенческими.

Индивидуально-авторские сказки строятся на основе синтеза различных элементов народной сказки (главным образом, волшебной), предшествующей литературно-сказочной и литературной традиции.

Нравственная философия сказки (волшебной), установка на вымысел, реализуемая в различных жанрах, традиционный сказочный конфликт (в первую очередь, волшебно-сказочный, но также свойственный социально-бытовым и сказкам о животных) при условии соответствующей авторской позиции (установка на сказку, диалог с ней) формируют сказку литературную в XX в. Условность и обобщенность, особый характер типизации в мире героев могут изменяться. Типология героев литературной сказки свидетельствует о широких возможностях развития сказочной формы. Наибольшей модернизации по сравнению с классической традицией подверглись персонажный и предметный уровни художественного мира литературной сказки.

Закономерность в воздействии народных сказок на литературные нами определена следующим образом: волшебные и новеллистические сказки в наибольшей степени влияют на философскую прозу (М.М.Пришвин), научно-фантастические произведения (Стругацкие) и волшебнo-фантастические повести-сказки (В.Шукшин, В.Каверин), а также приключенческие детские повести-сказки (А.Волков, В.Велтистов, С.Прокофьева); сказки о животных – на детские научно-познавательные и дидактические повести-сказки, в том числе для самых маленьких (С.Сутеев, В.Бианки, Е.Чарушин, Н.Сладков и другие). Элементы социально-бытовых и сатирических сказок лежат в основе сказок для взрослых (Л.Петрушевская), также их можно обнаружить в бытовых повестях и детских повестях-сказках (Э.Успенский). Наибольшее влияние на авторские сказки всевозможных разновидностей оказала волшебная народная сказка (особенности поэтики данного фольклорного жанра, такие как «знаковый» характер, «недоговоренность», предельная обобщенность образов, универсально-утопический характер миромоделирующей функции, являются вечными и продолжают «живую жизнь»).

В итоге своеобразие художественного мира литературной сказки, особенности взаимодействия условно-реального и волшебнo-сказочного «иного царства» определяются авторским замыслом и особенностями чудесного. Центральная для литературной сказки проблема – единство чуда и узнаваемой реальной действительности. Но то, что в народной сказке (волшебной) отражено в веками сложившихся формах и формулах, в литературных сказках более индивидуализировано, разнообразно, нередко требует от авторов подробных и пространных комментариев. В частности, это характерно для изображения перехода из реальности в сказку. В народной сказке существуют начальные и финальные формулы.

В литературной сказке возможен как бы двойной «вход» и «выход»: вначале из действительности в повесть-сказку (авторы подчеркивают, что в их произведениях будет что-то необычное, чудесное, волшебное, фантастическое при помощи названий, жанровых обозначений и вступлений), а затем уже из повести – в сказку.

Волшебство и реальность, их тесная связь и взаимопроникновение составляют одну из черт авторских сказок XX в. Литературная сказка, безусловно, всегда ориентировалась на современность, на «свое время» со всеми его проблемами и особенностями. Но сама эта ориентация была именно «сказочной», сказочно-опосредованной, когда за любыми злободневными проблемами вставляли общечеловеческие нравственные и социальные ценности.

На основе этого формируется двоемирие как характерный признак сказки литературной. Художественно принцип двоемирия реализуется по-разному в различных жанрах литературной сказки: формирование подтекста, путешествие в сказку, сказка в сказке и др. Проведенное нами исследование показывает, что в новых сказках, особенно конца XX в., чудо сосуществует со здравым смыслом и авторской иронией. Нередко представлено «двойное видение»: автор и герои по-разному могут видеть чудесный мир, авторский взгляд (или даже специальный комментарий), нередко окрашенный иронией или грустью, придает «иному миру» особые черты и помогает понять «свой» мир. Это свойственно и детским и «взрослым» сказкам. Волшебство получает двойную мотивировку: детскую, непосредственную, когда чудесное существует потому, что в него просто верят, и усложненную, символически-иносказательную.

Своеобразие художественного пространства литературной сказки, особенности взаимодействия условно-реального и волшебного-сказочного «иногo царства» определяются авторским замыслом. Вымышленные фантастические «миры» могут быть связаны с прошлым (условным средневековым), реально-бытовым узнаваемым настоящим или космическим технотронным будущим.

Образ детства стал структурно значимым элементом художественного мира литературной сказки XX в. Он включает изображение мира детства, героя-ребенка, «детский» взгляд на мир и ориентацию на определенное читательское восприятие; соединяет конкретно-историческое и общечеловеческое. В основе этого образа - различные фольклорные истоки и традиции: детский фольклор; волшебные сказки («сочувствие» слабому и обиженному, сюжеты с «чудесными детьми»); сказки о животных, отличающиеся лаконизмом, четко выраженной воспитательно-назидательной направленностью, живыми диалогами и занимательной игрой слов. Если народно-литературная сказка не знает образа детства, то для всех типов индивидуально-авторских сказок он является центральным.

В детских повестях-сказках (сказочно-фантастических повестях, фантастических повестях с элементами сказки) художественный мир может строиться разными способами: волшебный герой (ребенок, предмет, вещь, кукла, робот) в реальном мире; реальный герой в волшебном мире; условно-сказочные герои в вымышленной (условно-средневековой) стране.

«Взрослая» литературная сказка отличается большей усложненностью художественного мира, стремлением авторов в форме

сказки отразить раздумья о «больных» вопросах времени и человеческой натуры.

Общей особенностью русских литературных сказок XX в. является тенденция к укрупнению, усложнению, тяготение к «большой» форме. Различные типы укрупнения литературных сказок могут быть определены как цикл, сериал и сборник. В их основе, соответственно, мирообраз, приключения героев, авторская точка зрения.

Идейно-художественное построение циклов и сериалов сказочно-фантастических произведений ориентировано на реализацию надежд и чаяний любого человека, в том числе читателя-ребенка (несправедливость должна быть ликвидирована без ущерба для любимых героев, они не должны умирать, любая неразрешимая с реальной точки зрения проблема должна быть разрешена).

Исследование литературных сказок XX в. свидетельствует о том, что ни один писатель не может сочинить сказку абсолютно оригинальную. Любая литературная сказка всегда развивает и продолжает традиции, вступает в диалог с ними. В этом смысле сказка как вид литературы является открытой и продуктивной художественной структурой.

Полифункционализм авторской позиции – свойство литературной сказки. Автор литературной сказки более «свободен» в способах ведения повествования, выборе героев, в ориентации на историко-культурные традиции, но не свободен в том смысле, что сказка – «хрупкая» конструкция. Можно говорить об определенном «разграничении полей действия» автора и традиции. Красота и гармония художественного мира народной сказки построены во многом на единстве впечатления. И если автору это удастся, то его сказка становится настоящим художественным

произведением. Таковы сказки М.М.Пришвина, а также народно-литературные сказки Б.Шергина и С.Писахова.

Авторская позиция в недетских сказках многосмысленна и многогранна. Она как бы реализована в разных «лицах» и соответствующем им стилистическом оформлении. Это может быть обыватель - наш современник, выражающий «коллективный» скептический взгляд на все и вся. Авторская позиция может смыкаться с позицией вымышленных персонажей, в первую очередь, героев-детей.

Автор может быть и мудрым сказочником, каждый раз знающим и понимающим больше, чем герои и читатель, с грустной иронией изображающим несовершенство действительности и человека, сохраняя при этом веру в вечные ценности. Автор - хозяин и волшебник в «кукольном» мире. Таковы сказки Л.Петрушевской.

