**Содержание**

сказка комизм литература стиль

Введение

1. Комизм в литературной сказке 20-30-х годов
   1. А.Н. Толстой
   2. Ю.К. Олеша

1.3 Стиль культурной эпохи в сказкахЮ Олеши «Три Толстяка» и А. Толстого «Золотой ключик»

* 1. «Солдатские сказки» Саши Черного

2. Комическое в стихотворной и драматической сказке

2.1 Гротеск как средство художественного отражения жизни в пьесах-сказках Е. Л. Шварца («Голый король»)

* 1. Сказочные поэмы К.И. Чуковского как единый художественный мир и средоточие различных форм пародирования

3. Эволюция сказочного жанра в литературе – эволюция комического: литературная сказка для детей и взрослых последних десятилетий

* 1. Фольклорная основа сказочного комизма
  2. Сказки Э.Н. Успенского
  3. «Настоящие сказки» Л. Петрушевской

Заключение

Литература

**Введение**

Само слово «**сказка»**применительно к общепонятному фольклорному жанру появилось только в XVII в., ранее такие произведения устной народной словесности называли «байками» или «басенью» (слово «баять» породило эти «определения»), а рассказчика именовали «бахарем».

**«Литературная сказка –** авторское, художественное, прозаическое или поэтическое произведение, основанное либо на фольклорных источниках, либо сугубо оригинальное; произведение преимущественно фантастическое, волшебное, рисующее чудесные приключения сказочных героев и в некоторых случаях ориентированное на детей; произведение, в котором волшебство, чудо играет роль сюжетообразующего фактора, служит основной отправной точкой характеристики персонажей»[[1]](#footnote-1).

Определение, данное Л. Ю. Брауде, ближе других подходит к характеристике феномена литературной сказки, хотя и оно нуждается в некоторых уточнениях и поправках. Так, следует заметить, что под **литературной сказкой** мы подразумеваем произведения *трех типов речевых конструкций:*

1. прозаическая сказка,
2. стихотворная сказка,
3. драматическая сказка.

В русской литературе наиболее распространены первый и второй типы, хотя имеются и яркие образцы сказки драматической. Примером последней могут служить сказочные пьесы Е.Л.Шварца. Показательный для литературы ХХ века пример сказки стихотворной – сказочные поэмы К.И. Чуковского.

С точки зрения родовой принадлежности все литературные сказки могут быть разделены на эпические, лирические и драматические. Но отнесение конкретного произведения сказочного жанра к какому-либо роду в большинстве случаев связано с трудностями аргументации, поскольку литературная сказка – это соприсутствие лирического, эпического и драматического. Более правомерно говорить о родовой доминанте, например, эпической.

Литературная сказка выросла из сказки фольклорной, унаследовав ее черты, проявляющиеся в разной степени. Здесь можно говорить о жанровой эволюции, на которую указывал в своей «Теории литературы» Б.В. Томашевский.[[2]](#footnote-2). Несомненно, *фольклорная традиция —* тот самый фактор, который изначально формирует зарождение нового жанра в литературе, а впоследствии его жанрово-видовых модификаций. Без преувеличения можно сказать, что первые писатели, обратившиеся к жанру сказки, пересказали, обработали, перевели на литературный язык произведения устной народной словесности (Я. и В. Гримм, В.И. Даль), дав им вторую - книжную – жизнь. Чаще всего это обработка родного фольклора, но порой — особенно в XX в. – сюжет литературной сказки подсказывают писателю весьма экзотические источники. Например, среди сказок «Тысячи и одной ночи» есть два известных сюжета — «Сказка о рыбаке» и «Волшебная лампа Аладдина». Л. Лагин, отталкиваясь от этих сюжетов, создал сказочную повесть «Старик Хоттабыч».

Первые литературные сказки имели очевидную эпическую доминанту, сказово-сказочное в них самоочевидно, но с течением времени, с наступлением эпох барокко, сентиментализма, романтизма лирический компонентначал явственнее заявлять о себе.

Двадцатые-тридцатые годы ХХ века - время больших перемен и больших экспериментов в литературе. На 20-30-е годы приходится небывалый расцвет жанра литературной сказки. Однако такому взлёту предшествовала бурная и длительная полемика. Представители известной в те годы организации РАПП объявляют сказку вредным жанром, утверждая, что вымысел и фантастика отвлекают внимание читателя от реальных проблем и что подобным отжившим явлениям нет места, в частности, в современной литературе. И всё же победу в этой полемике одерживают те, кто понимал, насколько широки возможности литературной сказки как жанра в любое время. В сентябре 1933 г. выходит постановление ЦК ВКП (б) «Об издательстве детской литературы», в котором говорится о необходимости широкого издания сказок для детей. Конечно, не с этим постановлением связывают расцвет литературной сказки, современные исследователи[[3]](#footnote-3) утверждают: жанр литературной сказки активизируется в переломные моменты, когда меняется система ценностей и духовные ориентиры общества. Как раз таким временем в истории России и были 20-30-е годы ХХ века. В эти годы появляются самые разнообразные разновидности литературной сказки: стихотворный комический эпос К. Чуковского, повести-сказки А. Волкова "Волшебник изумрудного города" и А. Толстого "Золотой ключик", пьесы-сказки С. Маршака и Е. Шварца, «Солдатские сказки» Саши Черного.

В данной работе литературная сказка ХХ века рассматривается в ракурсе комического изображения, как жанр, унаследовавший традиции отечественной юмористики. Юмористика, как и многие другие явления литературы, берущая начало во все том же фольклоре, также представлена прозаическими, стихотворными и драматургическими произведениями. Приемы и средства комического, свойственные каждому типу художественного высказывания, преломляются в соединении с жанровыми чертами сказки. Сказочный комизм – явление в литературе весьма примечательное. Его осмысление в науке происходило, как правило, благодаря обращению к творчеству определенного автора, персональный принцип рассмотрения этой проблемы остается преобладающим.

Специфика литературно-художественной юмористики в том, что она, как многие направления в литературе, служила и служит *развлечению,* играет роль психологической разрядки, а с другой стороны, служит *исправлению нравов* и предостережению от дурных поступков. Комическое, смеховое входит органичной составляющей в различные литературные жанры. Юмористика, как, пожалуй, никакой другой вид литературы, ориентирована на рассказывание, разыгрывание,и в этом угадываются ее природа, ее корни, которыми являются народные игрища, балаганные представления, сатирическая сказка, байка и анекдот.

Литературные жанры часто стилизуют фольклорные образцы, но самый популярный литературный жанр в XVIII – первой половине XIX в. басня,т. е. короткий рассказ, чаще всего стихотворный, обладающий иносказательным смыслом

Доминанты комического, свойственные басне, сохранны и в литературной сказке: в одних преобладает сюжетное начало; алогичные положения, абсурдные поступки выявляют характер героя; в других – наличествует изначально комический (почти шутовской) тип, «формирующий» комические ситуации.

Юмористика как легкий жанр, в некотором смысле вторична по отношению к серьезной литературе, базируется в конце XIX— XX вв. на характерах и положениях; потому в юмористике нового времени преобладает игра как способ пародирования, фельетонирования, шаржирования, например, серьезной нормы жизни. Не менее важно учитывать, что в художественно совершенном юмористическом произведении диалог, драматургическое как следствие игры и розыгрыша имеют едва ли не первостепенное значение.

Юмористика XVIII в. несла в себе ярко выраженную назидательную, нравоучительную функцию. Этому способствовал и тот факт, что басня была «царицей юмористических жанров», а комедия классицизма имела просветительскую направленность. В XIX веке ситуация заметно меняется. В аспекте нашей темы особенно важно появление стихотворных сказок В.А.Жуковского, А.С. Пушкина, П.П. Ершова, сатирических прозаических сказок М.Е. Салтыкова-Щедрина.

Во второй половине XIX – начале XX в. несомненный толчок развитию юмористической направленности сказки был дан появлением сказочной повести (иронично-пародийной, по определению некоторых исследователей[[4]](#footnote-4)) английского ученого и писателя Льюиса Кэрролла«Приключения Алисы в Стране Чудес», первое издание которой состоялось в 1865 г. Впрочем, самое полное, каноническое издание вышло в 1897 году, впоследствии оно и было неоднократно переведено на русский язык; то есть опыт прочтения Кэрролла в русской литературе проявился как раз в литературной сказке авторов первых десятилетий ХХ века, а затем и последующих.

В сказке об Алисе юмористически сведены все основные литературные жанры: здесь есть собственно сказочное, приключенческое, научно-фантастическое: разоблачены многочисленные устоявшиеся стихотворные формы и жанры. Автор, ученый-математик, продемонстрировал на этот раз в художественном произведении новую собственную литературную тенденцию, показавшую себя во взрослой литературе как ***комедию идей,*** проявляющуюся через ***нонсенс*** (nоn. — нет; sensus — смысл) и ***парадокс,*** в котором сталкиваются диаметрально противоположные точки зрения на одно и то же, например романтический взгляд и видение обывателя. На уровне образной речи парадокс проявляется в оксюмороне (оксюморон, от греч. – остроумно-глупое), каламбуре. Так что в «Приключениях Алисы...» по-новому звучат и комизм положений, и комизм характеров, каковыми являются, например, Чеширской Кот, Мартовский Заяц и др.

Нонсенс в сказке не только заявлен, но и осуществлен на всех уровнях: в слоге, в художественной речи он всепроникающ. Его можно обнаружить в переосмыслении идиоматики и метафорики обыденной речи. Можно с полным основанием утверждать, что пародия – прием, доминирующий в «Алисе». Пародированию в широком смысле подвергнуто буквально все – от судебной системы и методов школьного преподавания до образа времяпрепровождения взрослых и системы общепринятых правил поведения. Вот одна из сцен книги:

«В нескольких шагах от нее на ветке сидел Чеширский Кот. Завидев Алису, Кот только улыбнулся. Вид у него был добродушный, но когти длинные, а зубов так много, что Алиса сразу поняла, что с ним шутки плохи.

– Котик! Чешик! — робко начала Алиса. Она не знала, понравится ли ему это имя, но он только шире улыбнулся в ответ.

– Ничего, — подумала Алиса, — кажется, доволен. Вслух же она спросила:

– Скажите, пожалуйста, куда мне отсюда идти?

– А куда ты хочешь попасть? — ответил Кот.

– Мне все равно... — сказала Алиса.

– Тогда все равно, куда и идти, — заметил Кот.

–... только бы попасть куда-нибудь, — пояснила Алиса.

– Куда-нибудь ты обязательно попадешь, – сказал Кот. – Нужно только достаточно долго идти».

Очевидно, что «логика» Кота безупречна, точно так же, как в столкновении с «ответами» все более нелепыми кажутся «вопросы».

Парадокс явлен в самом характере диалога, в смене «картин», в логике повествования, в игре слов.

В 20-е годы XX века российская юмористическая литература представлена поэтами ОБЭРИУтами, (и в юмористических стихах, и в прозе), по сути, это была отечественная литература абсурда – вариант ХХ века, уточнившая многие комические приемы (в том числе названные в связи с Кэрроллом), в частности, фантастической гиперболы, гротеска, игры речевыми образами, парадокса. В связи с комическим в литературной сказке следует вспомнить, например, пародии Даниила Хармса на литературный анекдот. Анекдоты о выдающихся людях, бытовавшие в литературе XVIII—XIX века, блестяще спародированы в его анекдотах о Пушкине, например:

«Пушкин был поэтом и все что-то писал. Однажды Жуковский застал его за писанием и громко воскликнул:

– Да никакой ты писака!

С тех пор Пушкин очень полюбил Жуковского и стал называть его по-приятельски просто Жуковым».

В этой коротенькой зарисовке изначально ощущается «завиральная позиция» рассказчика. Смеховое достигается и абсурдностью, алогичностью изложения событий с ярко выраженной претензией на правдоподобие. Кроме того, в этом анекдоте явно диссонирует и создает комическую речевую ситуацию сочетание набора житейских банальных речевых штампов и соединенных с ними имен явно иного, возвышенного семантического ряда.

Часто комическая ситуация создается даже самим синтаксисом предложения. Заведомо «ложное» сообщение подается как аксиома:

*«Пушкин* любил кидаться камнями. Как увидит камни, так и начнет ими кидаться. Иногда так разойдется, что стоит весь красный, руками машет, камнями кидается, просто ужас».

Будь это «воспоминание» из жизни какого угодно иного смертного, читатель бы пожал плечами и сказал про себя «чудак человек», но поскольку поступки житейские принадлежат гениальному Пушкину, образ которого в читательском представлении никак не вписывается в обывательские картины жизни, комизм и состоит в соединении идеала и полной нелепицы, рассказываемой об этом самом идеале.Традиция литературы абсурда, нонсенса была продолжена К.И. Чуковскимв его стихотворных сказках, соединяющих в себе «портретирование» образной речи детей и пародию на взрослую художественную литературу, на современную ему поэзию, а также на сказочно-фольклорную традицию; в сказках Е.Шварца, а в последние десятилетия ХХ века – в творчестве Э.Успенского.

Изучением литературной сказки занимались известные литературоведы: Брауде Л.Ю., Андреев Ю.В., Шаров А.А., Минералова И.Г., Лупанова И.П. – результаты исследований которых отражены в данной работе. Общий уровень «литературы вопроса», тем не менее, таков, что вне поля зрения ученых остаются многие авторы, произведения, теоретико- и историко-литературные проблемы, связанные с формированием и развитием жанра литературной сказки. **Актуальность** нашей работы определяется этим обстоятельством.

**Объектами** данной работы являются литературные сказки Толстого А.Н., Олеши Ю.К., С. Черного, Чуковского К.И., Шварца Е.Л., Коваля Ю., Успенский Э.Н., Петрушевской Л.

**Предметом** исследования стали приемы комического в произведениях названных авторов..

Комическое в литературной сказке до сих пор не становилось предметом специального изучения, это, соответственно, означает **новизну** данной работы.

**Цель работы –** рассмотреть многообразие приемов и средств комического в отечественной литературной сказке ХХ века.

В работе решаются следующие взаимосвязанные **задачи:**

**–** охарактеризовать социальный фон и культурный стиль эпохи, комически отображенный писателями-сказочниками (Толстой А.Н., Чуковский К.И., Олеша Ю.К.);

– исследовать комические ситуации сказок разных авторов с точки зрения типологического сходства (Толстой А.Н., Шварц Е.Л., Петрушевская Л.);

– выявить моменты переосмысления фольклорных образов и сюжетов для создания комизма (Черный С., Лагин Л.);

– проследить эволюцию приемов и средств создания комического эффекта от Толстого А.Н. до «Настоящих сказок» Л.Петрушевской;

– установить и проиллюстрировать основные способы пародирования (Чуковский К.И.);

– указать основные разновидности сатирического изображения (Шварц Е.Л.);

– показать приметы двухадресности литературной сказки (наличие детского и взрослого плана) в аспекте комического.

**Практическая значимость** работы определяется тем, что материалы и результаты могут быть применены в практике преподавания теории и истории отечественной литературы литературы ХХ века.

Работа **состоит** из введения, трех глав, заключения, библиографического списка.

1. **Комизм в литературной сказке 20-30-х годов**
   1. **А.Н. Толстой**

А. Н. Толстой получил первое признание читателей после выхода его сборника прозы «Сорочьи сказки» (1909).

«Все русское знал и чувствовал, как очень немногие», – сказал об Алексее Толстом Бунин. «Сорочьи сказки» он охарактеризовал как «ряд коротеньких и очень ловко сделанных в «русском стиле», бывшем тогда в моде, пустяков» и добавил: «Они были написаны не только ловко, но и с какой-то особой свободой, непринужденностью (которой всегда отличались писания А. Н. Толстого)». Действительно, книга представляет собой серию отличных набросков на темы фольклора, которым еще только предстоит стать частями целой картины. Эти наброски не имеют собственной внутренней идеи, их форма не завершена, а язык откровенно стилизован. Однако чтобы написать их, Толстой несколько лет изучал сказки, мифы, песни, учился у знатоков фольклора – писателей Максимилиана Волошина, Вячеслава Иванова, Алексея Ремизова, читал исследования ученых-фольклоистов.