Авторская позиция в детских литературных сказках ориентирована на то, что ребенок-читатель не просто воспринимает, а переживает сказку. Ведь исходная структура – народная сказка – сложное универсальное образование, включающее в себя и древнейшие мифологические представления о мире, и философско-символическое его истолкование. Талантливые детские писатели, опираясь на некоторые стороны поэтики народной сказки, реализуют в своих произведениях лишь часть фольклорных традиций и переосмысливают их. Отсюда и иные взаимоотношения в системе герой - автор - читатель (живое участие в действии, активное сочувствие или осуждение, желание познакомиться с героями). Авторская точка зрения проявляется в способах конструирования мира, оценке персонажей и стиле. Она всегда четко определена, это позиция рассказчика-взрослого, воспитывающего читателя-ребенка, играющего с ним и переживающего вместе с ним. Это и

подчеркнутый лиризм, и обращение к сказке как к воспоминанию о том лучшем, что есть в жизни и в душе человека, – о детстве.

В XX в. сказка вошла в разные ветви и типы художественной литературы. Среди литературных сказок есть такие, которые обогатили отечественную культуру в целом, стали частью «большой» литературы. Другие – их большинство – могут быть отнесены к области художественной беллетристики. Есть и такие сказки, которые входят в «массовую» литературу.

Внешнее сходство сказки и устойчивых идейно-художественных стереотипов массовой литературы говорит о ее жизнеспособности в любых условиях.

Замкнутость сказочного мира, построенная на особых отношениях волшебства и реальности, определяет и своеобразие сказки литературной, и границы «сказки» и «не сказки» в целом. На основе исследования литературных сказок (в том числе, для детей), даже активно и явно ориентированных на народно-сказочную традицию, можно сделать вывод о существовании «законов», которые нельзя нарушать без разрушения сказки как жанрового образования в целом.

«Разрушение» сказки происходит тогда, когда волшебство теряет свою традиционную функциональную значимость, когда детская сказка непонятна без «взрослого» комментария, когда положительным героям нужно быть жестокими, пусть даже с объяснением, что «так надо», и когда от сказки остается пустая оболочка для второсортного коммерческого «чтива».

«Недобор» деталей изображенного мира, сюжетно-событийная условность при доминировании морального вывода ведет к превращению

сказки в притчу или аллегорию. Подобную тенденцию отмечали фольклористы, описывая разрушение традиционной сказки даже в репертуаре наиболее талантливых сказителей. «Перебор» деталей изображенного мира, пространства и времени, эклектичность или «перелицовка» приводят к превращению сказки в сказочно-приключенческую беллетристику или фэнтэзи для детей, к появлению «сказкоподобных» боевиков, «звездных войн», мистических детективов, беспомощных псевдоисторических сериалов, т.е. произведений, которые эксплуатируют близость сказки и детского восприятия. Это разрушение формы сказки разрушает и ее морально-нравственные основы.

Сделанный в 50-60-е гг. XX в. фольклористами вывод о затухании живой сказочной традиции (которое началось еще в 60-80- гг. XIX в.) естественно привел к актуализации проблемы дальнейшей судьбы сказки в новых социо-культурных условиях. Исследование художественного мира литературных сказок XX в. показало, что новая «судьба» сказки определена возможностями художественного синтеза фольклорных элементов и черт философской и сатирико-аллегорической прозы, произведений для детей и научной фантастики.

Каждая литературная сказка в итоге дает свою уникальную картину мира, построенную на основе жанрового синтеза, но все подобные миры являются частями того, что можно назвать «царством сказки».

Основной вывод, к которому стремятся привести своих читателей все писатели-сказочники, состоит в том, что добро и зло противопоставлены не только в сказке, но и в жизни, в душе человека, что человек – часть мира и что каждый в ответе за все и за всех.

Библиография

1. ОБЩИЕ РАБОТЫ ПО ПРОБЛЕМЕ «ЛИТЕРАТУРА И ФОЛЬКЛОР»

Сборники:

1. Архетипы в фольклоре и литературе: Сб. науч. ст. - Кемерово, 1994.
2. Литература и фольклор. Вопросы поэтики: Межвуз. сб. науч. тр. - Волгоград, 1990.
3. Литературная сказка. История. Поэтика. Методика преподавания: Межвуз. сб. статей. (МПГУ). Вып. 2. - М., 1997, с. 87-90.
4. Миф - Фольклор - Литература. - Л., 1978.
5. О литературе для детей: Сб. критич. ст. - Л., 1981. - вып. 24.
6. Проблемы взаимовлияния фольклора и литературы: Межвуз. сб. науч. тр. - М., 1986.
7. Проблемы взаимосвязи литературы и фольклора: Межвуз. сб. науч. тр. - Воронеж, 1984.
8. Проблемы детской литературы: Межвуз. сб. - Петрозаводск, 1981.
9. Проблемы детской литературы: Межвуз. сб. - Петрозаводск, 1984.
10. Проблемы детской литературы: Межвуз. сб. - Петрозаводск, 1987.
11. Проблемы детской литературы: Межвуз. сб. - Петрозаводск, 1989.
12. Проблемы детской литературы: Сб. науч. тр. - Петрозаводск, 1992.
13. Проблемы детской литературы и фольклор: Сб. науч. тр. - Петрозаводск, 1995.
14. Проблемы изучения русского народного поэтического творчества: (Фольклорно-литературные влияния). Респ. сб. Вып. 7. - М., 1981.
15. Проблемы изучения русского народного поэтического творчества: (Фольклорно-литературные влияния). Респ. сб. Вып. 5. - М., 1978.

16. Проблемы типологии литературного фольклоризма: Сб. науч. тр. - Челябинск, 1990 .
17. Русская литература и фольклор (XI-XVIII вв.). – Л., 1970.
18. Русская литература и фольклор: (Вторая половина XIX в.). - Л., 1982.
19. Русская литература и фольклорная традиция: Сб. науч. тр. - Волгоград, 1983.
20. Русский фольклор. Материалы и исследования. Т.1. - М.-Л., 1956.
21. Русский фольклор. Материалы и исследования. Т.2. - М.-Л., 1957.
22. Русский фольклор. Материалы и исследования. Т.3. - М.-Л., 1958.
23. Русский фольклор. Материалы и исследования. Т.4. - М.-Л., 1959.
24. Русский фольклор: Фольклор и историческая действительность. - Л., 1981 - т.20.
25. Русский фольклор: Поэтика русского фольклора. - Л., 1981 - т.21.
26. Русский фольклор: Полевые исследования. - Л., 1984. - т.22.
27. Русский фольклор: Полевые исследования. - Л., 1985 - т.23.
28. Русский фольклор: Этнографические истоки фольклорных явлений. - Л., 1987. - т.24.
29. Русский фольклор. – Л., 1991. - т.26.
30. Русский фольклор: Матер. и исслед. Рос. акад. наук. Ин-т рус. лит.(Пушк.дом).-СПб.,1995.
31. Сюжет и композиция литературных и фольклорных произведений. - Воронеж, 1981.
32. Творческая индивидуальность писателя и фольклор: Сб. науч.тр. Калмыцк. гос. ун-та. - Элиста, 1985.

33. Традиционный фольклор в современной художественной жизни (Фольклор и фольклоризм): Сб. науч. тр. Ленинг. Гос. ин-та театра, музыки и кинематографии. - Л, 1984.
34. Фольклор и литература: (Проблемы их творческих взаимоотношений): Сб. науч. тр. МОПИ им. Н.К.Крупской. - М., 1982.
35. Фольклор и литература Сибири: Сб. статей. - Омск, 1981.
36. Учебный материал по теории литературы: Литературный процесс и развитие русской культуры ХУШ - ХХ вв. - Таллин, 1982.
37. Фольклор народов РСФСР: Межвуз. науч. сб. - Уфа, 1983. (Вып. 10).
38. Фольклор народов РСФСР: Межвуз. науч. сб. - Уфа, 1985. (Вып. 12).
39. Фольклор: Поэтика и традиция. - М., 1981.
40. Фольклорная традиция и литература: Межвуз. сб. науч. тр. - Владимир, 1980.
41. Фольклорное наследие народов РСФСР и современность. - Кишинев, 1984.
42. Фольклорное наследие народов СССР и его роль в художественной культуре развитого социализма. - М., 1981.

Исследования:

43. Андреев Н.П. Фольклор и литература (Из курса лекций по фольклору). - Уч. зап. Ленингр. гос. пед. инст. им. А.И.Герцена и Гос. н.-и. инст. научн. педагогики. т.П - Л., 1936.
44. Андреев Н.П. Фольклор и литература // Лит. учеба, 1936, № 2, с. 64-99.

45. Азадовский М.К. Русские сказочники // Литература и фольклор. - Л., 1938, с. 196-272.
46. Азбелев С.Н. О специфике творческого процесса в фольклоре и литературе // Русский фольклор: Вопросы теории фольклора. Т. 19. - Л., 1979, с.157-166.
47. Астахова А.М. Исследования советского времени о роли фольклора в литературе. - Вопросы сов. лит. IV. - М.-Л., 1956. с.306-326.
48. Бабушкин Н.Ф. О специфике стиля в художественной литературе и народно-поэтическом творчестве // Вопросы творческого метода и мастерства в литературе и фольклоре. – Томск, 1962, с.157-169.
49. Бабушкин Н.Ф. Творчество народа и творчество писателя. - Новосибирск, 1966.
50. Богатырев П.Г., Якобсон Р.О. Фольклор как особая форма творчества // Богатырев П.Г. Вопросы теории народного искусства. - М., 1971, с 369-383.
51. Бритиков А.Ф. Научная фантастика, фольклор и мифология // Русская литература, 1984. № 3.
52. Водовозов Н.В. Русская литература и народное творчество. - М., 1962.
53. Волльман Ф. Взаимоотношения литературы и фольклора в XVIII в. и их роль в развитии русской культуры. // XVIII век. Сб. 7. - М.-Л., 1967.
54. Выходцев П.С. На стыке двух художественных культур: Проблема фольклоризма в литературе // Русский фольклор: Вопросы теории фольклора. Т. 19. - Л., 1979 , с. 3-30.
55. Выходцев П.С. Русская литература XX века и фольклор: (Проблемы методологии) // Творческая индивидуальность писателя и фольклор: Сб. науч. тр. - Элиста, 1985, с. 5 - 22.

56. Гацак В.М. Сказочник и его текст (к развитию экспериментального направления в фольклористике) // Проблемы фольклора. – М., 1975, с.44-53.
57. Горелов А.А. К истолкованию понятия «фольклоризм литературы» // Русский фольклор: Вопросы теории фольклора. – Л., 1979, т. 19, с. 31-48.
58. Горький М. Заключительная речь на 1 Всесоюзном съезде советских писателей // Правда, 1934. - № 242, 2 сентября.
59. Горький М. О советской литературе. Речь на 1 Всесоюзном съезде советских писателей // Правда, 1934. - № 228, 19 августа.
60. Громов П.Г. Проблема «литература и фольклор» в советской фольклористике 20-х гг. // Фольклор народов РСФСР: Межвуз. науч. сб. Вып.6. – Уфа, 1979, с. 119-125.
61. Гусев В.Е. Типология фольклоризма // Понятия и явления фольклоризма. – Л., 1981.
62. Гусев В.Е. Фольклоризм как фактор становления национальных культур // Формирование национальных культур в странах центральной и Юго-Восточной Европы. – М., 1977.
63. Далгат У.Б. Литература и фольклор: Теоретические аспекты. – М., 1981.
64. Демидов Д.Г. Пространство фольклорного действия и места литературных событий // Язык русского фольклора: Межвуз. сб. – Петрозаводск, 1985, с.146-156.
65. Дымшиц А. Литература и фольклор: Сб. статей. – М., 1938.
66. Елеонский С.Ф. Литература и народное творчество: Пособие для учителей средней школы. – М., 1956.

- 67.Емельянов Л. О природе фольклоризма современной литературы // Русская литература, 1961, № 3, с. 108-122.
- 68.Емельянов Л.И. Изучение отношений литературы к фольклору // Вопросы методологии литературоведения. - М.-Л., 1966, с.256-283.
- 69.Жукас С. О соотношении фольклора и литературы // Фольклор: Поэтика и традиция, 1981. М., 1982, с.8-20.
- 70.Земцовский И.И. О современном фольклоризме. Традиционный фольклор в современной художественной жизни. - Л., 1984.
- 71.Исупов К.Г. Мифологизм, фольклоризм и художественный историзм писателя // Проблемы типологии литературного фольклоризма: Межвуз. сб. науч. тр. - Челябинск, 1990, с. 4-15.
- 72.Калугин В.И. «Залог возрождения»: Фольклор и развитие русской литературы (XIX в.) // Литературная учеба. 1982, № 5, с.186-197.
- 73.Кедров К. Звездная книга // Новый мир, 1982, № 9, с. 233-241. (тема взаимодействия человека и мироздания в русском народном творчестве и использование ее в художественной литературе).
- 74.Китайник М.Г. О специфике фольклорных связей советской детской литературы // Роль фольклора в развитии литератур народов СССР. - М., 1975.
- 75.Кривошапова Т.В. Проблема «Литература и фольклор» в советской фольклористике // Филологический сборник. Вып.18. - Алма-Ата, 1976, с.57-67.
- 76.Лазарев А.И. Типология литературного фольклоризма: (к постановке проблемы) // Тезисы IX итоговой науч.конф.: Секц. гуманитарных наук. -Челябинск, 1985, с.42.

- 77.Левинтон Г.А. Замечания к проблеме «фольклор и литература» // Труды по знаковым системам. Вып. УП. - Тарту, 1975, с.76-87.
- 78.Левинтон Г.А. Фольклоризм и «мифологизм» в литературе// Литературный процесс и развитие русской культуры ХУШ - ХХ вв.: Тезисы научной конф. -Таллин, 1985, с.38-41.
- 79.Литература и фольклор (Передовая статья о значении устной поэзии для развития современной литературы) // Литературная газета, 1945, №30, 14 июля.
- 80.Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция: Вопросы поэтики. - Саратов, 1980.
- 81.Медриш Д.Н. Литературно-фольклорные связи в области поэтики как предмет системно-типологического междисциплинарного исследования// Учебный материал по теории литературы : Литературный процесс и развитие русской культуры ХУШ-ХХ вв. - Таллин, 1982, с. 60-61.
- 82.Медриш Д.Н. Взаимодействие двух словесно-поэтических систем как междисциплинарная теоретическая проблема // Русская литература и фольклорная традиция: Сб науч. тр. - Волгоград, 1983, с.3-16.
- 83.Медриш Д.Н. Некоторые закономерности взаимодействия фольклора и литературы (Цитата, аллюзия, реминисценция, перифраз)// Проблемы современной советской литературы. - Волгоград, 1973.
- 84.Медриш Д.Н. О системно-типологическом изучении литературно-фольклорных связей в области поэтики // Фольклор народов РСФСР: Межвуз. науч. сб. Вып.12. - Уфа, 1985, с.98-103.
- 85.Неклюдов С.Ю. Статические и динамические начала в пространственно-временной организации повествовательного

- фольклора // Типологические исследования по фольклору: Сб. ст. памяти В.Я.Проппа (1895-1970). – М., 1975, с.182-190.
- 86.Нечаев А.Н. О тождестве литературы и фольклора // Вопросы народно-поэтического творчества. Проблемы соотношения фольклора и действительности. - М., 1960, с.127-145.
- 87.Новиков Н.В. Русские сказки в ранних записях и публикациях (XVI-XVIII в.). - М., 1971.
- 88.Новиков Н.В. Русские сказки в записях и публикациях первой половины XIX века. - Л., 1961.
- 89.Новикова А.М., Александрова Е.А. Фольклор и литература: Семинарий. Учеб. пособие для студентов пед. ин-тов. - М., 1978.
- 90.Новикова А.М. Фольклор и литература: (Проблемы их исторических взаимоотношений в русской фольклористике) // Фольклор и литература : (Проблемы их творческих взаимоотношений). - М., 1982, с.3-42.
- 91.Поляков М. В мире идей и образов. Историческая поэтика и теория жанров. - М., 1983. (с. 3-22 - Ключи волшебной сказки: Историческая поэтика и теория жанров).
- 92.Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. – М., 1977.
- 93.Тамарченко Н.Д. Сюжет реалистического романа и мифологический сюжетный архетип // Учебный материал по теории литературы: Литературный процесс и развитие русской культуры XVIII-XX вв. - Таллин, 1982.
- 94.Трыкова О.Ю. Современный детский фольклор и его взаимодействие с художественной литературой. – Ярославль, 1997.