В 1923 году, при переиздании своих ранних произведений, Толстой выделил два цикла: «Русалочьи сказки» (с волшебно-мифологическими сюжетами) и «Сорочьи сказки» (о животных).

Сказками все эти произведения можно назвать лишь условно: они сочетают в себе признаки страшной или смешной былички, рассказа и сказки. К тому же писатель вольно обращался с поверьями и сказочными сюжетами, позволяя себе иногда их просто выдумывать и стилизовать под народный сказ.

Нередко повествование в толстовских сказках ведется в настоящем времени, тем самым подчеркивается реальность фантастических героев и событий. Да и случившееся в прошлом благодаря уточняющим деталям представляется достоверным, недавним событием («У соседа за печкой жил мужичок с ноготок» – начинается сказка «Звериный царь»). Действие может разворачиваться в избе, в овине, на конюшне, в лесу или поле... – там, где обитают русалка, полевик, анчутка, овинник и прочие языческие духи, которыми так богаты русские мифы. Эти существа и есть главные герои сказок: помощники и вредители для людей и домашних животных.

Близкое соседство одомашненного мира с таинственной дикой природой влечет за собой противоборство. Дикий кур, испытав мужика, награждает его червонцами (сказка «Дикий кур»). «Хозяин» (домовой) ночью пугает лошадей и уводит вороного жеребца; но козел – лошадиный сторож – побеждает домового (сказка «Хозяин»). Иногда Толстой дает подробный портрет мифологического героя – как в сказке «Звериный царь»: «Вместо рук у царя – лопухи, ноги вросли в землю, на красной морде – тысяча глаз». А иногда намеренно опускает все детали описания, чтобы раздразнить воображение читателя; так, о диком куре известно только, что у него «под крылом сосной пахнет». Внешность служит автору лишь дополнительным средством обрисовки характера каждого из фантастических персонажей.

В цикле «Сорочьи сказки» повествуется в основном о птичьем и зверином царстве, хотя героями некоторых историй являются люди, есть также сказки о муравье, о грибах, о домашней утвари. Самая большая во всем сборнике сказка – «Синица». Это эпически развернутое повествование, со множеством исторических деталей. Драматическая история княгини Натальи – целое полотно в сравнении с остальными сказками-набросками.

В целом «сорочьи» сказки более непритязательны, чем «русалочьи», с более легкой, немного насмешливой интонацией повествователя, хотя в подтексте иногда обнаруживается «взрослая» глубина содержания (например, в сказках «Мудрец», «Гусак», «Картина», «Синица»). Значительная часть «сорочьих» сказок интересна маленьким читателям. В отличие от множества литературных сказок, они не назидательны, а только развлекательны, но развлекательны по-особому: в обычных для сказок о животных ситуациях раскрывается внутренний мир героев. Привычные для народной сказки диалоги, похожие на поединки, у Толстого служат поводом показать свое мастерское владение русской речью.

Слишком серьезное отношение к сказке-байке, выдуманной ради забавы, невозможно для Толстого с его здравым, реалистичным отношением к жизни. В стилизацию народной сказки писатель вводит ироническую пародию, тем самым подчеркивая разницу между народной сказкой и своей собственной, авторской. Его насмешливый тон даже грустным финалам придает веселье. В качестве примера приведем сказку «Заяц». Сюжет ее типично фольклорный: заяц спасается от волка с помощью доброй заступницы – бабушки-сосны. Все три героя оказываются в драматическом положении: в буран старая сосна падает, до смерти зашибает серого волка, а заяц, оставшись в одиночестве, горюет: «Сирота я, – думал Заяц, – была у меня бабушка-сосна, да и ту замело...» И капали в снег пустяковые заячьи слезы». Внутренняя речь, да еще и психологически насыщенная, сама по себе смешна, если ее произносит такой герой, как заяц. Одно слово «пустяковые» относится и ко всей печальной истории.

«Пустяковость» ранних сказок Толстого не мешает им быть полезными для детей. Писатель предложил читателям норму здоровых эмоциональных переживаний, простым и чистым языком рассказал о том, что природа наивна и мудра; таким же должен быть и человек.

Помимо «русалочьих» и «сорочьих» сказок, у Толстого есть еще сказки, а также рассказы для детей: «Полкан», «Топор», «Воробей», «Жар-птица», «Прожорливый башмак» и др. Они особенно интересны детям дошкольного возраста, потому что, помимо достоинств «Сорочьих» или «Русалочьих сказок», обладают специфическими качествами литературы для детей. Птицы, звери, игрушки, рисунки одушевлены и очеловечены в них так, как это происходит в детском воображении. Многие мотивы связаны с наивными детскими страхами. Например, игрушки боятся страшной картинки, лежащей под комодом; «рожа с руками», что нарисована на ней, убежала и прячется в комнате – от этого всем еще страшнее («Прожорливый башмак»). Характерна для детского мышления и критика чужого поведения через подчеркнутое действие, жест. Улетела глупая птичка от царевны. Великан за ней гонится, «через овраг лезет, и на гору бежит, пыхтит, до того устал – и язык высунул, и птичка язык высунула». А между тем царевна Марья «привередничала, губы надула сковородником, пальцы растопырила и хныкала: – Я, нянька, без кенареечной птички спать не хочу» («Жар-птица»).

Эти сказки и рассказы — своего рода «представлёныши», в которые играют дети (сказка «Снежный дом»). Пожалуй, самый лучший в художественном отношении «представлёныш» – рассказ «Фофка». Если в других сказках и рассказах Толстой передавал точку зрения на мир какого-нибудь зверя или нечистой силы, то здесь он ведет повествование от имени ребенка. Смешная игра брата и сестры в страшных «фофок» (цыплят, нарисованных на полоске обоев) показана изнутри детского мира. В причудах детей есть скрытый от взрослых смысл. Детская комната населяется оживающими ночью «фофками» – затем, чтобы дети могли их победить, приколов всех до единого особыми (купленными у «госпожи Пчелы»!) кнопками...

Сказки А.М. Ремизова, А. Н. Толстого и других писателей рубежа веков играют огромную роль в синтезе детской культуры и богатств фольклора.

Писатель серьезно интересовался литературой для детей, хотел видеть в ней большую литературу. Он утверждал: «Книга должна развивать у ребенка мечту... здоровую творческую фантазию, давать ребенку знания, воспитывать у него эмоции добра... Детская книга должна быть доброй, учить благородству и чувству чести».

Эти принципы и лежат в основе его знаменитой сказки «Золотой ключик, или Приключения деревянной куклы» (1935). История «Золотого ключика...» началась в 1923 году, когда Толстой отредактировал перевод сказки итальянского писателя Карло Коллоди «Пиноккио, или Похождения деревянной куклы». В 1935 году, уже вернувшись из эмиграции, он вынужден был из-за тяжелой болезни прервать работу над романом «Хождение по мукам» и для душевного отдыха обратился к сюжету о Пиноккио. По словам Маршака, «он как бы играл с читателями в какую-то веселую игру, доставляющую удовольствие прежде всего ему самому». В итоге «роман для детей и взрослых» (по определению Толстого) и сегодня остается одной из любимых книг и детей, и взрослых. В 1939 году Московский театр для детей поставил пьесу «Золотой ключик»; в том же году был снят одноименный кинофильм с использованием мультипликации.

Писатель снабдил книгу предисловием, где сообщал о своем первом знакомстве с «Пиноккио...» в детстве. Впрочем, это не более чем выдумка. Он не мог читать сказку Коллоди в детстве, потому что итальянским языком не владел, а первый русский перевод был сделан в 1906 году, когда Алексей Николаевич уже был взрослым.

Сказка Толстого отличается от назидательной сказки Коллоди прежде всего своим стилем, в частности, ироничным отношением ко всякому нравоучению. Пиноккио в награду за то, что стал наконец «хорошим», превращается из деревянной куклы в живого мальчика; Буратино же хорош и так, и поучения Сверчка или Мальвины – совсем не то, что ему нужно. Он, конечно, деревянный и потому не очень разумный; зато он живой и способен быстро расти умом. В конце концов оказывается, что он швее не глуп – напротив, сообразителен и быстр в решениях и поступках. Писатель переименовал героя: Пиноккио превратился в Буратино. Это, по мнению папы Карло, счастливое имя; те, кто носит его, умеют жить весело и беспечно. Талант так жить при отсутствии всего, что обычно составляет фундамент благополучия, – образованного ума, приличного воспитания, богатства и положения в обществе, выделяет деревянного человечка из всех остальных героев сказки.

В сказке действует большое количество героев, совершается множество событий. В сущности, изображается целая эпоха в истории кукольно-бутафорского Тарабарского королевства. Взрослый читатель может уловить в изображении Страны Дураков намеки на Страну Советов времен нэпа.

Театральные мотивы навеяны воспоминаниями Толстого о противоборстве театра Мейерхольда и Московского художественного театра Станиславского и Немировича-Данченко, а также модными в начале века типажами: поэт – трагический шут (Пьеро), изнеженная женщина-кукла (Мальвина), эстетствующий аристократ (Артемов). Стоит почитать стихи Блока, Вертинского, Северянина, чтобы убедиться в этом. В образах трех этих кукол нарисованы пародии, и хотя, разумеется, маленький читатель не знаком с историей русского символизма, он чувствует, что эти герои смешны иначе, чем Буратино. Кроме того, Мальвина похожа на Лилю, героиню «Детства Никиты», что придает ей теплоту и обаяние.

И положительные, и отрицательные герои сказки обрисованы как яркие личности, их характеры четко выписаны. Заметим, что автор выводит своих «негодяев» парами: рядом с Карабасом Барабасом появляется Дуремар, неразлучны лиса Алиса и кот Базилио.

Герои изначально условны, как куклы; вместе с тем их действия сопровождаются изменчивой мимикой, жестами, передающими их психологическую жизнь. Иными словами, оставаясь куклами, они чувствуют, размышляют и действуют, как настоящие люди. Буратино может почувствовать, как от волнения похолодел кончик носа или как бегут мурашки по его (деревянному!) телу. Мальвина бросается в слезах на кукольную кружевную постель, как экзальтированная барышня.

Герои-куклы изображены в развитии, как если бы они были живые дети. В последних главах Пьеро становится смелее и начинает говорить «грубым голосом», Мальвина строит реальные планы – работать в театре продавщицей билетов и мороженого, а может быть, и актрисой («Если вы найдете у меня талант...»). У Буратино в первый день от роду мысли были «маленькие-маленькие, коротенькие-коротенькие, пустяковые-пустяковые», но в конце концов приключения и опасности закалили его: «Сам принес воды, сам набрал веток и сосновых шишек, сам развел у входа в пещеру костер, такой шумный, что закачались ветви на высокой сосне... Сам сварил какао на воде». Явно повзрослев в финале сказки, он тем не менее остается прежним озорным мальчишкой на театре, в котором будет играть самого себя.

Сюжет развивается стремительно, как в кинокартине: каждый абзац – готовая картина-кадр. Пейзажи и интерьеры изображены как декорации. На их неподвижном фоне все движется, идет, бежит. Однако в этой кутерьме всегда ясно, кому из героев читатель должен сочувствовать, а кого считать противником. Добро и зло четко разведены, при этом и отрицательные герои вызывают симпатию; поэтому непримиримый конфликт между героями развивается легко и весело.

Широко используется в сказке комизм положений – самая доступная форма комического. Например, очень смешно зрелище, когда свирепый Карабас Барабас, засунув бороду в карман, чихает без остановки, отчего на кухне все дребезжит и качается, а Буратино, подвешенный на гвоздь, начинает «подвывать жалобным тоненьким голоском: – Бедный я, несчастный, никому-то меня не жалко». Использует Толстой и другие формы комизма, прежде всего речевой комизм *(умненький-благоразумненький, деревянненький),* наиболее ярко проявляющийся в диалогах.

Во второй половине 30-х годов А. Н. Толстой возвращается к русским сказкам, замыслив огромный труд – пятитомный «Свод русского фольклора». Он успел выустить только первый том (1940) — 51 сказку, а за год до смерти добавил к ним еще шесть. Этот том составляют почти целиком сказки о животных. Такие сказки, как «Репка», «Колобок», «Теремок», «Петушок – золотой гребешок», «Пузырь, соломинка и лапоть», читатели с детства помнят едва ли не наизусть, настолько точно поставлены в них слова, выверена композиция и диалоги.

В предисловии к тому Толстой объяснил смысл и приемы своей работы над записями собирателей фольклора: «Каждый сказитель рассказывает сказку по-своему: один – кратко, другой — пространно, с подробностями; у одного бывает хорошее начало, у другого хорош конец, а у третьего – середина; один сказитель знаменит балагурством, словечками, другой – интересными подробностями рассказа; есть сказители – творцы, истинные поэты, а есть и малодаровитые – простые пересказчики... Из многочисленных вариантов народной сказки выбираю наиболее интересный, коренной, и обогащаю его из других вариантов яркими языковыми оборотами и сюжетными подробностями». В итоге такой обработки сказка сохраняла «свежесть и непосредственность народного рассказа» и являлась читателю во всем блеске художественного мастерства.

Народный стиль передается главным образом синтаксисом фразы. Диалектные или архаичные слова Толстой заменял синонимами из современного языка. Сокращениям подверглись повторы, умерена «цветистость», присущая народным сказкам. Толстой держался ближе к основе сюжета, усиливал действие, добавлял глаголов, убирая все, что опутывает и тормозит действие.

Сотни переизданий сказок в обработке А. Н. Толстого доказывают, что путь, им избранный, верен.

* 1. **Ю.К. Олеша**

Ю. К. Олеша (1899 — 1960) в 20-х годах был известен по всей стране как один из лучших фельетонистов популярной газеты «Гудок». Он и роман для детей «Три Толстяка» написал в тесной комнатке редакции на рулоне бумаги; было это в 1924 году. Четыре года спустя книга «Три Толстяка», оформленная М. Добужинским, вышла в свет и сразу оказалась в центре внимания детей и взрослых. Из высоких оценок приведем слова О.Мандельштма: «Это хрустально-прозрачная проза, насквозь пронизанная огнем революции, книга европейского масштаба». Позже Олеша написал пьесу «Три Толстяка»; она много раз шла на театральных сценах.

Слава романа-сказки длилась на удивление долго, пока в 1976 году в Мадриде не вышла книга А. Белинкова «Сдача и гибель советского интеллигента: Юрий Олеша» (отрывок из нее был опубликован в журнале «Детская литература»).

«Три толстяка» - своеобразный литературный итог революционных изменений, обновивших театральное и цирковое искусства, а кроме того, вызвавших бурное развитие синематографа. В цирке усиливалась театрализация, череда номеров и реприз складывалась в общий героико-романтический сюжет по мотивам городской жизни и ее контрастов. В театре и, шире, в городском пространстве отмечалась «циркизация» (этот уродливый неологизм взят из лексикона тех лет). Цирк в каждом своем представлении, независимо от состава артистов и художественного уровня номеров, являл наглядную картину земной гармонии с ее полюсами смеха и страха, красоты и уродства. В концентрической замкнутости пространства шапито представала модель городского социума.

Юрий Олеша в своих прозаических и драматургических опытах двигался в том же направлении. Например, в то время, как на Площади Суда плотники строят десять плах, над площадью взмывает продавец воздушных шаров, подхваченный ветром вместе со своим летучим товаром, упавший с его ноги башмак падает на голову учителя танцев, а мальчишки, сидя на заборе, наслаждаются происходящим.

В описании Площади Звезды сближение образов футуристического города и цирка- шапито дано в непосредственном описании: «Она (площадь) была окружена огромными, одинаковой высоты и формы, домами и покрыта стеклянным куполом, что делало ее похожей на колоссальный цирк. Фантастический цирк – вот что такое город. Вверху, под куполом развивается героическое действо – Тибул идет по тросу к фонарю Звезде; внизу – комическое действо – гвардеец, сраженный выстрелом, падает в фонтан.

Художественное время в романе-сказке течет по законам зрелища, оно складывает из созерцания декораций, кукол и актеров общего действа. Замедление или убыстрение времени порой дают отклонения от нормы, условности, принятой в традиции романа или сказки, что приводит к неожиданным зрительским эффектам. Например, «кошка шлепнулась, как сырое тесто». В другом примере читателю приходится мысленно чуть-чуть убыстрять темп действия: «Пары завертелись. Их было так много, и они так потели, что можно было подумать следующее: варится какой-то пестрый и, должно быть, невкусный суп. То кавалер, то дама, завертевшись в общей сутолоке, становились похожими либо на хвостатую репу, либо на лист капусты, или еще на что-нибудь непонятное цветное и причудливое, что можно найти в тарелке супа. А Раздватрис исполнял в этом супе должность ложки. Тем более, что он был очень длинный, тонкий и изогнутый».

Принципы создания образов героев близки к традициям карнавала и древнего театра (ритуал и маска призваны были сокрыть индивидуальность и подчеркнуть какую-либо функцию самым наивно-прямолинейным образом). Только дети Суок и Тутти выглядят естественно, все остальные же герои – только маски, гротескные типажи. Их костюмы значат едва ли не больше, чем лицо. «Из-за занавески вышел директор. На голове у него была очень высокая шляпа из зеленого сукна, на груди круглые медные пуговицы, на щеках старательно нарисованные красивые румянцы».

Мощным фактором влияния на новое искусство явился синематограф, превратившийся на глазах одного поколения из экстравагантной забавы в настоящую лабораторию творчества. Был открыт принцип монтажа, который делается одним из главных признаков авангардной поэтики. Действительность и ее целостное изображение как бы разорваны, расчленены на множество фрагментов, более или менее крупных, обладающих той или иной степенью самостоятельного значения и содержательности. Интуиция и прихоть художника соединяют эти фрагменты в новое целое, которое порой воспринимается как антидействительность. Авангардисты первой волны соединяли фрагменты просто в стык. Полученное произведение было непонятно широкой публике, воспринималось как трюкачество, бессмысленное экспериментаторство (Д. Бурлюк, А. Крученых). Язык авангарда стал более понятен, когда художественные фрагменты, как разноцветные лоскуты, создавая пестрый коллаж, накладывались на готовую, узнаваемую основу. В «Трех толстяках» такой основой служила жанровая форма – роман-сказка. Содержание в традиционном понимании, то есть история о том, как творческая и научная интеллигенция принимает участие в революционной борьбе, теряет свою самодостаточность, делаясь моментом чисто условным, игровым. Монтаж позволяет писателю сдвинуть с места любые предметы, нарушить любой скучный порядок, но освобожденные от власти порядка предметы составляются в чудесную картинку, как стеклышки в калейдоскопе. Писатель может позволить себе забыть о строгом следовании сюжету и рассказать историю тетушки Ганимед и хитрой мышки или историю продавца воздушных шаров, попавшего в торт.

Монтаж используется и на уровне структуры и композиции образов героев. Рядом с полуфантастическими «Тремя толстяками» - живые мальчик и девочка, рядом с великаном Просперо – неразличимая масса рабочих в серых блузах. Образы различаются по структурным признакам: используются приемы условно-плакатного, гротескного, шаржевого и реалистического изображения. Герои, созданные из разного «материала», по разным «рецептам», действуют в едином поле авторской импровизации.

Юрий Олеша «превращает» капустную голову в голову продавца воздушных шаров именно при помощи монтажа: «Он (Тибул) нагнулся, оторвал одну, круглую и увесистую и швырнул через забор. Капустная голова угодила в живот директору. Потом полетела вторая, третья. Они разрывались не хуже бомб. Враги растерялись. Тибул нагнулся за четвертой. Он схватил ее за круглые щеки, сделал усилие, чтобы вырвать, но – увы! – капустная голова не поддалась. Мало того, она заговорила человеческим голосом…» Этот эпизод можно отнести к примерам шок-монтажа, который был изобретен А. Хичкоком в 1929 году. Как характерный пример шок-монтажа Ю. Лотман привел пример из фильма А. Хичкока 1935 года «30 ступеней»: «… крик женщины, обнаружившей труп, переходит в свисток паровоза, который увозит убийцу». В «Трех толстяках» есть аналогичный пример, в котором по-новому использована гипербола: «Ура! – закричал наследник так пронзительно, что в дальних деревнях отозвались гуси». В кинофильме (немом!) этот момент был бы склеен из двух фрагментов: лицо Тутти и поднявшие голову, встрепенувшиеся гуси. Это и есть кинометафора.

Любая метафора Юрия Олеши – смелый шок-монтаж (ухо Толстяка, занятого обедом, имеет вид вареника, зеленая шляпа директора по величине высотой с колокольню; глаз проснувшегося попугая «похож на слепое лимонное зерно»).

Особенность жанра «Трех Толстяков» в том, что это роман для детей, написанный как большой фельетон. В целом произведение является выдающимся памятником литературного авангарда 20-х годов.

Каждая глава представляет читателю законченный сюжет и всё новых и новых героев; так в старинном волшебном фонаре, предшественнике кино, сменяются занимательные картинки. Внимание читателя постоянно переключается: с героического эпизода – на комический, с праздничного – на драматический. Действие разветвляется; изображается не «только то, что имеет прямое отношение к основному конфликту между «толстяками» и «чудаками», но и посторонние как будто эпизоды – например, история тетушки Ганимед и мышки, история продавца воздушных шаров.

Используются символы и метафоры: «фонарь Звезда» (метафора Солнца), розы, плахи, цепи (символы жертв революции), железное сердце (метафора тирании) и многие другие. Герои кажутся то сошедшими с агитплакатов — из-за гипербол и гротеска в портретах (Просперо, Три Толстяка), то с нежных акварелей (дети Суок, Тутти), то со страниц итальянских или французских комедий (Гаспар Арнери, Тибул). Текст произведения состоит из фрагментов разного – стиля – кубизма (описание площади Звезды напоминает городские пейзажи художников 20-х годов), импрессионизма (ночная набережная), реализма (площадь после разгрома восставших). Один из «лишних» эпизодов метафорически демонстрирует этот принцип художественного разнобоя: танцующие пары в школе Раздватриса напоминают суп.

Мало кто мог соперничать с Ю. Олешей в искусстве «создавать метафоры, находить необычные и точные сравнения. Его роман-сказку можно назвать энциклопедией (или учебником) метафор. Глаз попугая похож на лимонное зерно; девочка в платье куклы похожа на корзинку с цветами; гимнаст в ярком трико, балансирующий на канате, издали похож на осу; кошка шлепнулась, «как сырое тесто»; в чашке плавали розы – «как лебеди»... Такое видение мира предваряло появившуюся позже рисованную мультипликацию.

Тема революции неожиданно воплощена у Олеши в сюжете празднично-циркового представления. Как и в цирке, авантюрно-приключенческие «номера» (маленькая танцовщица Суок играет роль куклы; гимнаст Тибул идет по канату под куполом) перемежаются смешными репризами героев-«клоунов» (башмак взлетевшего на своих воздушных шарах продавца падает на голову Раздватриса; три обезьяны изображают трех толстяков). Шуты и герои, чудаки и романтики подхвачены бурными событиями. Однако революция – это не только праздник восставшего народа, но и великая драма (доктор Гаспар Арнери видит кровь, убитых). И все-таки для Олеши революция сродни искусству, сказке, цирку, поскольку она совершенно преображает мир, делает обычных людей героями. Недаром он подчеркивает: у Просперо, вождя восставших, рыжие волосы, т. е. он – «рыжий», клоун, главный персонаж в цирке.

Многие приемы писатель заимствовал из немого кинематографа, и главный из них – монтаж: два разных эпизода, соединённые встык, образуют зрительную метафору. Другой кинематографический прием – монтаж нескольких планов. Например, побег Тибула как будго снят с разных точек: Тибул видит сверху площадь и людей, а люди снизу наблюдают за ним, идущим «на страшной высоте» по канату.

В сущности, «Три Толстяка» – это произведение об искусстве нового века, которое не имеет ничего общего со старым искусством механизмов (школа танцев Раздватриса, кукла, точь-в-точь похожая на девочку, железное сердце живого мальчика, фонарь Звезда). Новое искусство живо и служит людям (маленькая актриса играет роль куклы). Новое искусство рождается фантазией и мечтой, (поэтому в нем есть легкость, праздничность, это искусство похоже на цветные воздушные шары (вот зачем нужен «лишний» герой – продавец воздушных шаров).

Действие разворачивается в сказочном городе, напоминающем сразу и цирк-шапито, и Одессу, Краков, Версаль, а также стеклянные города из произведений писателей-символистов и проектов художников-авангардистов. В идеальной архитектуре города уютная старина и смелая современность гармонично сочетаются.

Олеша менее всего хотел бы разрушить старый мир «до основанья», – он предлагал увидеть его по-новому, детскими глазами, и найти в нем красоту будущего.

**1.3 Стиль культурной эпохи в сказках Ю. Олеши «Три Толстяка» и А. Толстого «Золотой ключик»**

Общеизвестно, что в истории культуры одна эпоха сменяет другую, что писатели и вообще люди искусства, которые живут в одно и то же время, вольно или невольно для выражения своей художественной идеи зачастую прибегают к общему кругу тем, образов, мотивов, сюжетов.

Рубеж XIX—XX вв. выявил определенную общекультурную тенденцию, сформировавшуюся в силу множества причин. Суть этой тенденции заключается в следующем: художественное слово (как и человек рубежа веков) как бы осознает свое «сиротство», а потому тяготеет к единению с другими искусствами. Это можно было бы объяснить *неоромантическими веяниями* (романтическая эпоха по сути своей была эпохой художественного синтеза), а символизм, несомненно, нес в себе романтическое, но русский XX в. в лице символистов провозгласил эпоху «нового синтеза», «синтеза литургического» с явной христианской религиозной доминантой1.

Юрий Карлович Олеша работал над «Тремя толстяками» в то время, когда русский авангард уже прошел пик своего развития (первое издание – 1928 год), когда уже вполне оформилась и устоялась система приемов нового стиля, когда для читателей язык нового искусства не был уже вызывающим и остромодным. Поэтому роман-сказка избежал скандальной судьбы произведений первой волны авангарда.

«Время волшебников прошло. Должно быть, их никогда и не было». Начало сказки звучит вызывающе и с точки зрения реалиста, и сточки зрения романтика. Время чудес и магов было так давно, что их как бы и не было вовсе. Ловкие мошенники обманывали народ, сказки о превращениях – один из способов обмана. Во вступлении звучат явные отголоски борьбы за и против сказки. Эта широкая дискуссия о сказке сегодня кажется историческим казусом, а между тем постановка вопроса: «Нужна ли сказка современному советскому ребенку?» (так называлась одна из полемических статей) была возможна только в обществе, охваченном идеями авангардного толка – в области политики, культуры, педагогики, быта и так далее.

Об этой эпохе Е. В. Аничков писал так: «Рухнула теория дифференциации искусств, казавшаяся незыблемой. А отсюда явился уже совершенно новый принцип: стилизация. Стилизация — вот наиболее общая и важная черта нового искусства».

Еще в дореволюционное время писатели прибегали к стилизации не только храмового действа (см. Симфонии А. Белого, «Эсхатологическую мозаику» П. Флоренского, новую драму Л. Андреева), но и других искусств, преимущественно синтетических по своей природе: *театра,* где синтезированы слово, живопись, музыка, пластика, или *цирка с* характерными репризами, с синтезом эксцентрики, танца, оригинального жанра, акробатикой и даже зверями. Теперь эта самая стилизация (в 10—20-е гг.) стала характерной приметой культурной эпохи.

Синтез искусств и приводит к *стилизации,* когда в *прозе* «изображаются», «портретируются» театр, цирк, опера.

Предреволюционная эпоха с новым пристальным вниманием обратилась к *слову,* к магической его силе, вспомнила древние заговоры и заклинания, фольклор, языческий миф и его функцию в народной сказке.

Именно на этом пути русская литература в начале XX в. обретала и новую литературную сказку, характерной чертой которой опять же была стилизация, стилизация сказки фольклорной.

Таким образом, стилизация в широком смысле была проявлением художественного синтеза, взаимодействием различных видов искусств, а стилизация в узком смысле являла собой традиционное перенесение различных черт народной сказки в литературное произведение (будь то проза или поэзия).

В данном случае сближены два, казалось бы, более чем на десятилетие отстоящие друг от друга произведения, но их сближение показывает, что оба они вдохновлены эпохой, именно она дала колоссальный художественный заряд, материализовавшийся в лучших литературных опытах советских писателей.

В «Трех толстяках» и в «Золотом ключике» стилизация – определяющая черта, причем Ю. Олеша прибегает к стилизации искусства цирка и претворяет цирковое абсолютно на всех уровнях стилевой иерархии: в романе «изображаются» все составляющие циркового представления: есть там и *гимнаст* Тибул, и *учитель танцев* Раздватрис, и *доктор* Гаспар Арнери (волшебник, «фокусник» или ученый?), многие сцены – это характерные *клоунские репризы, а* описание появления оружейника Просперо на обеде у трех толстяков разительно напоминает появление льва на арене цирка. Но самое интересное, что автор «фокусничает», жонглирует словами, они претерпевают удивительные превращения, как будто бы в словах обнаруживается истинный смысл, спрятанный за стершейся от частого употребления оболочкой, слова – герои, циркачи, клоуны, танцоры... Вот характерный эпизод из книги:

«Тетушка протянула мышеловку. И вдруг она увидела негра. Возле окна, на ящике с надписью «Осторожно!», сидел красивый негр. Негр был голый. Негр был в красных штанишках. Негр был черный, лиловый, коричневый, блестящий. Негр курил трубку.

Тетушка Ганимед так громко сказала «ах», что чуть не разорвалась пополам. Она завертелась волчком и раскинула руки, как огородное чучело. При этом она сделала какое-то неловкое движение; задвижка мышеловки, звякнув, открылась, и мышь выпала, исчезнув неизвестно куда. Таков был ужас тетушки Ганимед.

Негр громко хохотал, вытянув длинные голые ноги в красных туфлях, похожих на гигантские стручья красного перца.

Трубка прыгала у него в зубах, точно сук от порывов бури. А у доктора прыгали, вспыхивая, очки. Он тоже смеялся.

Тетушка Ганимед стремительно вылетела из комнаты. — Мышь! — вопила она. — Мышь! Мармелад! Негр!»

''Читая «Трех толстяков», исследователи на первый план выдвигают идеологическое содержание и говорят, что это произведение о революции. Это мнимое, которое лежит на поверхности.

Истинное же содержание раскрывается через антиномичные образы живого, одухотворенного человека и механической куклы.

Сюжет Ю. Олеши и строится на разоблачении механического, бездушного, на соединении разлученных детей – брата и сестры. У А. Толстого Буратино (деревянный человечек, кукла), пройдя через иные испытания, оказывается в театре, где становится актером. Следует вспомнить, что мечтой о человеке-артисте живет эпоха начала XX в., а человек этот, по мысли А. Блока, вобрав в себя все волнения и хаос мира, должен «воплотить» их в гармонически стройную песнь и вернуть людям, преобразив их души тоже. Возвышенная символистская идея нашла своеобразное *воплощение в* сказках А. Н. Толстого, прошедшего школу символизма. Буратино теперь Артист среди артистов, а не кукла, не механическая бездушная безделица. «Бунт», изображенный в сказках, – *средство,* а не самоцель. Произведения несут в себе серьезную *сверхзадачу,* решению которой помогает сюжетообразующая деталь, ею в обоих произведениях является ключ: он «сцепляет» события, но и «открывает» *тайну* и у Ю. Олеши, и у А. Н. Толстого (как впоследствии у Д. Родари). Откроется тайна – и герои откроют для себя и для читателей дверь, за которой царят мир, любовь, взаимопонимание, *человеческое всеединство* (Вл. Соловьев), откроют радостную душу.