95. Тиандер К. Народно-эпическое творчество и поэт-художник // Вопросы теории и психологии творчества. - т.2. - вып.1. - СПб., 1909, с. 104-174.
96. Чистов К.В. Специфика фольклора в свете теории информации // Типологические исследования по фольклору: Сб. ст. памяти В.Я.Проппа (1895-1970). – М., 1975.

II. ИССЛЕДОВАНИЯ по теме « мифология - фольклор - поэтика »

97. История культуры и поэтика. - М., 1994.
98. Баран Х. Поэтика русской литературы начала XX века: Сб./ Авториз. пер. с англ. - М., 1993.
99. Буслаев Ф.И. Русская народная поэзия. - СПб., 1861.
100. Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. - М., 1994.
101. Жанровое своеобразие художественных форм в литературе XX века: Сб. науч. тр. - Ташкент, 1992.
102. Историческая поэтика: Литературные эпохи и типы художественного сознания: Сб. ст. Рос. акад. наук – М., 1994.
103. Левинтон Г.А. К проблеме изучения повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору: Сб. ст. памяти В.Я.Проппа (1895-1970). – М., 1975, с.304-319.
104. Лихачев Д.С. Историческая поэтика русской литературы. – СПб., 1997.
105. Лотман Ю.М., Минц З.Г. Литература и мифология // Труды по знаковым системам. Вып. XIII. - Тарту, 1981, с. 35-55.

106. Мелетинский Е.М. Миф и историческая поэтика фольклора // Фольклор. Поэтическая система. – М., 1977, с.23-41.
107. Мелетинский Е.М. Избранные статьи. Воспоминания. – М., 1998.
108. Михайлова А. О художественной условности. – М., 1970.
109. Мошенская Л. Мир приключений и литература // Вопросы литературы, 1982, №9, с.170-202.
110. Проблемы вечных ценностей в русской культуре и литературе XX в.: Сб. науч.тр.,эссе и коммент. Чеч.-инг.гос.ун-т им. Л.Н.Толстого.- Грозный, 1991.
111. Русская литература и культура нового времени: Сб.ст. Рос. акад.наук.Ин-т рус.лит.(Пушк.дом).-СПб., 1994.
112. Скобелев В.П. Слово далекое и близкое: Народ. Герой. Жанр. - Самара, 1991.
113. Содержательность форм в художественной литературе. Проблемы поэтики: Межвуз.сб.науч.ст. - Самара, 1991.
114. Трубецкой Е.Н. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке. // Литературная учеба, 1990, книга 2, с.100-118.

III. ИССЛЕДОВАНИЯ по теме «СКАЗКА (поэтика)»

115. Адлейба Д.Я. Неформульно-повествовательная стереотипия в волшебной сказке // Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР. - М., 1980, с. 139-158.
116. Азадовский М.К. Русские сказочники// Литература и фольклор. - Л., 1938, с.196-272.

117. Азбелев С.Н. Отношение предания, легенды и сказки к действительности (с точки зрения разграничения жанров) // Славянский фольклор и историческая действительность. - М.-Л., 1965, с.5-25.
118. Аникин В.П. Гипербола в волшебных сказках //Фольклор как искусство слова. - Вып. 3. (МГУ). - М., 1975, с.22-36.
119. Бахтина В.А.. Пространственные представления в волшебной сказке // Сб. Фольклор народов РСФСР. Вып.1. (БГУ). - Уфа, 1974, с.23-27.
120. Бахтина В.А. Время в волшебной сказке // Проблемы фольклора. - М., 1975, с. 157-163.
121. Бахтина В.А. Об активности героя русской волшебной сказки // Фольклор народов РСФСР. - Вып. 3 (БГУ). - Уфа, 1976, с.23-27.
122. Бахтина В.А. Удивление в мире сказки // Фольклор народов РСФСР. Вып.4. (БГУ). – Уфа, 1977, с.38-42.
123. Бахтина В.А. Эстетическая функция сказочной фантастики. Наблюдения над русской народной сказкой о животных. - Саратов, 1972.
124. Ведерникова Н.М. Русская народная сказка. – М., 1977.
125. Веселовский А.Н. Статьи о сказке. 1868-1890 // Полн. собр. соч. - М.-Л., 1938. - Т.16.
126. Виноградов В.В. Проблема сказки в стилистике // Виноградов В.В. Поэтика. - Л., 1926.
127. Волков Р.М. Сказка. Разыскания по сюжетосложению народной сказки - Харьков, 1924.
128. Волков Р.М. К вопросу о сказочной обрядности русской народной сказки // Тр. Одесск. гос. ун-та.Сб. филол. ф-та. Т.1. – 1940, с.5-27.

129. Волков Р.М. Русская сказка. К вопросу о роли сказочника в создании сказочной обрядности // Науч. зап. Одесск. пед. ин-та. Т.6. – 1941, с.29-58.
130. Герасимова Н.М. Пространственно-временные формулы русской волшебной сказки // Русский фольклор. - Л., 1978, с. 173-180.
131. Герасимова Н.М. Формулы русской волшебной сказки (к проблеме стереотипности и вариативности традиционной культуры) // Советская этнография, 1978, № 5.
132. Гаазе-Рапопорт М.Г., Поспелов Д.А., Семенова Е.Т. Порождение структур волшебных сказок / АН СССР Науч. совет по комплекс. проблеме «Кибернетика». - М., 1980.
133. Зуева Т.В. О жанровом выделении волшебных сказок в восточнославянском повествовательном фольклоре // Сказка и несказочная проза: Межвуз. сб. науч. тр. – М., 1992, с.24-51.
134. Иванова А.А. К вопросу о происхождении вымысла в волшебных сказках // Сов. этнография, 1979, № 3, с. 114-122.
135. Ильин И. Духовный смысл сказки // Литература в школе, 1992, № 1, с.3-10.
136. Кербелите Б.П. Методика описания структур и смысла сказок и некоторые ее возможности // Типология и взаимосвязи фольклора народов СССР: Поэтика и стилистика.-М., 1980, с. 48-100.
137. Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.М. Проблемы структурного описания волшебной сказки // Труды по знаковым системам. Т.4. - Тарту, 1969, с.86-135.
138. Неелов Е.М. Натурфилософия русской волшебной сказки. Учебное пособие по спецкурсу. – Петрозаводск, 1989.

139. Неклюдов С.Ю. Статические и динамические начала в пространственно-временной организации повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору: Сб. ст. - М., 1975, с.182-190.
140. Никифоров А.И. Сказка, ее бытование и носители // Русские народные сказки. – М.-Л., 1930, с.7-55.
141. Новик Е.С. Система персонажей русской волшебной сказки // Типологические исследования по фольклору. - М.,1975, с. 214-246.
142. Померанцева Э.В. Судьбы русской сказки. - М., 1965.
143. Пропп В.Я. Морфология (волшебной) сказки. Исторические корни волшебной сказки (Собрание трудов В.Я.Проппа). – М., 1998.
144. Пропп В.Я. Поэтика фольклора (Собрание трудов В.Я.Проппа). – М., 1998.
145. Пропп В.Я. Русская сказка (Собрание трудов В.Я.Проппа). – М., 2000.
146. Разумова И.А. Стилистическая обрядность русской волшебной сказки. – Петрозаводск, 1991.
147. Русская сказка:Межвуз.сб.науч.и информатив.тр./Ишим.гос.пед.ин-т им.П.П.Ершова;Администрация г.Ишима.-Ишим,1995.
148. Трубецкой Е.Н. «Иное царство» и его искатели в русской народной сказке. // Литературная учеба, 1990, книга 2, март-апрель. – с.100-118. (первая публикация – «Русская мысль», Прага-Берлин, 1923. № 1-2, с.220-261).
149. Фон Франц М.Л. Психология сказки. Толкование волшебных сказок (пер. с англ.). – СПб., 1998.

150. Цивьян Т.В. К семантике пространственных элементов в волшебной сказке // Типологические исследования по фольклору: Сб. статей памяти В.Я.Проппа (1895-1970). – М., 1975, с.191-213.
151. Шастина Е.И. К вопросу о новых принципах изображения сказочного мира современными сказочниками // Фольклор народов РСФСР: Сб. ст. - Уфа, 1976, с.28-36.

IV. ИССЛЕДОВАНИЯ по теме «литературная сказка», «литературная сказка XVIII-XIX вв.»

152. Аникин В. Писатели и народная сказка // Русские сказки в обработке писателей. М., 1969.
153. Аникин В. Вечнозеленая ветвь. О поэтических исканиях писательской сказки. - «Литература в школе», 1970, № 2.
154. Брауде Л.Ю. К истории понятия «литературная сказка» // Изв. АН СССР, серия лит. и яз. - 1977, т. 36, № 3.
155. Брауде Л.Ю. Скандинавская литературная сказка. - М., 1979.
156. Елеонский С.Ф. Сказочные традиции в старинной повествовательной литературе. – Учен. зап. Московского гор. пед. инст. им. В.П.Потемкина, т. ХУП. - кафедра русской литературы. Вып. 6. – М., 1957.
157. Званцева Е.П. Жанр литературной сказки в творчестве Антония Погорельского // Проблемы эстетики и творчества романтиков: Межвуз. тематич. сб Калинин. гос. ун-та. - Калинин. 1982, с. 42-53.
158. Зуева Т.В. Сказки А.С.Пушкина. – М., 1989.
159. Круглов Ю.Г. Русские народные сказки // Русские народные сказки. – В 3-х т. – Т.1. – М., 1992, с.5-22.

160. Леонова Т.Г. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке: (Поэтическая система жанра в историческом развитии). - Томск, 1982.
161. Леонова Т.Г. О сходстве и различии форм повествования в русской народной и литературной сказке XIX века // Художественный метод и творческая индивидуальность писателя. - Омск, 1987, с.2-15.
162. Леонова Т.Г. Жанровая специфика русской литературной сказки XIX в. в ее отношении к фольклорной // Проблемы литературных жанров. Матер. 2-ой науч. межвуз. конф.- Томск, 1975.
163. Лупанова И.П. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX в. - Петрозаводск, 1959.
164. Лупанова И.П. Иванушка-дурачок в русской литературной сказке XIX века // Русская литература и фольклорная традиция: Сб. науч. трудов. - Волгоград, 1983, с.16-36.
165. Лупанова И.П. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. - Петрозаводск, 1959.
166. Медриш Д.Н. Путешествие в Лукоморье. Сказки Пушкина и народная культура. – Волгоград, 1992.
167. Медриш Д.Н. Структура художественного времени в фольклоре и литературе // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. - Л., 1974, с. 122-132
168. Мущенко Е.Г., Скобелев В.П., Кройчик Л.Е. Поэтика сказа. - Воронеж, 1978.
169. Новиков Н.В. Русские сказки в ранних записях и публикациях (XVI – ХУШ века). – Л., 1971.

170. Новиков Н.В. Русские сказки в ранних записях и публикациях первой половины XIX века. – М.-Л., 1961.
171. Осмоловский В.Ф. Жанр социально-дидактической сказки в русской литературе. Пути развития // Вопросы русской литературы. Вып. 1 (51). – Львов, с. 68-74.
172. Поляков М. В мире идей и образов. Историческая поэтика и теория жанров. - М., 1983.
173. Померанцева Э. Писатели и сказочники. - М., 1988.
174. Пыпин А.Н. Очерк литературной истории старинный повестей и сказок русских. - СПб., 1857.
175. Скачкова С.В. Из истории русской литературной сказки (Жуковский и Пушкин) // Русская литература. 1984, № 4, с.120-128.
176. Сиповский В.В. Из истории русского романа и повести. (Материалы по библиографии, истории и теории русского романа). Ч. 1. ХУШ век. – СПб., 1903.
177. Тархова Н.А. Второе рождение сказки // Литературная сказка пушкинского времени. - М., 1988, с. 5-28.
178. Шомина В.Г. Романтизм и народная сказка // Проблемы романтического метода и стиля: Межвуз. тематич. сб. - Калинин, 1980, с. 75-80.

V. ИССЛЕДОВАНИЯ по теме «литературная сказка XX в.»

179. Абрамюк С.Ф. Фольклорные истоки композиции современной литературной сказки // Проблемы детской литературы: Межвуз.сб.- Петрозаводск, 1976, с. 169 - 184.

180. Абрамюк С.Ф. Трансформация образа фольклорно-сказочного героя в творчестве современных советских писателей-сказочников // Художественный метод и творческая индивидуальность автора. - Томск, 1979, с. 138-147.
181. Абрамюк С.Ф. Идеино-эстетическое своеобразие современной литературной сказки // Проблемы идеино-эстетического анализа художественной литературы в вузовских курсах в свете решений XXIV съезда КПСС. Тезисы совещания 25-27 мая 1972 (МГПИ им. В.И.Ленина). -М., 1972.
182. Алексеева М.И. Жанровая специфика повести-сказки В.Шукшина «До третьих петухов»// Проблемы литературных жанров: Матер. четвертой науч. межвуз. конф. - Томск, 1983, с.127-128.
183. Аникин В.П. Большое искусство сказки (Обработка народных сказок советскими писателями) - Литературная газета, 1952, № 12, 26 января.
184. Аникин В. Писатели и народная сказка // Русские сказки в обработке писателей. - М., 1969.
185. Аникин В. Вечнозеленая ветвь. О поэтических исканиях писательской сказки // Литература в школе, 1970, № 2.
186. Арзамасцева И.Н. Гарантийный сказочник Эдуард Успенский // Детская литература. – 1993, №1, с.9-12.
187. Арзамасцева И. От зрелища к слову: Сказка Ю.Олеши «Три толстяка» как памятник русского авангарда 20-х гг. // Детская литература. - М., 1994, № 3, с.13-16.
188. Бабичева Ю.В. Драматические сказки Николая Гумилева («Дитя Аллаха») и «Дерево превращений» // Вопр. рус. лит. Вып.1 (57). - Львов, 1991, с.51-58.

189. Банк Н. «Сказку пишешь почти не дыша...» // Детская литература. - М., 1992. - № 7, с.13-16.
190. Бармин А. Сказка в повествовании В.П.Астафьева: (Материалы к исследованию) Фольклор народов РСФСР: Межвуз. науч. сб. Вып. 10. - Уфа, 1983, с.140-148.
191. Бармин А. О природе мифологизма в эпическом повествовании: (на материале советской прозы) // Фольклор народов РСФСР: Межвуз. науч. сб. Вып. 12. - Уфа, 1985, с.103-111.
192. Бахтина В.А. Литературная сказка в научном осмыслении последнего десятилетия // Фольклор народов РСФСР: Межвуз. науч. сб. Вып. 6. - Уфа, 1979, с. 67-74.
193. Бегак Б.А. Неиссякаемый источник (Детская литература и народное творчество). - М., 1973.
194. Бегак Б.А. Проблемы литературной сказки // Книга и пролетарская революция. - № 6, 1936, с.18.
195. Берегулева-Дмитриева Т.Г. «Чувство таинственности мира» // Сказка серебряного века. - М., 1994, с.7-29.
196. Богатырева Н.Ю. Литературная сказка В.Крапивина // Литературная сказка. История, теория, поэтика: Сб. ст. и материалов. – МПГУ, вып.1. – М., 1996, с.75-77.
197. Богатырева Н.Ю. Социальная направленность сказочных произведений В.П.Крапивина // Мировая словесность для детей и о детях.- Сб. науч. и научно-метод. тр. МПГУ, вып.3. – М., 1998, с.124-128.
198. Брауде Л.Ю. К истории понятия «Литературная сказка». – Изв. АН СССР, Серия литературы и языка, т. 36. – М., 1977, № 3.