Оба произведения завершаются праздником, представлением. Художественный синтез, реализованный *в* этих сказках, сообщает им многомерность того искусства (театр, цирк), которое «портретируется».

Ю. Олеша и А. Н. Толстой подспудно говорят о главном в человеке: о *сердце, о душе, которая учится любить* (вспомним Тутти: о скольких литературных сказках еще напомнит нам этот герой – от сказок X. К. Андерсена до Н. П. Вагнера и А. Волкова).

**1.4 «Солдатские сказки» Саши Черного**

Выдающимся поэтом и писателем юмористического склада, работавшим в 10—30-е гг. XX в., был **Саша Черный.** Это псевдоним Александра Михайловича Гликберга (1880—1932), который в большую литературу вошел как язвительный сатирик. Еще в 1905 г. было опубликовано стихотворение «Чепуха», которое автор подписал псевдонимом Саша Черный (явная пародия на псевдоним символиста Б. Н. Бугаева «Андрей Белый»).

Первый сборник стихов Саши Черного «Разные мотивы» вышел в 1906 г. За политическую сатиру сборник был арестован, а его автор привлечен к суду. Тысяча девятьсот шестой–тысяча девятьсот седьмой годы Саша Черный провел за границей, в Германии, слушая лекции в Гейдельбергском университете. В 1908 г. вместе с А. Аверченко, Н. Тэффи и другими авторами он начал издавать знаменитый сатирический журнал «Сатирикон».

Став уже известным поэтом-сатириком, Саша Черный пробует свои силы в различных жанрах, приобретает все большую известность как детский писатель. Он предпринимает издание первого коллективного детского сборника «Голубая книжка», в котором появился его первый детский рассказ «Красный камешек». Участвует в альманахе «Жар-птица», редактируемом К.И. Чуковским, выпускает книги стихов «Тук-тук» (1913) и «Живая азбука» (1914).

В 1914г. Саша Черный ушел на фронт вольноопределяющимся. К 1917 г. он оказался под Псковом, а после Февральской революции стал заместителем народного комиссара. Октябрьскую революцию не принял. В 1918—1920 гг. жил в Литве (Вильно, Каунас), откуда начался его путь в эмиграцию.

Творчество Саши Черного в эмиграции почти все посвящено детям. У Саши Черного не было своих детей, а детей он очень любил. Думая о Родине, он тревожился о судьбе русских девочек и мальчиков, теряющих живую связь с Россией, а главной связующей нитью была русская речь, русская литература (см.: очерк «Детский ковчег», стихотворение «Дом в Монморанси»). В этом сказалось все охватное ностальгическое чувство. Разлука с Родиной, с Россией осветила прошлое, невозвратное совершенно по-новому: то, что вызывало горькую усмешку там, дома, вдали от Родины преобразилось, показалось милым – и милее всего детство.

В 1921 г. в Данциге выходит книга «Детский остров», в 1923 г. в Берлине – сборник «Жажда». Больше года прожил Саша Черный в Риме, там появилась его «Кошачья санатория» (1924). Довольно много произведений и в стихах, и в прозе посвящено Парижу и его, маленьким русским обитателям: здесь Черный-эмигрант прожил дольше, чем в других европейских городах.

В 1928–1930 гг. в Париже были напечатаны его «Солдатские сказки», в 1928 г. вышли отдельным изданием «Несерьезные рассказы».

Разнообразное в жанровом отношении творчество Саши Черного имеет две эмоциональные доминанты: *лирическую* и интересующую нас в данный момент *юмористическую,* которые поддерживают друг друга. В детских произведениях и следа нет едкой иронии, характерной для «взрослого» сатирического творчества.

Юмористические произведения (рассказы и повести) Саши Черного для детей адресованы прежде всего сердцу и уму ребенка. Таков, например, «Дневник фокса Микки». Написанная в 1927 г., книга невольно пародирует мемуарный жанр, вошедший в моду, но содержит и традиционный для русской и мировой литературы сюжет, когда обычный мир видится глазами необычного существа. Повествование ведется от имени собаки, живущей в иной, нечеловечески взрослой «системе ценностных ориентиров».

Стихи, рассказы, сказки Саши Черного соединяют в себе парадоксальную ситуацию, в которую попадают герои, и не без лирики выписанные портреты персонажей. Так происходит в рассказах «О самом страшном», «Пасхальный визит», «Кавказский пленник». В рассказе «Люся и дедушка Крылов» к девочке на облаке приплывает знаменитый баснописец:

«– Спасибо, дедушка. Очень я рада, что вы пришли. Очень! Слушайте, дедушка, у меня много-премного вопросов. <...> Очень мне ваши басни нравятся! Больше китайской собачки. Но вот только... Можно спросить?

1. Спрашивай

Например, «Ворона и Лисица» Я была в парижском зоологическом саду, нарочно проверяла. Принесла с собой тартинку с сыром, сунула лисице в клетку, — а она не ест! Ни за что не хотела есть... Как же так? Чего же она к вороне лезла со своими комплиментами? «Ах, шейка!» «Ах, глазки!» Скажите, пожалуйста!..

Крылов огорченно крякнул и только руками развел. — Не ест, говоришь, сыру... Ишь ты! Я и не подумал. И у Лафонтена, который *басни* по-французски писал, тоже – сыр. Что же делать, Люся?»

Юмористически «сталкиваются» басенная традиция иносказания, «практика жизни», детский взгляд на литературу и жизнь, на художественную правду и правду «факта». В таком парадоксе и рождается собственно юмористическое. При этом выражения типа «лезла с комплиментами» выдают противоречивость детской позиции, в которой просто смешивается человеческое и естественное, зооморфное. Детское восприятие юмористики требует динамики и этой самой юмористической линии, так что по законам детской литературы героиня рассказа говорит затем следующее:

«– Очень просто, дедушка. Надо так: «Вороне где-то Бог послал кусочек мяса...» Поняли? Потом «Лисица и виноград»... Я и винограду с собой кисточку принесла в зоологический сад.

–Не ест? — спросил с досадой дедушка.

–В рот не берет! Как же у нее «глаза и зубы разгорелись»?

–Что же делать-то, по-твоему?

–Пусть, дедушка, цыплята сидят на высокой ветке. Лисица внизу прыгает и злится, а они ей нос показывают»

«Поучения» Люси тем комичнее, что она без тени смущения наставляет признанного мэтра в басенном искусстве, а сам мастер смущается или «разыгрывает смущение». Диалог делает картину более зримой, почти осязаемой. В этом диалоге масса показательного. Саша Черный исподволь указывает на видимую *условность басенного* жанра: это рассказ, имитирующий правдоподобие; сам образ Люси трогательно-комичный. Забавны ее одновременная наивность и несведущность в условностях литературы. Но забавность состоит и в том, что, пожалуй, никто из взрослых, воспринимающих как должное описываемое в баснях, не дал себе труда убедиться в правдоподобии сказанных писателем слов, принимаемых на веру. Дитя Люся дает урок дедушке Крылову. Сам сюжет, использующий «мистическую ситуацию» для «комического наполнения», отражен и в названии – «Люся и дедушка Крылов», где не только снисходительно-юмористическое «старый да малый», но и в некотором смысле эвристическое: «истина» рождается если не в споре, то в парадоксальном, почти нонсенсном, столкновении чистого неведения и любознательности, с одной стороны, и мудрости и некоторой отягощенности этой самой мудростью – с другой.

Не утрачивает своей колоритности и комизма «Дневник фокса Микки», пародирующий расхожий в эмигрантской среде жанр воспоминаний. Мотивировки фантастического, имитация полном правдоподобия «событий», «мыслей» и «слов» фокса не только продолжают известную в русской и мировой детской литературе традицию выдавать в качестве «повествователя» зооморфный образ, но и создают совершенно оригинальный, отличный от чеховского («Каштанка», «Белолобый»), андреевского («Кусака»), купринского («Изумруд», «Ю-ю», «Белый пудель») образ, в котором соединяется детское, «девочкинское» и собственно «щенячье», рождая очень верную веселую составляющую внутренней формы образа детства вообще.Вершинным достижением Саши Черного в прозаических жанрах – сборнике «Солдатские сказки». Произведения, составившие сборник, публиковались с 1928 г. Первое отдельное издание состоялось после смерти автора – в 1933 г. Оговоримся, что эта книга не предназначалась собственно для детского чтения, но при известной адаптации многие тексты этого сборника вполне могут быть предложены детям.

«Солдатские сказки» Саши Черного - случай высвобождения мощного творческого заряда, накапливавшегося много лет. В него вошли годы, в течение которых A.M. Гликберг служил в российской армии рядовым солдатом. Так что солдатский быт, нравы, язык, фольклор он изучил в совершенстве.

Сборник достаточно разнороден в жанровом отношении: здесь присутствуют солдатские байки («Кабы я был царем», «Кому за махоркой идти»), волшебные сказки («Королева - золотые пятки», «Солдат и русалка» и др.), социально-бытовые сказки («Антигной», «С колокольчиком» и др.). Особый интерес представляет имитация народной переделки литературного текста - озорной пересказ солдатом-балагуром поэмы М.Ю. Лермонтова «Демон», из чего получается сказка «Кавказский черт».

В основу данных литературных сказок положены основные каноны жанровых разновидностей народной сказки при сугубо оригинальных авторских сюжетах (некоторые из них даже включают реалии Первой мировой войны – например, «Бестелесная команда» или «Сумбур-трава»).

Основной носитель фольклорной традиции – главный герой-солдат. Как и в народной сказке, герой Саши Черного обладает смекалкой, веселым и неунывающим характером, он удал, справедлив и бескорыстен. «Солдатские сказки» переполнены искрометным юмором, правда, зачастую по-солдатски солоноватым. Однако писателю, обладающему безупречным вкусом, удается не скатываться к пошлости.

Главное же достоинство «Солдатских сказок», на наш взгляд, в том, что сборник можно рассматривать как сокровищницу сочного, истинно народного русского языка. Пословицы (час в сутки и дятлы веселятся), поговорки (губу на локоть, слюнка по сапогам), прибаутки (дрожки без колес, в оглоблях пес, – вертись, как юла, вкруг овсяного кола) и прочие речевые красоты рассыпаны здесь в изобилии.

Общность персонажей «Солдатских сказок» Саши Чёрного с персонажами быличек (мифологическими, свойственными народным верованиям) заставляет вспомнить о происхождении сказок из мифов как представлений о том, что за всем неживым вокруг стоит живое, что каждая частичка мира населена и подчинена воле и сознанию невидимого при обычном течении жизни существа. Но по мере забвения верований, сказки обогащаются бытовыми и вымышленными мотивами, когда чудесное происходит в крестьянских избах и солдатских казармах. Например, вымысел проявляется в сказке «С колокольчиком» при описаниях незнакомых простому солдату столичных улиц, интерьера кабинета «военного министра», характерной особенностью которого является наличие множества кнопок. Характерен вымысел и при описании внешности и деяний нечистых духов - чудесных существ, утративших в сказках достоверность и несомненность своего облика и существования. В этих и других особенностях народных верований в конце XIX – начале XX века, отмеченных нами в «Солдатских сказках» наблюдается процесс демифологизации времени и места действия, а также самого сказочного героя, что сопровождается его очеловечением (антропоморфизацией), а иногда и идеализацией (является красавцем высокого происхождения). Правда, он утрачивает магические силы, которыми по своей природе должен обладать герой мифологический, часто превращаясь в «низкого» героя, например, в Иванушку-дурачка.

Целью Саши Чёрного при создании «Солдатских сказок» было обращение к дореволюционному быту и культуре русского народа, выраженного в описании крестьянского и солдатского быта времен Первой мировой войны. События сказок развиваются в народной среде, так как только в ней суеверия занимают видное место. Своеобразие «Солдатских сказок» подчёркивается присутствием на их страницах солдата-рассказчика, благодаря которому сказочные описания народной жизни и верований принимают достоверное звучание. И потому ещё одним главным героем «Солдатских сказок» является язык. Как пишет А. Иванов, «в сущности родная речь была тем богатством, которое вывез с собой каждый беженец и единственное, что продолжало связывать с лежащей за тридевять земель отчизной». Недаром писатели русской эмиграции так упорно держались за русское слово – ему посвящены лингвистические эссе А. Куприна, М. Осоргина, Н. Тэффи.

Пример «Солдатских сказок» не единичен в обращении писателя к богатствам устной народной речи, преданиям. Хроника свидетельствует, что Саша Чёрный читал в Париже доклады об апокрифах Н. Лескова и о русских народных песнях по записям Гоголя, в шутку мечтал, чтобы Дед Мороз подарил ему на Новый год старое издание «Толкового словаря» В. Даля. Можно разделить удивление А. Иванова, который пишет, что «никто из собратьев Саши Чёрного по перу... не достиг, пожалуй, такого слияния с народным духом, такого растворения в стихии родной речи, как автор «Солдатских сказок»... Ведь Саша Чёрный всё-таки городской человек».[[5]](#footnote-5)

Но в том-то и своеобразие подлинно русской литературы, что она никогда не теряла связи с народом, его бесценным творчеством, фольклором.

**2. Комическое в стихотворной и драматической сказке**

**2.1 Гротеск как средство художественного отражения жизни в пьесах-сказках е. Л. Шварца ("Голый король")**

Во всех произведениях выдающегося драматурга Е. А. Шварца проявлялись главные черты его творчества: внутренняя самостоятельность разрабатываемых им сюжетов, новизна характеров, человеческих отношений, сложное взаимодействие воображения, реальности и сказки. В пьесах фантастическое естественно входит в обычную жизнь, смешивается с ней почти незаметно. Заимствуя у сказки форму иносказательности, драматург наполняет ее новым содержанием. Один из любимых приемов Шварца - многие комические ситуации его пьес построены на получении эффекта, противоположного ожидаемому, и в этом отчетливо видна гротескная природа противоречия у Шварца. Одной из таких пьес, в которых гротеск формирует сказочный стиль писателя является "Голый король".

Пьеса "Голый король" была написана Е. Л. Шварцем в 1934 г. В композицию пьесы автором были включены сюжетные мотивы трех сказок Г. Х. Андерсена: "Свинопас", "Принцесса на горошине", "Новое платье короля". Творчески переработав сюжеты известных сказок, Шварц создал новое произведение - пьесу "Голый король". Главные герои сказки Е. Л. Шварца, два неразлучных друга-свинопаса, Генрих, Христиан, и Принцесса, с независимым и жизнерадостным характером, проходят через многие испытания. В этой пьесе не три отдельные истории с разными принцессами, а одна большая история, где живет и действует одна и та же принцесса. Ее образ - один из главных, он связывает всех действующих лиц между собой, все действие и все конфликты пьесы развиваются вокруг принцессы.

В сказке Е. Л. Шварца свинопас на самом деле является простолюдином, и история его знакомства с принцессой является зачином пьесы. В зачине выявляются основные черты волшебной сказки. "Волшебная сказка изобилует чудесами. Здесь и страшные чудовища, и чудесные предметы, чудесные события, путешествие в иное далекое царство"[1]. Как в волшебных сказках, у Генриха и Христиана есть "волшебный предмет - помощник"[2] - котелок с говорящим носом и звенящими бубенцами играющими любую танцевальную мелодию. Именно с волшебными предметами связано в пьесе-сказке гротескное отражение жизни. "В гротеске первичная условность любого художественного образа удваивается. Перед нами мир не только вторичный по отношению к реальному, но и построенный по принципу "от противного". Привычные нам категории причинности, нормы, закономерности и др., в гротескном мире растворяются.

Потому-то так характерна для гротеска фантастика, она особенно наглядно разрушает привычные для нас связи"[3].