199. Брауде Л.Ю. Скандинавская литературная сказка. – М., 1979.
200. Брауде Л.Ю. Традиции Андерсена в сказочной литературе // Детская литература. 1975. - М., 1975, с.144-157.
201. Бритиков А.Ф. Научная фантастика, фольклор и мифология // Русская литература, 1984, №3, с. 55- 74.
202. Васюченко И. Игра взаправду: Заметки о сказках Э.Успенского // Детская литература, 1984, № 2, с.22-27.
203. Веднева С.А. Сказка Юрия Коваля как феномен стиля // Литературная сказка. История. Поэтика. Методика преподавания: Межвуз сб. ст. МПГУ. – М., 1997, с.74-79.
204. Вейли Р. Мир, где состарились сказки... (Социокультурный генезис прозы В.Токаревой) // Литературное обозрение, 1993, № 1-2, с.24-29.
205. Выходцев П.С. Русская литература XX века и фольклор: (Проблемы методологии) // Творческая индивидуальность писателя и фольклор: Сб. научных трудов. - Элиста, 1985, с. 5 - 22.
206. Галимов Ш.З. О жанровом своеобразии сказок С.Г.Писахова. // Великий Октябрь и литература. Тезисы докладов IV филолог. конф. вузов Сев.-Зап. РСФСР. - Сев.-Зап. кн. изд-во, 1966.
207. Галимова Е.Ш. Сказочная традиция в литературе Севера: (Сказка в творчестве Б.Шергина и С.Писахова) // История и культура Архангельского Севера в годы советской власти: Межвуз. сб. науч. тр. - Вологда, 1985, с.155-165.
208. Галкин Ю.Ф. Борис Шергин: Златая цепь. - М., 1982.

209. Гаспаров Б.М. Мой до дыр (пародирование поэтики футуризма в стихотворной сказке К.Чуковского)// Новое литературное обозрение. - М., 1992, № 1, с.304-319.
210. Генчева М. Правдивая фантазия и сказочная реальность: размышления о современной сказке - Детская литература, 1971. - № 6.
211. Герасимов Ю.К. Русский символизм и фольклор // Русская литература, 1985, № 1, с.95 - 109.
212. Горелов А.А. Соединяя времена. - М., 1978.
213. Громова М.И. Сказка в творчестве Л.С.Петрушевской // Литературная сказка. История, теория, поэтика: Сб. ст. и материалов МПГУ. - М., 1996, с.78-81.
214. Громова М.И. Евгений Львович Шварц и его сказочный мир // Литературная сказка. История. Поэтика. Методика преподавания: Межвуз. сб. ст. МПГУ. – М., 1997, с.29-34.
215. Далгат У.Б. Фольклор и современный литературный процесс// Фольклорное наследие народов СССР и его роль в художественной культуре развитого социализма. - М., 1981, с.120-137.
216. Далгат У.Б. Фольклор и современный литературный процесс // Фольклор: Поэтика и традиция, 1981, - М., 1982, с.34-48.
217. Далгат У.Б. Новые черты фольклоризма в современной советской литературе // Фольклорное наследие народов СССР и современность. - Кишинев, 1984, с.184-214.
218. Дворяшина Н.А. Жанр сказки в творчестве Ю.И.Коваля // Литературная сказка. История. Поэтика. Методика преподавания: Межвуз сб. ст. МПГУ. – М., 1997, с.79-82.

219. Екимова Т.А. Природа и функции фантастического и волшебного в советской литературной сказке // Проблемы типологии литературного фольклоризма: Межвуз. сб. науч. тр. - Челябинск, 1990, с. 125-133.
220. Екимова Т.А. Драматическая сказка как жанр// Мировая словесность для детей и о детях.- Сб. науч. и научно-метод. тр. МПГУ, вып. 3. – М., 2000, с.98-102.
221. Залыгин С.П. Литературные заботы. - М., 1982. (с.134-175: Сказки реалиста и реализм сказочника: очерк творчества Андрея Платонова).
222. Иванова Э. Сказка и современное детство // Дошкольное воспитание, 1984, № 9, с.68-70.
223. Иноземцев И.В. Современная научная сказка, ее нравственные и образовательные аспекты // Проблемы детской литературы: Межвуз. сб. науч. тр. - Петрозаводск, 1981, с.91-110.
224. Исаева Е.Ш. Театральные сказки Е.Шварца в их соотношении с фольклорными традициями // Учебные материалы по теории литературы. - Таллин, 1982.
225. Исаева И. Заметки о поэтике современной зарубежной литературной сказки // Детская литература.1979. - М., 1979, с.142-159.
226. Каверин В. Письменный стол: Воспоминания и размышления. - М., 1985. (с. 201-204 - писатель о своих сказках).
227. Калошина Е.А. Сказовая традиция М.Пришвина в прозе Степана Писахова // Мировая словесность для детей и о детях.- Сб. науч. и научно-метод. тр. МПГУ. Вып.3. – М., 1998,с.118-122.
228. Камышанова Л. О герое литературной сказки (А.Толстой. «Золотой ключик»)// О литературе для детей. Вып. 11.- Л., 1966, с. 136-159.
229. Киселев А.Л. Пришвин-художник. - Хабаровск, 1978.

230. Китайник М.Г. О специфике фольклорных связей советской детской литературы // Роль фольклора в развитии литератур народов СССР. - М., 1975.
231. Китайник М.Г. О фольклоризме А.П.Гайдара // Творчество А.П.Гайдара. Вып. 3. - Горький, 1976, с.37-45.
232. Колесова Л.Н. Читая и перечитывая (о сказке А.Н.Толстого «Золотой ключик, или приключения Буратино») // Проблемы детской литературы. - Петрозаводск, 1992, с. 133-140.
233. Колосова С.Н. Волшебство в «Сказках голубой феи» Л.Чарской // Мировая словесность для детей и о детях.- Сб. науч.и научно-метод. тр. МПГУ, вып.5. – М., 2000, с.124-130.
234. Колядич Т.М. Сказки Софьи Прокофьевой // Литературная сказка. История, теория, поэтика: Сб. ст. и материалов. МПГУ, - М., 1996, с. 71-75.
235. Колядич Т.М. Цикл С.Прокофьевой о Белоснежке. К проблеме взаимодействия литературных и фольклорных традиций // Мировая словесность для детей и о детях.- Сб. науч. и научно-метод. тр. МПГУ. Вып.4. – М., 1999, с. 95-97.
236. Конон В. Вечно юная мудрость народа Заметки о карнавальной природе народной сказки // Детская литература , № 55, 1987, с.16-20.
237. Комлева Г.А. Пространственный мир литературной сказки// Проблемы детской литературы. - Петрозаводск, 1992, с. 68-76.
238. Краснова Т. В ладу со сказкой (традиция фольклорной сказки в творчестве русских писателей XX в.). – Иркутск, 1993.
239. Кривошапова Т.В. Жанр литературной сказки в прозе В.Шукшина // Фольклор и литература Сибири: Сб. статей. - Омск, 1981, с.24-33.

240. Кривошапова Т.В. Жанр литературной сказки в современной советской литературе // Проблемы литературных жанров: Мат. четвертой науч. межвуз. конф. 28 сент. - 1 окт. 1982 г. - Томск, 1983, с.125-126.
241. Кривошапова Т.В. Русская литературная сказка конца XIX - начала XX века: Учебное пособие по спецкурсу для студентов. - Акмола, 1995.
242. Круглов Ю.Г. Давно решенный спор. Фольклор наших дней. Суровый критик ХУШ века. Современная старина. Клад в тридцать сказок. Живое наследие. Открытия нет конца. - «Советская культура», 1972, 31 октября, №131.
243. Леонова Т.Г. Современная литературная сказка и народно-поэтическая традиция // Фольклорное наследие народов СССР и современность. - Сб. науч. тр. - Кишинев, 1984, с.246-260 .
244. Леонова Т.Г. О некоторых аспектах изучения литературной сказки // Литературная сказка: история, теория, поэтика. - Сб. статей и материалов МПГУ. - М., 1996, с.4-7.
245. Леонова Т.Г. О сходстве и различии форм повествования в русской народной и литературной сказке XIX века // Художественный метод и творческая индивидуальность писателя. - Омск, 1987, с.2-15.
246. Липовецкий М. В некотором царстве. Современная литературная сказка // Литературное обозрение», № 11, 1984, с.17-24.
247. Липовецкий М.Н. О чем «помнит» литературная сказка? Семантическое ядро историко-литературных модификаций жанра // Модификация художественных форм в историко-литературном процессе. - Свердловск, 1988, с. 5-21.

248. Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920-1980-х годов). – Свердловск, 1992.
249. Литвин Э. Народно-поэтическое творчество в изданиях для детей (послевоенный период) // Вопросы детской литературы. - М., 1953.
250. Лупанова И.П. Современная литературная сказка и ее критики (Заметки фольклориста) // Проблемы детской литературы. – Межвуз. сб. науч. тр. - Петрозаводск, 1981, с.76-90.
251. Лупанова И. Быть человеком! (Размышления о герое современной литературной сказки). // Детская литература 1971. - М., 1971.
252. Лупанова И.П. Полвека. Советская детская литература. 1916-1967. Очерки. - М., 1969.
253. Лойтер С.М. Писатель-сказитель Степан Писахов // Творческая индивидуальность писателя и фольклор: Сб. науч.тр. - Элиста, 1985, с. 130-138.
254. Матвейчук Н.Ф. В творческой мастерской М.Горького: (работа над фольклором). - Львов, 1982.
255. Мещерякова М.И. Русская детская, подростковая и юношеская проза второй половины XX в. – М., 1997.
256. Мещерякова М.И. Современная русская сказка для детей и юношества: основные направления и тенденции развития // Литературная сказка. История, теория, поэтика.: Сб. статей и материалов. МПГУ, - М., 1996, с.71-75.
257. Минералова И.Г. Лидия Чарская – сказочница // Мировая словесность для детей и о детях.- Сб. науч. и научно-метод. тр. МПГУ, Вып.5. – М., 2000, с.121-124.

258. Минералова И.Г. Мифопоэтическое в русской народной и литературной сказке: перевод и подлинник // Литературная сказка. История. Поэтика. Методика преподавания: Межвуз. сб. статей. (МПГУ). Вып. 2. – М., 1997, с.87-90.
259. Минералова И.Г. Феномен детства в мировой словесности // Мировая словесность для детей и о детях.- Сб. науч. и научно-метод. тр. МПГУ, Вып.3. – М., 1998, с.3-7.
260. Молдавский Д. О русской сатирической сказке (Народная сказка в сов. литературе) // Дальний Восток, - Хабаровск, 1953, № 3.
261. Монгуш Е.Д. О некоторых особенностях литературной сказки Л.С.Петрушевской // Мировая словесность для детей и о детях: Сб. науч.и научно-метод. тр. – МПГУ, Вып.4. – М., 1999, с.97-99.
262. Мотяшов И. Правда сказки. - Дошкольное воспитание, 1976, № 5, с.106-111.
263. Мошенская Л. Расскажи мне сказку про Аэлилу: приключенческая литература и сказка //Детская литература, 1985, № 3, с.16-20.
264. Муравьев В.Л. Сказки для взрослых // Цветок папоротника: Сказки русских писателей ХУП-XX вв. - М., 1990, с. 6-18.
265. Нагишкин Д.Д. Сказка и жизнь. - Л., 1957.
266. Неелов Е.М. Волшебно-сказочные корни научной фантастики. – Л.,1986.
267. Неелов Е.М. Легкое дыхание волшебной сказки. - Детская литература, 1977, № 8, с.7-10.
268. Неелов Е.М. Научно-фантастические мотивы в сказочном цикле А.М.Волкова «Волшебник Изумрудного города» // Проблемы детской литературы: Межвуз. сб. - Петрозаводск, 1976, с. 133-148.

269. Неелов Е.М. Научно-фантастические мотивы в сказочном цикле В.Каверина // Традиции и новаторство. - Вып.3. (Башк. гос. ун-т). - Уфа, 1975.
270. Неелов Е.М. Образ океана в народной сказке и научной фантастике //Проблемы детской литературы. Межвуз. Сб. - Петрозаводск, 1979, с.127-141.
271. Неелов Е.М. Отарки и медведь на липовой ноге (глубинная структура народной сказки в научно-фантастическом рассказе // Проблемы детской литературы: Межвуз. сб. - Петрозаводск, 1984, с.133-150.
272. Неелов Е.М. О категориях волшебного и фантастического в современной литературной сказке // Художественный образ и историческое сознание: Межвуз. сб. - Петрозаводск, 1974, с. 39-52.
273. Неелов Е.М. Переступая возрастные границы... (Заметки о «взрослом» содержании сказок К.И.Чуковского) // Проблемы детской литературы: Межвуз. сб. - Петрозаводск, 1976, с. 53-70.
274. Неелов Е.М. Сказка, фантастика, современность. – Петрозаводск, 1987.
275. Неелов Е.М. Снегурочки не умирают: (трансформация фольклорного образа в психологической новелле, литературной сказке, научно-фантастическом рассказе) // Русская литература и фольклорная традиция: Сб. науч. тр.- Волгоград, 1983, с. 75-92.
276. Неелов Е.М. Фантастический мир Ольги Ларионовой («Сказка королей») // Проблемы детской литературы: Межвуз.сб.- Петрозаводск, 1989, с.95-109.

277. Неелов Е.М. Фантастический мир Стругацких (повесть «Малыш») // Проблемы детской литературы. - Петрозаводск, 1992, с. 49-67.
278. Неелов Е.М. Фольклорно-сказочный «мир без выбора» в литературной сказке и научной фантастике // Проблемы детской литературы: Межвуз.сб. - Петрозаводск, 1987, с.126-145.
279. Непомнящий В. Что ждет сказку. Памяти К.И.Чуковского // Детская литература, 1973, № 3.
280. Нечаев А. Русские народные сказки в советских изданиях для детей (Обраб. сказок А.Толстым, принципы работы с фольклором Н.Рыбаковой, И.Карнауховой, М.Булатова и А.Любарской) // О детской литературе. Сб. статей. - М.-Л., 1950.
281. Павликов Г.Ф. Горькая сказка : (О повести-сказке Василия Шукшина «До третьих петухов») // XXX Герценовские чтения: Литературоведение. Науч. докл. (Ленингр. гос. пед. ин-т). - Л., 1977, с. 52-55.
282. Павликов Г.Ф. Повести-сказки В.Шукшина: («Точка зрения», «До третьих петухов») // Современное литературное развитие и проблема преемственности: Сб. науч. трудов (Ленингр. гос. пед. ин-т). - Л., 1977, с.164-167.
283. Паустовский К. Сказка будет жить всегда // Неделя, 1972, 29 мая-4 июня, № 22.
284. Пахомова М.Ф. Михаил Михайлович Пришвин. - Л., 1970.
285. Петровский М. Что отпирает «Золотой ключик»? (Сказка в контексте литературных отношений) // Вопросы литературы, 1979, № 4, с.251.
286. Петровский М. Книги нашего детства. – М., 1986.