Реминисценция к гоголевскому носу у Шварца служит способом обличения лицемерия общества, в котором живет Принцесса. Нос из котелка рассказывает, как придворные дамы "экономят", обедая месяцами напролет в чужих домах или королевском дворце, при этом пряча пищу в рукавах. У Шварца фантастические элементы полны глубокого смысла и так же, как у Гоголя, являются средством сатирического обличения. Нос у Гоголя ставит под сомнение благонадежность своего хозяина, нос у Шварца заставляет сомневаться в порядочности придворного круга, он откровенно разоблачает лицемерие высшего общества, его лживые каноны.

Один из сатирических приемов автора - это диалог между носом и дамами, другой - рефреном повторяющаяся фраза одной из придворных дам, которую она обращает к принцессе: "Умоляю вас, молчите! Вы так невинны, что можете сказать совершенно страшные вещи"[4]. В конце пьесы эту же фразу говорит принцессе друг Генриха Христиан, что производит сильный комический эффект. Христиан так же, как и волшебный котелок, выполняет в пьесе функции "помощника". Еще одной функцией наделяет автор волшебный котелок: высказывать сокровенные мечты и желания Генриха. Котелок исполняет песенку влюбленного Генриха, в которой выражает уверенность, что Генрих, преодолев все преграды, женится на принцессе. Добрый юмор Шварца чувствуется в диалогах принцессы со своими придворными дамами о количестве поцелуев, которыми она должна обменяться с полюбившимся ей Генрихом. Комизм ситуации подчеркивается непритворным ужасом придворных дам вынужденных подчиняться принцессе. Комический эффект усиливается, когда разгневанный король грозит дамам тем, что сначала сожжет их, потом отрубит им головы а потом повесит всех на большой дороге. Смилостившись, он обещает всех дам оставить в живых, но "всю жизнь их ругать, ругать, пилить, пилить"[6].

Шварц продолжает и углубляет традицию Андерсена сатирически высмеивать мещанство аристократического общества. На игре слов, на их двусмысленности основан диалог придворных дам с Генрихом и Христианом, которые дали клички свиньям, как титулованным особам - Графиня, Баронесса и т. д. Ответ принцессы на возмущение своих дам: "Называть свиней высокими титулами!" – звучит как вызов: "Свиньи – его подданные, а он вправе их жаловать любыми титулами"[7]. Принцесса, по замыслу автора, олицетворяет собой обаяние молодости, красоты и поэзию высоких чувств, поэтому неудивительно, что Генрих сразу влюбляется в нее и перед расставанием обещает обязательно на ней жениться. В отличие от андерсеновских героинь принцесса в пьесе Шварца - жизнерадостная, искренняя девушка с открытым характером, которой чужды всякая фальшь и лицемерие. Она даже ругаться не умеет, поэтому в конце пьесы она ругает глупого короля по бумажке, которую ей написал Генрих. По законам волшебной сказки влюбленных разлучают: разгневанный король - отец приказывает выслать свинопасов из страны, а принцессу хочет выдать замуж за короля соседнего государства. В сказке Шварца обещание Генриха жениться на принцессе служит продолжением действия пьесы. Дальше действие пьесы развивается по мотивам сказки "Новое платье короля", но в сказке Андерсена нет принцессы, а у Шварца именно с приезда принцессы в королевство глупого короля начинается завязка. В этой части центральной по замыслу драматурга, обличительно-сатирический пафос достигает силы гротеска. В пьесе, написанной после прихода к власти в Германии Гитлера, ясно угадывается политический подтекст. Приемы сатирического обличения тупого короля прямолинейны. Задание, которое он дал министру нежных чувств - выяснить происхождение и поведение принцессы, жандармы, отборочные молодцы, которые отличаются такой дисциплиной, что по команде затыкают уши и подают в обморок население, которое обучается жандармами "восторженным встречам" – это детали указывающие на деспотический характер власти короля.

Если в начале пьесы упоминания о короле-женихе носят безобидно-юмористический характер, то во втором действии пьесы автор дает определенные характеристики. Так, в фигуре глупого короля нетрудно узнать зловещие черты другой известной личности - немецкого фюрера, которому впоследствии дали определение "бесноватый". Весьма характерны фразы типа "сожгу" "стерилизую", "убью, как собаку", "вы не знаете разве, что наша нация - высшая в мире". Рассказ повара Генриху о "новом порядке", о "моде сжигать книги на площадях", в результате которой в стране не осталось ни одной книги, показывает ужас запуганного террором и деспотической властью простого обывателя. Как и во всех своих пьесах, Шварц создает в "Голом короле" колорит своей эпохи, подчеркивает реалистические черты политической обстановки того времени, когда зловещая угроза фашизма нависла над всем миром, отражает характерные приметы фашизма: мотив избранности народа арийцев, милитаризм, расизм. Тревожные нотки звучат в пьесе при описании самодурства короля в сцене, когда он просыпается. Трубачи трубят, все его славят, а он с высоты своей постели кидает кинжал в своего камердинера. В этой сцене автор показывает, как подавляется человеческое достоинство, как люди, окружающие глупого короля, поощряют и культивируют в нем самые худшие черты, возводя их в степень общенациональной добродетели.

Образы Первого Министра, Министра нежных чувств, шута, камердинера, повара поэта, ученого, фрейлин, марширующих строем и рапортующих, как солдаты подчеркивают опасность существования людей с парализованной волей, которые способствуют узакониванию политики террора, уничтожения, издевательств и угроз. Именно благодаря таким людям Гитлер пришел к власти. Об этой опасности и предупреждал Шварц в своей пьесе. Приемов сатирического осмеяния в пьесе можно встретить немало. Первого министра глупый король называет не иначе, как "правдивый старик, честный, прямой старик", постоянно подчеркивая, что Первый министр "прямо говорит правду в глаза, даже если она неприятна". И король, и его министр, и все подданные откровенно лицемерят, зная, что никто не осмелится сказать королю правду так как могут поплатиться за это жизнью. Все окружение короля живет в страхе перед правдой. В конце концов король жестоко расплачивается за свою несправедливость. Он обманут Принцессой, которая скрывает, что почувствовала горошину через двадцать четыре перины, чтобы ее не выдали замуж за него. Он жестоко обманут придворными льстецами, которые нарочно восхищаются несуществующими тканями и костюмом на нем. В результате он торжественно выезжает на многолюдную площадь совершенно голый.

**2.2 Сказочные поэмы К.И. Чуковского как единый художественный мир и средоточие различных форм пародирования**

Сказки Чуковскогосоставляют целый комический эпос, нередко называемый «крокодилиадой» (по имени любимого персонажа автора). Произведения эти связаны между собой постоянными героями, дополняющими друг друга сюжетами, общей географией. Перекликаются ритмы, интонации. Особенностью «крокодилиады» является «корнеева строфа» – размер, разработанный поэтом и ставший его визитной карточкой:

Жил да был

Крокодил.

**Он** по улицам ходил,

Папиросы курил,

По-турецки говорил, —

Крокодил, Крокодил Крокодилович!

«Корнеева строфа» — это разностопный хорей, это точные парные рифмы, а последняя строчка незарифмована, длиннее прочих, в ней и сосредотчен главный эмоциональный смысл. Впрочем, автор иногда переходил и к другим стихотворным размерам, резко меняя ритм и интонацию стихов.

Сюжеты сказок и стихов Чуковского близки к детским играм — в прием гостей, в больницу, в войну, в путешествие, в путаницу, в слова и т. п. Лирическая тема большинства стихотворений — безмятежное счастье, «чудо, чудо, чудо, чудо Расчудесное» (стихотворение «Чудо-дерево»), а сказки, напротив, повествуют о драмах и катастрофах.

Рождение *сказочника* произошло в 1915 году, когда были сложены первые строфы поэмы «Крокодил». Опубликована она была в 1917 году в детском журнале «Нива» под названием «Ваня и Крокодил», с огромным количеством рисунков. Публикация произвела настоящий переворот в детской поэзии. Ю. Тынянов писал об этом позднее: «Быстрый стих, смена метров, врывающаяся песня, припев — таковы были новые звуки. Это появился «Крокодил» Корнея Чуковского, возбудив шум, интерес, удивление, как то бывает при новом явлении литературы. Неподвижная фантастика дрожащих на слабых ножках цветов сменилась живой, реальной и шумной фантастикой забавных зверей, их приключений, вызывающих удивление героев и автора. Книги открылись для изображения улиц, движения, приключений, характеров. Детская поэзия стала близка к искусству кино, к кинокомедии» (очерк «Корней Чуковский»).

Однако после Октября «Крокодилу» и его автору пришлось тяжко. Н.К.Крупская, занимавшая крупные государственные должности, объявила эту сказку «вредной», поскольку «она навязывает ребенку политические и моральные взгляды весьма сомнительного свойства». Чуковский не раз заявлял, что никаких намеков на политику в «Крокодиле», как и в других его сказках, нет. Однако в Крокодиле узнавали то кайзера Вильгельма, то Деникина и Корнилова. Чуковский писал: «При таком критическом подходе к детским сказкам можно неопровержимо доказать, что моя «Муха-Цокотуха» есть Вырубова, «Бармалей» — Милюков, а «Чудо-дерево» — сатира на кооперацию». История продолжила этот ряд, повторив ошибку с Крокодилом-Деникиным: в сказке «Тараканище» позже стали видеть карикатуру на Сталина, хотя эта сказка была написана еще в 1921 — 1922 годах. Совпадение сказки и будущей политической реальности объясняется исключительной интуицией художника.

Захватывает открытое содержание сказки, он не ищет в ней политических намеков. Для детей «Крокодил» является первым в жизни «романом в стихах», впервые раздвигается горизонт жизни. Дёйствие происходит то на улицах Петрограда, то на берегах Нила. Развертываются серьезнейшие события — война и революция, в итоге которых между людьми и зверями коренным образом меняются отношения. Люди перестают бояться диких зверей, звери в Зоосаде получают свободу, в Петрограде наступают мир и благоденствие. В сюжетное действие введены «широкие массы»: орда Гиппопотама, жители Петрограда, армия мальчишек. А главное, в центре всех этих событий — ребенок, «доблестный Ваня Васильчиков». Он не только «страшно грозен, страшно лют», как говорит о нем Крокодил, но и справедлив, благороден и потому сам освобождает зверей. Кроме того, он спасает девочку Лялечку и всех петроградцев от «яростного гада».

Образ Вани строится на былинных мотивах богатырской удали и силы, тогда как образ Крокодила пародирует литературно-романтического героя. Сравним его с книжными «наполеонами»:

Через болота и пески

Идут звериные полки,

Их воевода впереди,

Скрестивши руки на груди...

Образ Крокодила Крокодиловича лишен скучной однозначности: то он рядовой обыватель, то злодей, то примерный семьянин, то пламенный борец за свободу, то, наконец, приятный «старик». Несмотря на противоречия образа, автор с почтением и симпатией относится к Крокодилу, рад знакомству с ним, а «кровожадной гадиной», «яростным гадом» Крокодил представляется Ване Васильчикову и трусливым петроградцам. Неоднозначен и образ Вани Васильчикова: то он — мужественный герой, то беспощадный усмиритель звериного восстания, то барин, как должное воспринимающий услужливость обезоруженных зверей.

Вместе с тем Чуковский всячески возвеличивает фигуру Вани Васильчикова, Крокодила снижает до уровня трусливого обывателя (т. е. обыкновенного взрослого). Крокодил только и может, что произнести пламенную речь, зовущую зверей в поход на Петроград. Однако он отнюдь не является отрицательным героем, и тому есть множество подтверждений: петроградцы первые начали задирать Крокодила, а он «с радостью» возвращает всех, кого проглотил; для всех родных и друзей он привез подарочки, а детям Тотоше и Кокоше — елочку; и в праздник Крокодил помнит о страданиях в неволе звериных братьев и сестер.

Добро и зло в «Крокодиле» не разведены так резко, как это обычно бывает в сказках. Маленькому читателю предоставляется возможность самому рассудить по справедливости двух обаятельных героев. Конфликт разрешается в соответствии с детским идеалом безопасной дружбы с дикими зверями: Петроград теперь — райский сад зверей и детей. Сравним этот финал с высказыванием ребенка из книги «От двух до пяти»: « — Ну хорошо: в зоопарке звери нужны. А зачем в лесу звери? Только лишняя трата людей и лишний испуг».

Симпатия автора к героям не мешает ему иронически посмеиваться над ними. Например, в том эпизоде, где Ваня Васильчиков провозглашает манифест о свободе или Крокодил произносит благонамеренное приветствие при встрече молодого, демократически настроенного царя Гиппопотама. Именно наличие иронического плана позволяет «по-взрослому» прочитать эту сказку. Однако, сказка была прямо адресована детям и преследовала воспитательные цели, связанные с военным временем: направить детскую энергию патриотизма и героизма в подходящее безопасное русло.

Чуковского тревожили факты усилившейся национальной нетерпимости, жестокости детей по отношению к немцам, даже мирным колонистам (очерк «Дети и война», 1915). В общественных местах висели плакаты «По-немецки говорить воспрещается». Чуковский же положительным героем сделал «инородца» Крокодила, говорящего по-немецки (в поздних изданиях его герой перешел на турецкий язык). Крокодил мирно гуляет по Петрограду и терпит насмешки обывателей, в том числе и невоспитанных детей. Понятной для ребенка становится причина его внезапной агрессии: «Усмехнулся Крокодил и беднягу проглотил, Проглотил с сапогами и шашкою», — и чувство справедливости берет верх над казенным шовинизмом.

«С болью читаешь в газетах, как дети во время игры нападают на котов и собак, воображая, что это германцы, мучают, душат их до смерти», — писал Чуковский в очерке «Дети и война». В сказке возмущенные звери идут войной на угнетателей-людей, главным врагом объявляя ребенка.

Чуковский переводит внимание маленьких читателей на проблемы, более подходящие их возрасту, нежели проблемы войны с германцами: он стремится вытеснить из детских душ чувство ненависти и заменить его чувствами сострадания и милосердия. Сказочник продемонстрировал читателям механизм цепной реакции зла: насилие рождает ответное насилие а "остановить эту цепную реакцию можно только примирением и всеобщим разоружением (отсюда — нарочито упрощенное разрешение конфликта в сказке). Финальные картины мира и счастья, должны были способствовать антимилитаристскому воспитанию детей.

Однако в общем мажоре нет-нет да и проскользнут ноты сомнения и самоиронии, относящиеся не к детскому, а к взрослому пласту сказки. Примирившиеся стороны отнюдь не равноправны (звери, лишившиеся рогов и копыт, служат Ване); абсурдна беззлобность былых врагов («Вон, погляди, по Неве по реке Волк и Ягненок плывут в челноке»). Идиллия мирной дружбы людей и зверей возможна только в мире детской мечты.

Сказка построена как цепочка пародий на ритмы, интонации, образы русской литературы, особенно поэзии Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Гумилева, Северянина, а также популярных в начале века городских песенок. В сказке множество примет современного быта и нравов. Каждая глава имеет свой, отличный от других ритм, свою эмоциональную окраску, причем максимально усиленную восклицаниями прямыми оценками (например: «О, этот сад, ужасный сад! Его забыть я был бы рад»).

Многие художественные приемы, найденные в «Крокодиле», были использованы в дальнейшем Чуковским и в других его сказках.

«Муха — Цокотуха», «Тараканище» и «Краденое солнце» образуют трилогию из жизни насекомых и зверей. Эти сказки имеют схожие конфликтные ситуации и расстановку героев, они и построены по единой схеме. «Муха-Цокотуха» (под названием «Мухина свадьба» сказка впервые вышла в 1924 году) и «Тараканище» даже начинаются и заканчиваются одинаково — развернутыми картинами праздника. Чуковский не жалел ярких красок и громкой музыки, чтобы маленький читатель без вреда для себя мог из праздничного настроения окунуться в игровой кошмар, а затем быстро смыть с души страх и убедиться в счастливом устройстве мира. В «Краденом солнце» (1936) праздник развернут только в финале. Почти сразу читатель сталкивается с драматическим противоречием. Пожирание грозит уже не отдельным героям (как в других сказках), а солнцу, т. е. жизни, ее радости. Крокодил, окончательно обрусевший среди сорок-белобок, журавлей, зайчиков, медвежат, белочек, ведет себя как эгоист, проглотив то, что принадлежит всем. С точки зрения детей, он жадина, он хуже всех. Чуковский отлично чувствует логику ребенка, понимающего, что любому маленькому герою не справиться с огромным (т. е. взрослым) крокодилом. На сильного жадину может быть одна управа — сильный добряк: и вот «дедушка» медведь сражается с обидчиком ради своих толстопятых медвежат и прочей детворы.

Другое отличие «Краденого солнца» состоит в том, что это единственная сказка, в которой использованы мотивы народной мифологии: этот крокодил ничего общего не имеет с Крокодилом Крокодиловичем — он воплощает мифического пожирателя Солнца, он — туча, похожая на крокодила,

В «Мухе-Цокотухе» Чуковский пародировал мелодраму — наиболее популярный жанр массовой литературы. Это сказывается в традиционной расстановке образов: добродетельная девица на выданье, злодей, кавалер, гости — добрые, да слабые духом. Мещанская мелодрама была разыграна поэтом на манер ярмарочного представления. Герои не описываются, а показываются, действие происходит на глазах читателя. Реплики героев и текст от повествователя могут быть озвучены как одним голосом (взрослого, читающего сказки детям), так и разными голосами (при простейшей театральной постановке). Многочисленные восклицания, патетичные жесты и реплики также относятся к числу тетральных средств воздействия.

В трилогии сказок использована единая система художественно-речевых средств: повторы, параллелизмы, постоянные эпитеты, уменьшительно-ласкательные формы и т. п.

«Мойдодыр» и «Федорино горе» могут считаться дилогией на тему гигиены.

Небольшой сказке «Мойдодыр» (1923) принадлежит едва ли не перевенство по популярности среди малышей. С позиции взрослого, назидательная мысль сказки просто мизерна: «Надо, надо умываться По утрам и вечерам». Зато для ребенка эта мысль требует серьезных доводов, сама же по себе она абстрактна и сомнительна. Чуковский верно уловил первую психологическую реакцию ребенка на открытие всяких «надо» и «нельзя» — это удивление. Для того чтобы доказать простенькую истину, он использует мощный арсенал средств эмоционального воздействия. Весь мир приходит в движение, все предметы срываются с места и куда-то бегут, скачут, летят. Подобно гоголевскому Вию, вдруг является монументальная фигура Мойдодыра («Он ударил в медный таз И вскричал: «Кара-барас!»). Далее — погоня от «бешеной» мочалки через весь город. Кажется, вот спасение: добрый друг Крокодил с детьми, но и он приходит в ярость при виде грязнули. Вместо спасения грозит новая беда: «А не то как налечу, — говорит, — Растопчу и проглочу! — говорит!» Герою приходится измениться — и внешне, и внутренне. Возвращение дружбы и симпатии, а также организованный в тот же час праздник чистоты — справедливая награда герою за исправление.

«Федорино горе» (1926) также начинается с удивления перед небывальщиной: «Скачет сито по полям, А корыто по лугам». Автор довольно долго держит читателя в напряженном изумлении. Только в третьей части появляется Федора, причитая и маня сбежавшую утварь обратно. Если в «Мойдодыре» неряхой является ребенок, то в этой сказке — бабушка. Читатель, уже усвоивший урок «Мойдодыра», может уже понять недостатки других, в том числе и взрослых.

Обе сказки отличаются точной передачей интонации в каждой строке. Даже неискушенный в декламации стихов чтец легко произнесет с нужным выражением любую фразу. Эти и другие сказки Чуковского воспринимаются ребенком как пьесы.

«Айболит» (под названием «Лимпопо» сказка вышла в 1935 году), «Айболит и воробей» (1955), «Бармалей» (1925) — еще одна стихотворная трилогия. К ней примыкают две части прозаической сказки «Доктор Айболит. По Хью Лофтингу» (1936) — «Путешествие в Страну Обезьян» и «Пента и морские пираты». Главный положительный персонаж всех этих сказок, добрый доктор Айболит, родом из книги английского прозаика Хью Лофтинга (ее Чуковский пересказал еще в 1925 году). Чуковский «прописал» Айболита в русской детской поэзии, придумав ряд оригинальных сюжетов и найдя ему достойного противника — разбойника Бармалея.

Бармалей был «найден» на ленинградской улице, куда забрели Чуковский и его друг художник М. Добужинский. Улица называлась «Бармалеева», и возник вопрос: кто же был тот Бармалей, чье имя увековечено на табличке? Предположили, что Бармалей — бывший пират, и Добужинский тут же нарисовал его портрет. Сказка «Бармалей» начала складываться сразу в стихах и рисунках.

В этой сказке Чуковский посмеялся над шаблонами массовой детской литературы — на этот раз авантюрно-приключенческой. Его маленькие герои Танечка и Ванечка будто пришли из назидательно-слащавых книжек. Они трусы и плаксы, быстро раскаявшиеся в том, что не послушались совета взрослых не гулять по Африке. Доктор Айболит очень похож на своего английского прототипа: он чопорно вежлив и наивен. Зато Бармалей полон отрицательного обаяния, он живее, полнокровнее «книжных» злодеев или добродетельных персонажей. Однако и он, подобно злодеям назидательных книжек, способен в один момент решительно измениться в лучшую сторону («А лицо у Бармалея И добрее и милей»).

«Чудо — дерево», «Путаница», «Телефон» (все — 1926 год) образуют свою триаду сказок, объединенную мотивами небылиц и путаниц. Их последовательное расположение следует за меняющимся отношением к небылице или путанице. В «Чудо-дереве» небыличное превращение сулит всем радость, особенно детям. В «Путанице» веселое непослушание зверей, рыб и птиц, вздумавших кричать чужими голосами, в конце концов грозит бедой: «А лисички Взяли спички, К морю синему пошли, Море синее зажгли». Конечно, пожар на море бабочка потушила, а затем — как всегда, устроен праздник, на котором все поют по-своему. «Телефон» написан от лица взрослого, уставшего от «дребедени» звонков. Сказка разворачивается чередой почти сплошных диалогов. Телефонные собеседники – то ли дети, то ли взрослые — всякий раз ставят героя в тупик своими назойливыми просьбами, нелепыми вопросами. Маленькие читатели невольно становятся на сторону измученного героя, незаметно постигая тонкости хорошего воспитания.

Сатирические мотивы сказок Чуковского достаточно внятно говорят об отношении автора к миру внешнему, утомительно реальному, к миру, где всяческих тиранов и узурпаторов было хоть отбавляй, не случайно, хотя и не вполне корректно, в его Бармалеях и тараканищах вычитывали – вернее, вчитывали в них - страшилищ, носящих совсем другие имена, вместе с сатирой, которую, пренебрегая "детскостью" сказок, можно объективно определить как социальную, в этих сказках происходит выяснение литературных отношений - в виде широкого спектра пародийных мотивов. Следующие два примера, ни в малой степени не претендуя на исчерпание, призваны дать представление о литературных пародиях, заглубленных в поэтический текст и намекающее подмигивающих из глубины, выполняя все свои обязанности в сюжете "детской" сказки, они в то же время вырываются из сюжета в область литературных отношений.

Подавляющее большинство сказок и стихов Чуковского для детей написано в 1920-е годы; это становится еще очевидней, если считать, что двадцатые годы не вполне укладываются в строгие хронологические рамки и заканчиваются с наступлением "социалистического реализма", то есть в начале тридцатых, понятое подобным образом десятилетие и следует считать временем поэзии для детей в череде жанровых периодов творчества Чуковского.

Ничего менее благоприятного для сказочника, чем это десятилетие, нельзя было и придумать: левацкая критика, в особенности так называемая "педагогическая", ведавшая детской литературой, безоговорочно отрицала право сказки на существование в советской литературе. А поскольку те же критики персонально занимали руководящие посты в соответствующих советских департаментах, то антисказочные выпады в печати подкреплялись запретительными распоряжениями, имеющими силу закона.

Критики, в страхе или в восторге бежавшие впереди коммунистического прогресса, разработали теоретическую мотивировку запрета: в сказках, видите ли, господствует анимизм и антропоморфизм, - следовательно, идеализм; в сказках процветает фантастика, следовательно, пассеизм, подозрительный уход от новой советской действительности; *в* сказках действуют короли и разные там принцы с принцессами, следовательно, читателю навязывается монархический культ. Этого было более чем достаточно, чтобы объявить сказку чуждой и враждебной. Идеологические разночтения не допускались в обществе, где, строго говоря, ничего кроме репрессивно поддержанной идеологии не было, под таким наивно-агрессивным натиском сказка была бессильна и тихонько погибала: не могло быть и речи о выпуске сказок в государственном издательстве (они были вытеснены в частные), появление сказки на книжном рынке регулярно сопровождалось критическим "ату ее!"; проводились антисказочные "научные" конференции; из библиотек вместе со сказками - фольклорными и литературными -изымались произведения, в которых обнаруживались малейшие следы фантастики и других грехов, инкриминированных сказке.

Детские стихи и сказки Чуковского вообще находились в зоне постоянного обстрела, лучше сказать - организованной травли, и формула "вредная"мойдодыру", "чудо-дереву", ко всему "детскому" Чуковскому. От его имени было образовано словцо "чуковщина" (по образцу "разинщины" или "пугачевщины", что ли), - и этим словцом, словно жупелом, стали стращать литературу. С точки зрения критики, в стихах и сказках Чуковского происходили возмутительные вещи: Крокодил расхаживал по Невскому, умывальник самоуправно гонялся за грязнулей, а на дереве росли чулки с башмаками, - и это в то время, когда в стране такая напряженка с обувью! Чуковщина! Запретить!

Непрерывно объясняя смысл своей сказочной деятельности в статьях, вошедших позднее в книгу "От двух до пяти", Чуковский не мог отказать себе в удовольствии спародировать испуганные и пугающие вопли своих запретителен, в "путанице" на мгновение появляется заяц - животное косоглазое, длинноухое, трусливое - и предостерегает прочих обитателей сказочного мира от дурного - то есть, в этом случае, сказочного поведения. В интонации предостережений проглядывает наставительно поднятый педагогический палец - тот самый, который торчит во множестве изобличающих Чуковского квазикритических рацей:

Кому велено чирикать -

Не мурлыкайте!

Кому велено мурлыкать -

Не чирикайте!

Не бывать вороне коровою,

Не летать лягушатам под облаком!

Это была пародия, направленная, так сказать, влево - против неистовых запретителей. вместе с тем, другие пародии Чуковского сатирически метили вправо - в сентиментально сюсюкающую, слащавую литературу для домашних детей, в ту "детскую, слишком детскую" литературу, которой была объявлена война еще в "крокодиле". Репрезентативной для этой литературы была то ли преславная, то ли пресловутая "Птичка" А.А. Пчельниковой, многие годы переходившая из одной хрестоматии в другую, из одного песенника в другой (под именем А.У. Порецкого, ошибочно). Именно пение обеспечило этому стихотворению необыкновенную популярность, именно популярность сделала его представительным и удобным для пародирования:

- А, попалась птичка, стой! Не уйдешь из сети;

Не расстанемся с тобой Ни за что на свете!

- ах, зачем, зачем я вам,Миленькие дети?

Отпустите полетать,Развяжите сети!•

Нет, не пустим, птичка, нет!

Оставайся с нами:

Мы дадим тебе конфет,

Аю с схарями...

-Ах, конфет я не клюю,

не люблю я чаю:

в поле мошек я ловлю,

Зернышки сбираю...

Пародия Чуковского воспроизводит пародируемый текст почти буквально, а пародийный эффект возникает благодаря тому, что резко изменена ситуация: вместо деток, ведущих жеманную беседу с пойманной птичкой, в нее вводятся дети, испуганно уговаривающие поймавшего их жестокого Бармалея, вместо разговора "с позиции силы" - разговор со страдательной позиции. Буквальное воспроизведение текста оказывается самым сильным пародийным ходом: жеманность разоблачает сама себя. Дети, выглядят нелепо и смешно: мама милая, конечно, но и людоед Бармалей - тоже "милый"! трагическая сказочная ситуация окрашивается в цвета трагикомедии:

"Милый, милый Бармалей,

Смилуйся над нами,

Отпусти нас поскорей

К нашей милой маме!

Милый, милый людоед,

Смилуйся над нами,

Мы дадим тебе конфет,

чаю с сухарями!"

Бармалей отвечает отказом, потому что в этой ситуации только он ведет себя естественно, как нормальный людоед, которому

"... не надо

ни мармелада,

Ни шоколада,

А только маленьких

(да, очень маленьких!)

Детей!"

Пародийность пронизывает сказки Чуковского, она реализуется на всех уровнях - лексическом, сюжетном, интонационном, и если вспомнить рассмотренную ранее "цитатность" этих сказок, которая в детском чтении приобретает смысл и функцию "поэтической пропедевтики", введения в русскую поэзию, то теперь следует добавить, что в чтении взрослом фрагменты знакомых текстов, помещенные в другую ситуацию, искрят пародийностью. При этом стихотворные произведения Чуковского не становятся пародийными в собственном смысле слова, подобно тому, как Чуковский-критик сочетает разные аналитические подходы, Чуковский-поэт сложно сопрягает эпические, лирические и сатирические мотивы, а многие связанные с цитатностью мотивы этих сказок начисто лишены пародийной или сатирической окраски, выполняя какую-то иную, не всегда четко определенную функцию.

Вот "Крокодил" - его центральный эпизод, как было показано, восходит к неоконченной повести Ф.М.Достоевского "Крокодил, необыкновенное событие, или Пассаж впассаже", наделавшей в свое время много шуму, поскольку в ней увидели попытку пасквиля на революционную демократию и ее вождя

Чернышевского. Чуковский читал эту повесть Репину незадолго до того, как сочинил своего "Крокодила"; чтение вслух и резко отрицательное отношение художника к повести актуализировало ее в сознании будущего автора сказки. В "крокодиле" Чуковского - множество аллюзий к "Крокодилу" Достоевского, легко узнаваемых деталей разного толка и прямых цитат. Но напрасно мы стали бы искать в сказке Чуковского какие-либо обращенные к Достоевскому пародии или сатирические выпады, ни самое пристрастное чтение, ни самый дотошный анализ ничего такого не найдет, ничего - кроме глухой отсылки к скандальному эпизоду из литературной истории девятнадцатого века.

Нечто похожее находим в "Тараканище". Чуковский рассказывал: "Как-то в 1921 году, когда я жил (и голодал) в Ленинграде, известный историк П.Е. Щеголев предложил мне написать для журнала "Былое" статью о некрасовской сатире "Современники", я увлекся этой интересной темой [...] писал я целые дни с упоением, и вдруг ни с того ни с сего на меня "накатили стихи" [...] На полях своей научной статьи я писал, так сказать, контрабандой:

Вот и стал таракан победителем,

И лесов и полей повелителем.

Покорилися звери усатому,

(Чтоб ему провалиться, проклятому!)..."

Этот рассказ требует некоторого уточнения: по забывчивости или по расчету Чуковский не сообщает, что работал он тогда над статьей которая позже будет названа "поэт и палач", статья была посвящена бесславной истории с "муравьевской одой" Некрасова: в обстановке всеобщего ужаса, охватившего Петербург после каракозовского выстрела, Некрасов сочинил угодническое стихотворение, расцененное современниками как измена делу демократии, генерал муравьев, назначенный полновластным диктатором, развязал административный террор против инфантильного русского либерализма - едва ли не с той же свирепостью, с которой незадолго перед тем подавил польское освободительное движение. Некрасов подвергался большей опасности, чем другие, он был на виду, он считался одним из вождей либеральной демократии, и ему было, что терять - у него на руках был "Современник", лучший русский журнал той эпохи. И вот, поддавшись общей панике, он ради спасения своего дела, своего детища "поднес" диктатору напыщенно-льстивую оду.

В центре очерка "Поэт и палач" оказалось исследование эпидемии страха перед чрезвычайными мерами "людоеда" Муравьева, настоящая симфония ужаса, идущая крещендо:

"Если Муравьев - значит, кончено; значит, пощады не будет. Этот никого не помилует..."