287. Погодин Р. Гуси-лебеди. О законах жанра сказки // Детская литература, 1993, № 2, с.3-8.
288. Почепцов Г. Сказка должна быть сказкой // Литературная газета, 1984, 14 марта, №11, с.3.
289. Притягательная сила сказки // В мире книг, 1978, № 2, с.74-76.
290. Рассадин С. Обыкновенное чудо. Кн. о сказках для театра. – М., 1964.
291. Родари Д. Грамматика фантазии. Введение в искусство придумывания историй. – М., 1978.
292. Рыбаков Н.И. Из наблюдений над послевоенными сказами П.Бажова и Б.Шергина // Русская литература XX в. Советская литература. Сб. трудов. (МГПИ).- М., 1975.
293. Савушкина Н.И. Проблема фольклоризма литературы и ее решение на сибирском материале // Фольклор и литература Сибири. Вып. 4. - Омск, 1980, с.3-11.
294. Селезнев Ю. Если сказку ломаешь // О литературе для детей: Сб. критических статей. Вып. 23- Л., 1979, с. 16-35.
295. Селезнев Ю. Иванушка-дурачок в век космоса. Фантастическое в современной прозе // Златая цепь - М., 1985., с. 204-221.
296. Скоробогач Т.Л. Сказочные формы повествования и реализм в сказке-были М.М.Пришвина «Кладовая солнца» // Мировая словесность для детей и о детях.- Сб. научных и научно-методических трудов. МПГУ, Вып.3. – М., 1998, с.114-118.
297. Славова М.Т. К вопросу о характере и функциях фантастического в беллетристике для детей. // Проблемы детской литературы: Межвуз. сб. - Петрозаводск, 1989, с.78-85.

298. Славова М.Т. О природе героя в беллетристике для детей // Проблемы детской литературы: Сб. науч. тр. - Петрозаводск, 1992, с.8-16.
299. Смирнов М. «...Удлинняет детство»: Заметки о трех способах литературной обработки фольклорных записей русской волшебной сказки // Литературная учеба, 1981, № 6, с.193-198.
300. Смирнова М. Волшебные мотивы в литературной сказке // Детская литература. – 1977, №9, с.32-36.
301. Степанова А.А. Жанр литературной сказки в творчестве А.Гайдара // Творчество А.П.Гайдара. Вып. 3. - Горький, 1976, с.64-71.
302. Тмарченко Н.Д. Сюжет реалистического романа и мифологический сюжетный архетип // Учебный материал по теории литературы: Литературный процесс и развитие русской культуры ХУШ-ХХ вв. - Таллин, 1982.
303. Творчество В.М.Шукшина. Поэтика. Стилъ. Язык: Межвуз.сб.ст. (Алтайск.гос.ун-т, НИИ гуманит.исслед.). - Барнаул, 1994.
304. Тищенко Н.В. Семантико-синтаксические особенности фантастических эпизодов в русской народной волшебной сказке и литературной сказке ХХ века //Язык русского фольклора. - Петрозаводск, 1992, с.103-108.
305. Токмакова И. Истина должна быть красивой. (Лит. сказки С.Прокофьевой) // Детская литература, 1977, № 7, с.19-20.
306. Токмакова И. Страдания клоуна по НТР // Литературная газета, 1979, 25 июля, № 30, с.5.

307. Трыкова О.Ю. Поэтика сказки в творчестве Ю.Коваля // Литературная сказка. История, теория, поэтика: Сб. статей и материалов, МПГУ. - М., 1996, с. 81-84.
308. Туманова С.Р. Поэтика сказок К.Г.Паустовского // Мировая словесность для детей и о детях. // Сб. науч. и научно-метод. тр. МПГУ, Вып.3. – М., 1998, с. 110-114.
309. Федь Н.М. Зеленая ветвь литературы: Русский литературный сказ. - М., 1981.
310. Филатова Н.А. Волшебно-сказочные закономерности в романе А.Беляева «Ариэль» // Проблемы детской литературы: Межвуз. сб. - Петрозаводск, 1989, с.86-94.
311. Харчев В. Сказка старая, сказка новая... // Север, 1978, № 12, с.118-126.
312. Христиенко М.А. Путешествие в волшебную страну. - Литература в школе. – 1991, №2
313. Чернявская И.С. Некоторые особенности современной литературной сказки // Проблемы детской литературы. Межвуз. сб. - Петрозаводск, 1979, с.115-126.
314. Чернышева Т.О. Надоевшие сказки XX века (о кризисе научной фантастики) // Вопросы литературы. - М., 1990, № 5, с.62-82.
315. Чернышева Т. О старой сказке и новейшей фантастике // Вопросы литературы, 1977, №1, с.229-248.
316. Чернышева Т.А. Природа фантастики. - Иркутск, 1985.
317. Чуковский К. Признания старого сказочника. - «Литературная Россия», 1970. 23 января. №4, 31 января, №5.
318. Шастина Е.И. Сказки, сказочники, современники. - Иркутск, 1981.

319. Шаров А.И. Волшебники приходят к людям. Книга о сказке и сказочниках. - М., 1985.
320. Шустов М.П. К проблеме жанра сказки как стилиобразующего элемента в творчестве раннего Горького: (Обзор литературы) // Вопросы горьковедения: (Пьеса «На дне»). Межвуз. сб. - Горький, 1977, с.119-132.
321. Щекотов Ю.Д. Революционная сказка в детской литературе 20-х гг. // По законам жанра (вып.3). - Тамбов, 1978, с.38-45.
322. Ярмыш Ю. О жанре мечты и фантазии. – Радуга. - Киев, 1972, № 11.

УІ.ДИССЕРТАЦИИ:

323. Богатырева Н.Ю. Литературная сказка В.П.Крапивина: Автореф. дисс. к. фил. н. – М., 1998.
324. Дубровская И.Г. Советская детская сказочная повесть 30-х годов (вопросы сюжетосложения): Автореф. дисс. ... к. фил. н. - Горький, 1985.
325. Исаева Е.Ш. Жанр литературной сказки в драматургии Е.Шварца: Автореф. дис. ... к. фил. н. – М., 1985.
326. Лейдерман М.Н. (псевдоним М.Липовецкий) Советская литературная сказка (Основные тенденции развития): Автореф. дисс. ... к.. фил. н. - Свердловск, 1989.
327. Леонова Т.Г. Русская литературная сказка XIX в. в ее отношении к народной сказке: Автореф.. дисс. ... д. фил. н. - М., 1988.
328. Ляхова В.В. Советская детская драматическая сказка 30-х годов: Автореф. дисс. ... к. фил. н. - Томск, 1980.

329. Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция: (Проблемы поэтики): Автореф. дисс. ... д.фил. н. - Киев, 1983.
330. Михнюкевич В.А. Истоки жанра литературного сказа. - Автореф. дисс. ... к. фил. н. - М., 1975.
331. Неелов Е.М. Современная литературная сказка и научная фантастика. Автореф. дисс. ... к. фил. н. - М., 1973.
332. Привалова З.В. Советская детская литературная сказка 20-30-х годов. Автореф. дисс. ... к. фил. н. - М. 1959.
333. Трыкова О.Ю. Отечественная проза последней трети XX века: жанровое взаимодействие с фольклором: Автореф. дисс. ... д. фил. н. – М., 1999.
334. Чернышева Т.А. Природа фантастики (гносеологический и эстетический аспекты фантастической образности): Автореф. дисс. ... д.фил. н. - М., 1979.
335. Шабанова А.Б. Языковые фольклоризмы в современной литературной сказке для детей: Автореф. дисс. ... к. фил. н. - Воронеж, 1992.