"... верили все, верили, что этот ужасный диктатор может и хочет затопить потоками крови все тогдашние зачатки свободы..."

"Если он так расшвырял князей и министров, что же он сделает с нами? - в ужасе спрашивал себя рядовой радикал, и ему мерещились дыбы, бичи, топоры"

"Это был массовый психоз..."

"Разве был тогда хоть один - неиспугавшийся?"

"Но паника росла..."и т. д.

Достаточно сравнить сцену испуга зверей в сказке "Тараканище" с соответствующими местами очерка "Поэт и палач", чтобы стало ясно ее происхождение. Описание страха переплеснулось в стихи, и Чуковский стал самозабвенно изображать страх, охвативший сказочный мир при появлении Тараканища.

На полях рукописи этого очерка как раз и возникли "контрабандой" строки тираноборческой сказки. Предельно исторически-конкретное превращалось в предельно сказочно-обобщенное, "Тараканище" не изображает то же событие, а представляет условное и типизированное отражение подобных исторических ситуаций. Знаменательно, что первая сказка Чуковского "Крокодил", сочиненная в канун революции, полнилась антивоенными мотивами; первая послереволюционная сказка "Тараканище" наполнялась мотивами страха и тираноборчества. вместе с ними в сказке подспудно запечатлелся один из самых скандальных эпизодов русской литературной истории - случай с "муравьевской одой" Некрасова.

Уже приводившиеся строчки из «Мухи-Цокотухи» останавливают внимание и настораживают, глухо взывая к чему-то старому, полузабытому или незабываемому:

Вдруг откуда-то летит

Маленький комарик,

И в руке его горит

Маленький фонарик.

Мы уже как будто где-то читали эти строки - или чрезвычайно похожие, действительно, четверостишие из сказки с иронической добросовестностью воспроизводит все приметы - ритмику и строение строфы, лексику, синтаксис, повторы и характер рифмовки - строфы из достопамятной "Современной песни" Дениса Давыдова:

Модных барынь духовник,

Маленький аббатик,

Что в гостиных бить привык

В маленький набатик...

Сходство, по-видимому, неслучайное, поскольку "Современная песня" в самом сатирическом смысле изображает собравшихся в светском салоне насекомых - чуть ли не тех же самых, что собрались на мещанские именины у мухи, тут у Дениса Давыдова и блоха, и козявка, и стрекоза, и "сухой паук", и "плюгавый жук", и комар, и сверчок, и мурашка, и клоп, -компания, хорошо знакомая читателям сказки Чуковского. Этот "насекомый" контекст хорошо поддерживает сходство строфы из сказки со строфой из "песни".

Примечательно, что стихотворение Дениса Давыдова, на которое достаточно внятно кивает "муха-Цокотуха", тоже связано со скандальным эпизодом литературной истории, скандал разразился по поводу "Философического письма" П.Я.Чаадаева, опубликованного в пятнадцатой книжке журнала "телескоп" за 1836 год. консервативно-патриотические круги во главе с императором были возмущены неслыханным вольнодумством чаадаевского "обвинительного акта" (по собственному определению автора "письма"), предъявленного российской действительности, а император, закрыв журнал и выслав редактора, сверх того, высочайшей волей объявил автора сумасшедшим, заложив тем самым основы репрессивной психиатрии. Обстоятельства этого скандала претворенно запечатлелись в сатире Дениса Давыдова: "маленьким аббатиком" там издевательски именуется Чаадаев, противопоставлявший национальному подгосударственному православию -надгосударственный экуменический католицизм. Скандал запомнился надолго и странным образом (а для Чуковского, по-видимому, естественным) аукнулся через восемьдесят пять лет, в иную эпоху, в детской сказке..

Излюбленный сюжет футуристов - "бунт вещей" - Чуковский дважды "перевел" на язык детской сказки, первый раз - в "Мойдодыре":

Утюги за сапогами,

Сапоги за пирогами,

Пироги за утюгами,

Кочерга за кушаком -

все вертится,и кружится,

и несется кувырком.

Другой раз - в "Федорином горе", где, в отличие от городского, конкретно - петроградского - антуража "Мойдодыра", бегство перенесено в сельскую, крестьянскую среду:

Вот и чайник за кофейником бежит,

Тараторит, тараторит, дребезжит...

Утюги бегут покрякивают,

Через лужи, через лужи перескакивают,

И бежит, бренчит, стучит сковорода:

«Вы куда? куда? куда? куда? куда?»

В "Мойдодыре" и "Федорином горе", особенно в первом, Б.М. Гаспаров обнаружил целый ряд деталей, связывающих сказки с поэтикой ранних стихов Маяковского, прежде всего - и напрямую, цитатно - со сценой "бунта вещей" из трагедии "Владимир Маяковский", в вихре несущихся вещей у Чуковского узнаются бытовые предметы, которые "бунтуют" у Маяковского. Сходство заходит слишком далеко, чтобы оказаться случайным, оно захватывает и выбор объектов, и присвоенные им антропоморфические черты, и характерные особенности движения. Словно нарочно для подчеркивания сходства, в "Мойдодыре" в первый и, кажется, единственный раз появляется у Чуковского маяковская "лестничка", пародия на футуристические тексты весьма добродушна, приближаясь к "полунасмешливому, полудидактическому намеку", но намек, отсылающий к трагедии "Владимир Маяковский" и событиям времен раннего футуризма, достаточно внятен.

Постановка трагедии (1913) и последующие групповые выступления футуристов, при участии Чуковского в качестве присяжного оппонента, защитника демократической культуры, протекали в обстановке скандала, будоража публику и привлекая ее внимание к новым "бурным гениям". Эксцессы этих выступлений в значительной мере были театрализацией, скандал казался спонтанным лишь для непосвященных; для участников он был предусмотренным "литературным приемом", входил в условия игры, в очевидную для скандалящих реакцию.

"И залают, и завоют, и ногами застучат", - напоминает о шумных скандалах, бывших неотъемлемым атрибутом выступлений футуристов и публичных диспутов с их участием", - основательно утверждает Б.М. Гаспаров. Таким образом, исторически достоверный скандал порождал сказочно-условный скандальный сюжет "Мойдодыра".

Из наметившегося было ряда не выпадает и "Бармалей". Подобно кивку "Мойдодыра" в сторону Маяковского и эксцессов раннего футуризма, "Бармалей" содержит легко читаемый намек на африканское путешествие Н.С. Гумилева и сопутствующие обстоятельства. Об этих обстоятельствах Чуковский рассказал в посвященном Гумилеву очерке, опубликованном посмертно: петербургские литературные и нелитературные обыватели распустили скандальный слух о том, что вся африканская эпопея Гумилева -плод поэтического воображения, к примеру, во время доклада о путешествии в редакции "Аполлона", где Гумилев демонстрировал свои африканские трофеи, один из самых знаменитых остряков той эпохи задал поэту провокационный вопрос: "почему на обороте каждой шкурки отпечатано лиловое клеймо петербургского городского ломбарда, в зале поднялось хихиканье - очень ехидное, ибо из вопроса сатириконствующего насмешника следовало, что все африканские похождения Гумилева - миф..."

С Гумилевым Чуковского связывали отношения личной дружбы и литературной полемики. Среди других был и дискуссионный вопрос о поэме: Чуковский как бы полупринимал претенциозную гумилевскую теорию, утверждавшую, что современная большая поэтическая форма есть экзотическая поэма, но при этом настаивал на поправке: да, экзотическая, но - детская... Это и запечатлелось в "Бармалее", беззлобно, при "факультативности сатиры" (как выразился по подобному поводу Ю.Тынянов) пародирующем конкретный гумилевский текст ("неоромантическую сказку") вместе с событиями жизни поэта, "накладывая" литературный текст на биографический. Подчеркнутая автоирония надежно опосредует пародию - ее издевательский "педагогизм", ее убогая дидактика исходит словно бы не от Чуковского, а от некоего третьего лица, двойника-антипода автора, все русские гимназисты мечтали убежать в Африку, одному это удалось - Гумилеву.

Маленькие дети!

Ни за что на свете

Не ходите в Африку,

В Африку гулять.

Но папочка и мамочка уснули вечерком,

А Танечка и Ванечка - в Африку тайком,

В Африку!

В Африку!

Таким образом, в сказках Чуковского подспудно запечатлена почти столетняя история русской литературы, взятая в ее наиболее шумных эксцессах, вместе с тем, в этих сказках не лишенным парадоксальности способом засвидетельствовано единство творчества поэта и сказочника с работой критика, литературоведа, историка литературы: у обоих один и тот же тезаурус, один и тот же "вопросник" и "темник".

**3. Эволюция сказочного жанра в литературе – эволюция комического: литературная сказка для детей и взрослых последних десятилетий**

**3.1 Фольклорная основа сказочного комизма**

Часто литературная сказка – это обработка родного фольклора, но порой — особенно в XX в. — сюжет литературной сказки подсказывают писателю весьма экзотические источники. Например, среди сказок «Тысячи и одной |ночи» есть два известных сюжета — «Сказка о рыбаке» и «Волшебная лампа Аладдина». Советский писатель Л. Лагин, отталкиваясь от этих сюжетов, создал в свое время сказочную повесть «Старик Хоттабыч», где основные события разворачиваются не на древнем Востоке, а в Москве в XX в. Пионер Волька находит во время купания в реке некий сосуд:

«Это большое удобство, когда река недалеко от дома. Волька сказал маме, что пойдет на берег готовиться по географии. И он действительно собирался минут десять полистать учебник. Но, прибежав на реку, он, не медля ни минуты, разделся и бросился в воду.

Волька наплавался и нанырялся до того, что буквально посинел. Тогда он понял, что хватит, совсем было вылез из воды, но передумал и решил напоследок еще разок нырнуть в ласковую прозрачную воду, до дна пронизанную ярким полуденным солнцем.

И вот в тот самый миг, когда Волька уже собирался подняться на поверхность, его рука вдруг нащупала на дне реки какой-то продолговатый предмет. Волька схватил его и вынырнул у самого берега. В его руках был скользкий, замшелый глиняный сосуд необычной формы. Больше всего он походил, пожалуй, на древнюю амфору. Его горлышко было наглухо замазано зеленым смолистым веществом, на котором было выдавлено нечто, отдаленно напоминавшее печать.

Волька прикинул сосуд на вес. Сосуд был тяжелый, и Волька обмер».

Дома, в московской квартире, мальчик решает открыть свою находку, и пока еще ничто не предвещает «восточного» и «фольклорного» поворота в сюжете:

« Потирая ушибленную коленку, Волька запер за собой дверь, вытащил из кармана перочинный ножик и, дрожа от волнения, соскреб печать с горлышка сосуда.

В то же мгновение вся комната наполнилась едким черным дымом и что-то вроде бесшумного взрыва большой *силы* подбросило Вольку к потолку, где он и повис, зацепившись штанами за тот самый крюк, на который предполагалось повесить бабушкину люстру.

Пока Волька, раскачиваясь на крюке, пытался разобраться в том, что произошло, дым понемножку рассеялся, и Волька вдруг обнаружил, что в комнате, кроме него, находится еще одно живое существо. Это был тощий и смуглый старик с бородой по пояс, в роскошной чалме, тонком белом шерстяном кафтане, обильно расшитом золотом и серебром, белоснежных шелковых шароварах и нежно-розовых сафьяновых туфлях с высоко загнутыми носками.

– Апчхи! — оглушительно чихнул неизвестный старик и пал ниц. – Приветствую тебя, о прекрасный и мудрый отрок!

– Вы... вы... вы из домоуправления? – выпалил Волька, озадаченно вытаращив на него глаза».

Писатель профессионально увеличивает здесь напряженность «сюжетного ожидания», заставляя мальчика высказать самое обыденное и наивно-реалистическое из всех возможных предположений о происхождении странного гостя. Ответ же максимально стилизован под восточную витиеватость и сразу переключает читателя в совсем другие сюжетно-тематические ряды и художественные ассоциации:

«– О нет, мой юный повелитель, – отвечал старик, оставаясь в том же положении и немилосердно чихая. – Я не из домоуправления. Я вот из этого сосуда. – Тут он указал на загадочный сосуд, из которого еще вился тоненький дымок. – Знай же, о благословеннейший из прекрасных, что я могучий и прославленный во всех странах света джинн Гассан Абдуррахман ибн Хоттаб, или, по-вашему, Гассан Абдуррахман Хоттабович. И случилась со мной – апчхи! — удивительная история, которая, будь она написана иглами в уголках глаз, послужила бы назиданием для поучающихся. Я, несчастный джинн, ослушался Сулеймана ибн Дауда – мир с ними обоими! – я и брат мой Омар Юсуф Хоттабович. И Сулейман прислал своего визиря Асафа ибн Барахию, и тот доставил нас насильно. И Сулейман ибн Дауд – мир с ними обоими! – приказал принести два сосуда: один медный, а другой – глиняный, и заточил меня в глиняном сосуде, а брата моего, Омара Хоттабовича, – в медном. Он запечатал оба сосуда, оттиснув на них величайшее из имен аллаха, а потом отдал приказ джиннам, и они понесли нас и бросили брата моего в море, а меня в реку, из которой ты, о благословенный спаситель мой, – апчхи, апчхи! – извлек меня. Да продлятся дни твои, о... Прости меня, я был бы несказанно счастлив узнать твое имя, прелестнейший отрок».

Писатель не случайно сопровождает стилизованный монолог все же этим реалистическим чиханьем могущественного волшебно-фантастического джинна. Так свойственными современной литературе приемами он продолжает удерживать читателя на грани между восточной сказкой и «школьной повестью». Этой же цели служит комичная ситуация раскачивания Вольки на крюке под потолком:

«– Меня зовут Волька, – ответил наш герой, продолжая медленно раскачиваться под потолком.

– А имя счастливого отца твоего, да будет он благословлен во веки веков? Как твоя почтенная матушка зовет твоего благородного батюшку – мир с ними обоими?

– Она зовет его Алеша, то есть Алексей...

– Так знай же, о превосходнейший из отроков, звезда сердца моего, Волька ибн Алеша, что я буду впредь выполнять все, что ты мне прикажешь, ибо ты спас меня из страшного заточения. Апчхи!..»

В итоге непринужденно и естественно в мир Москвы середины XX в. входит «джинн из бутылки», персонаж восточных народных сказок. Это один из многих разнообразных примеров того, как настоящая профессиональная литература может «освоить» самый сложный и экзотический фольклорный материал, результатом чего явятся неповторимо оригинальные произведения.

Сочетание эпического повествования и лирического подтекста придает глубину прозе Ю. Коваля. Хороши у него и искрометные диалоги, и импрессионистичные описания. В диалогах раскрывается богатство народного языка, а в описаниях — богатство языка литературного, воспитанного книгой. Диапазон его читательской аудитории необычайно широк — от пяти-шестилетних малышей до взрослых.

Ю. Коваля отличает чисто художническое чувство комозиции и цветовоздушной среды. «Тучи толпились над деревней, толклись на одном месте, раскрывая в небе узкие синие колодцы. По краям этих бездонных колодцев кудрявился солнечный пух», — пишет он в миниатюре «Теплый ветер» из книги «Стеклянный пруд». Он пишет словом так же, как мог бы нарисовать, даже лучше (о бессилии красок перед словом — рассказ «Последний лист»).

Вышедшие в 1987 году «Полынные сказки» адресованы дошкольникам и младшим школьникам, но их можно считать и явлением взрослой прозы, посвященной детству. Собственно, «сказки» — весьма условное определение нескольких десятков глав, составляющих «повесть о давних временах», как значится в подзаголовке. Это повесть о раннем детстве матери Ю. Коваля. Пожалуй, ни один писатель до него не брался за такую тему – обычно описывали свое детство. Ковалю захотелось воссоздать мир, никогда им.не. виденный воочию, но реально живший в памяти матери». Ему понадобилось войти в мироощущение крошечной девочки Лели, поначалу не знавшей названия многих вещей, но зато умевшей «летать»; понадобилось представить тот затерявшийся в дореволюционном прошлом день, когда она родилась.

Леля осваивает мир через непрерывную смену впечатлений, которые для нее на всю жизнь останутся сказками-воспоминаниями. Сказки в этой книге рассказывают все: мама, жители Полыновки, сам повествователь. Темы и герои их многообразны: о серых камнях, об огромных существах, о крыльце и завалинке, о Полыновке, о Сеятеле; есть тут «Марфушина сказка в три блина длиной», есть «Сказка о том, как в школе начались занятия». Круговорот природы и труда происходит вокруг малышки, и все на свете для нее – сказка, веселая, печальная или страшная. Леля тоже рассказывает сказки и видит их во сне («А когда заснула окончательно, ясно увидела, как идет рябина к дубу сама, как тяжело вынимает из земли свои корни, как гнется, как качается, переходит реку, чтоб прижаться к дубу»).

Начинается «повесть о давних временах» со «Сказки об огромных существах» (о счастье детства и материнства) и заканчивается «Сказкой о счастливой сирени» (о символических поисках счастья – пятилепесткового цветка). Речевая манера Ю. Коваля напоминает народный сказ; в ней есть и тонкое чувство современного языка, хранящего сочную красоту народной речи.

**3.2 Сказки Э.Н. Успенского**

Любимый жанр Э. Успенского – веселая повесть-сказка. Его перу принадлежат повести-сказки «Вниз по волшебной реке» (1972), «Гарантийные человечки» (1975), «Школа клоунов» (1983), «Колобок идет по следу» (1987), «25 профессий Маши Филиппенко» (1988), «Меховой интернат: Поучительная повесть о девочке-учительнице и ее пушистых друзьях» (1989), повести «Дядя Федор, пес и кот» и «Тетя дяди Федора, или Побег из Простоквашина» (1994) и другие произведения.

Первая профессия писателя сказывается в его творчестве: он «изобретает» героев, сюжеты, сами формы произведений, при этом легко трансформируя свои «конструкции» («Крокодил Гена и его друзья» – «Бизнес Крокодила Гены» – «Отпуск Крокодила Гены»). Его герой может быть книжкой, открыткой, игрушкой, сувениром и т. п. При этом автор не оберегает свое творчество от влияния массовой культуры, а наоборот, в полной мере использует ее приемы, идя навстречу «массовому читателю».

Секрет успеха лучших произведений Успенского таится прежде всего в комических героях; недаром свой десятитомник он назвал: «Общее собрание героев...» – Старуха Шапокляк, Кот Матроскин, профессор Чайников, обезьянка Анфиса или пластмассовый дедушка. Любой герой воспринимается как уникальная личность. А ситуация дружба между столь разными героями воспринимается как еще одно комическое явление. Мальчик по имени дядя Федор, пес Шарик, кот Матроскин сами по себе уже составляют смешную компанию, а когда к ним добавляются взрослые герои со своими неповторимыми характерами – почтальон Печкин, мама и папа, – то их житье-бытье превращается в одну нескончаемую комедию.

Успенский как бы дополняет действительность тем, чего ей недостает с точки зрения ребенка. Он берет за основу какой-либо человеческий тип и одним-двумя штрихами превращает его в карикатуру. К банальному бюрократизму Печкина добавляются такие черточки, как любовь к сладкому и детское занудство не принятого в игру, и получается совершенно новый герой – бюрократ с детскою душою. Положительные герои сказочны прежде всего потому, что они сказочно добры и невероятно воспитанны. Они не идеальны, а просто совершенно нормальны. Фантастическая дружелюбность, фантастическое чувство ответственности за свою работу, фантастическая вежливость плюс немного в общем-то «обычных» чудес – и герой Успенского готов. Остается дать ему простое, легко запоминающееся имя, подчеркнуть какую-нибудь особенность – и вот он живой и «обреченный на успех». Заметим, что подобные приемы лежат и в основе образов народных сказок.

Герои существуют не в замкнутом круге традиционного сюжета, а живут своими – и нашими – повседневными заботами. Поэтому они так легко переходят из книжки в нашу жизнь. Они не совершают ничего такого, что отделяло бы их от нас непроходимой стеной, – просто строят дом, учатся и учат, расследуют происшествия, помогают обустроить сельское хозяйство, верят в небылицы...

Компания героев сама выбирает для себя род занятий, и сюжет получается хотя и странный, но очень удобный именно для них. Уехали в Простоквашино дядя Федор, собака Шарик и кот Матроскин. Вдруг им срочно клад понадобился. Они тут же пошли и этот клад из земли вырыли. А за всем остальным они в магазин ездят или своим хозяйством обзаводятся, как все нормальные люди. Кому-то нравится за коровой ухаживать, кто-то готов целый день по лесу зайца гонять, кому-то не лень бегать туда-сюда с посылкой «для вашего мальчика» и документы спрашивать. Каждый имеет право оставаться самим собой, и при этом никому не грозит одиночество. Идея самоценности каждой личности особенно важна для сказки-повести Успенского. Напрасно пытается умный, хозяйственный, но душевно не тонкий кот Матроскин «пристроить к делу» Шарика: ни ездовую, ни сторожевую, ни комнатно-декоративную собаку из дворняги не сделать. Шарик и так хорош.

На первом месте для героев Успенского – преданность любимому делу. Иван Иванович Буре, «гарантийный мастер» старых часов, продолжает жить в часах и содержать их в порядке даже после окончания срока гарантии. Свою кукушку Машку он воспитывает в том же духе: «Ты кукуешь не для кого-нибудь, а потому, что так надо. Кукуй, кому говорят!» Колобок, заведующий Неотложным Пунктом Добрых Дел, и его заместитель Булочкин не спят, не едят — расследуют загадочное исчезновение мальчика. Одна страсть владеет старухой Шапокляк — бескорыстная, самоотверженная страсть к искусству скандала. А бабушки все силы кладут на то, чтобы накормить внуков.

Обычное для детской литературы «двоемирие» взрослых и детей разделено у Успенского границей решительно и четко. К безнадежно взрослым писатель относится с насмешкой: все они для него «граждане» и «гражданки», им суждено вечно быть «вне игры», существование их абсурдно. Напротив, самые экстравагантные поступки «детских» героев находят логическое оправдание. Одни герои строят и перестраивают мир по своим игровым правилам, а другие всячески им мешают — такова в самом общем виде схема конфликтов. Внимание писателя часто переходит с темы жизнестроительства на тему борьбы. Борьба ведется во имя права жить свободно, по собственной склонности и разумению.

В целом педагогика Успенского строится на постулате личной свободы при условии: не мешать другим. Такая система воспитания входит в противоречие с общепринятой, построенной на идеях подчинения взрослым, общественного долга и т. п. Поэтому многие книги Успенского, при всей их популярности, трудно приживаются в обычной школе (исключение составляют ранние его повести-сказки). Писатель остро язвит по поводу типовой школьной системы, предлагая строить учение по правилам, исходящим от самих учеников. Он предлагает отказаться от старых привычек и открывать новые истины (вроде той, что бутерброд лучше класть колбасой на язык: так вкуснее).

Однако он убежден и в безотказности старых истин (например, той, что добра в мире больше, чем зла).

Писатель легко переиначивает жанры народной сказки, детектива, деревенских и городских баек и даже производственной прозы. Его персонажи будто передразнивают героев «серьезной» литературы:

«Булочкин распахнул дверь, и вошла пожилая гражданка молодежно-спортивного типа с судками. Колобок посмотрел на нее пронизывающими глазами:

– Вы очень взволнованы, — сказал он.

– Как вы догадались?

– У вас пальто наизнанку и на голове кашпо».

Объектами пародии для Успенского могут послужить и шедевры бюрократической письменности, и ставшие популярными изречения знаменитых современников, и фрагменты школьных сочинений. Стихия пародирования влияет на жанр и структуру его произведений: складывается некий каламбур из анекдотов, детских страшилок, броских фраз, приказов, заявлений, протоколов, статей из учебников, газетных передовиц и заметок – словом, из той «литературы», в которую реально погружен современный ребенок. В результате любое произведение Успенского превращается в пародию на нашу жизнь и культуру. Эти пародии дают отчасти решение проблемы сатиры в детской литературе.

Сказочная повесть, сделавшая писателя знаменитым, — «Крокодил Гена и его друзья». Она полюбилась взрослым не меньше, чем детям, благодаря созвучности с настроениями поколения шестидесятников. Метафора города, где каждый, подобно забытой игрушке, одинок и хотел бы найти друга, пережила свою эпоху и сохраняет очарование поныне. Заметим, что положительные герои сказки — интеллигенты с хорошими манерами (хотя не все они отличаются добрым расположением к окружающим). Даже старуха Шапокляк обращается к собеседникам всегда на «вы» (ее образ восходит к типу комической старухи из взрослых водевилей и детских анекдотов). Крокодил Гена имеет свою литературную родословную: его «предки» – крокодилы Ф. Достоевского и К. Чуковского – комические воплощения типа русского интеллигента, поборника общественной справедливости.

Автор рассказывал: «У Чебурашки не было прототипа. История его появления состоит как бы из двух этапов. Однажды мне предложили написать сценарий к документальному фильму про Одесский порт. Я смотрел отсняые материалы, и вдруг мое внимание привлек следующий эпизод: на экране показывали склад, куда привезли тропические фрукты, и на одной из банановых связок испуганно притаился маленький хамелеончик. Сцена эта запомнилась... Образ... сложился, когда я увидел на улице маленькую девочку в шубе, купленной ей явно на вырост. Бедняга... двигалась неуклюже и все время шлепалась на землю. « – Ну вот, опять чебурахнулась», – сказал кто-то из стоящих рядом со мной. После этого нужно было только прибавить немного фантазии».

Мультфильм, снятый по сказке, показал, насколько близка таланту Успенского драматургия. Но и в дальнейшем многие свои идеи автор воплощал сначала в прозе и только потом в драматургии. А тему преодоления одиночества он развил в повестях-сказках «Дядя Федор, пес и кот» и «Гарантийные человечки».

В сказке «Вниз по волшебной реке» был поставлен творческий эксперимент: герои волшебных сказок говорят и действуют в ней как традиционно, так и по-новому. Столкновение глубокой старины и новейшей эпохи дает множество забавных эффектов. Несмотря на ряд замеченных критикой недостатков, сказка эта явилась этапной для писателя. Стихия эксперимента определяет все дальнейшее его творчество. Автор как бы предлагает читателю — юному или взрослому – ставить опыты и делать выводы. Познавать мир у него могут и отличники, к которым он питает уважение, и двоечники, неудачники, пользующиеся особым авторским вниманием и симпатией.

Выводы имеют, как правило, житейско-обиходный характер. Наиболее сложным моментом является мера их соответствия общепринятой этике. В «Письмах ребенку» автор делится собственным детским опытом с дочерью и дает такой, например, вывод-совет: «Хочешь пугать население — пугай, но учись всегда на «отлично». И одевайся аккуратно всегда»; а наряду с этим – и такой: «Прежде чем признать вину, постарайся спихнуть ее на начальство». Ирония в подтексте наставления рассчитана скорее на взрослого читателя.

**3.3 «Настоящие сказки» Л. Петрушевской**

О Петрушевской Л., известном современном писателе старшего поколения, много спорят. Драматургия и проза Петрушевской производят впечатление реалистической, но какой-то сумеречной. Еще одно движение, и начнется нечто иное, что именно, пока неясно, будущее покажет.

Современная литературная критика связывает Петрушевскую с "другой литературой", осваивающей прежде "табуированные" для советской литературы жизненные реалии – тюрьму, "дно" общества и т.п., что характерно для новой "натуральной школы". Основная тема Петрушевской – именно погибшая жизнь. Герои и героини произведений писателя часто внезапно умирают от горя или выбирают самоубийство как ответ недостойному бытию. Характерно, что обычно такие герои обладают определенным семейным статусом - жены, мужа ("Упавшая", "Грипп").

В интервью с Л.Петрушевской “Литературной газете” (марте 2000 года) писательница сказала: “О мой читатель, повторяла я, я еще в самом начале своей литературной деятельности знала, что он будет самым умным. Самым тонким и чувствительным. Он поймет меня и там, где я скрою свои чувства, где я буду безжалостна к своим несчастливым героям. Где я надену маску рассказчицы из толпы. Где я прямо и просто, не смешно, без эпитетов, образов и остроумных портретов, без живых диалогов, скупо, как человек на остановке автобуса, расскажу другому человеку историю третьего человека. Расскажу так, что он вздрогнет, а я – я уйду, оставив его догадываться, кто ему рассказал эту историю и зачем. И свои загадочные, странные, мистические истории я расскажу, ни единым словом не раскрывая их тайны… Пусть догадываются сами. Я спрячу ирреальное в груде осколков реальности”[[6]](#footnote-6).

Подобный отбор жизненного материала и его осмысление повлекли за собой разнообразие жанрового творчества. Петрушевской тесно в рамках традиционного рассказа или новеллы, и она изобретает особые жанры реквиема и настоящей сказки. Первый из них родился из элегии (подсказку такого рода дает и писательница, называя один из реквиемов "Элегией"). Второй жанр, в отличие от классической народной или литературной сказки, сильнее укоренен в реальности. Ее пьесы, рассказы и повести обычно ужасают, а сказки, напротив, радуют – такой уж дар у этого художника слова. Петрушевская в последние годы интенсивно пишет сказки для взрослых. В интервью Российскому радио летом 2000 года она заметила: "Новелла предполагает печаль, сказка - свет"7. И в самом деле, все сказки писательницы имеют счастливые финалы.

Когда мы отдаем все для того кого любим, не оставляя себе ничего – это должно кончится хорошо”, - так думает герой сказки Л. Петрушевской “За стеной”.

Принцесса Ира, которую все считают глупой, а она просто мученица искренности, найдет такого же “глупого принца” (“Глупая принцесса”), одинокий как перст мужчина разыщет семью (“Отец”), маленькая девочка спасет мир от “язвы” открытой Достоевским (“Дедушкина картина”). И все заживут, как в сказке, но в “настоящей”, “реально существующей”.

Настоящая сказка может быть веселой или немного грустной, но непременно с хорошим концом. Чтобы каждый, кто ее прочтет, почувствовал себя счастливее и добрее. "Настоящие сказки" Петрушевской – о счастье, которого так не хватает нам всем. И значит, читать их могут все: и самые маленькие, и умудренные жизнью. К тому же все герои этих сказок – принцессы и волшебники, пенсионеры и работники телевидения, а также куклы Барби - наши соседи и современники. Сказки адресованы как для взрослых, так и для детей: "Жил-был будильник", "Ну, мама, ну!" – "Сказки, рассказанные детям" (1993); "Маленькая волшебница", "Кукольный роман" (1996). Причем сказки разные: они о счастье, которого так не хватает нам всем, а значит, читать их могут люди всех возрастов.

Сказки Л. С. Петрушевской, предназначенные и для детей, и для взрослых, прочно базируются на богатом арсенале художественных средств народной волшебной сказки. Намазавшись чудесной мазью, старушки превращаются в девчонок ("Две сестры"); колдунья дарит сестрам-близнецам дар волшебства ("Крапива и Малина"); один колдун награждает красавицу длинным носом, а другой – маленьким, врач Анисим с помощью лекарства возвращает ей утраченный палец ("Девушка Нос").

Сказки, по признанию Людмилы Петрушевской - ее любимый жанр. Были "Дикие животные сказки", теперь - настоящие. Настоящие сказки настоящей Петрушевской.

В то же время своей устремленностью к злободневным проблемам современности сказки Петрушевской сродни рассказам. В "Крапиве и Малине" это проблема становления личности у старшеклассников; в "Девушке Нос" – размышления о красоте, любви и счастье; в "Двух сестрах" - вопрос о выживании наиболее слабых и незащищенных в нашем обществе – стариков и детей.

Сказки писательницы поэтичны и веселы. Их герои живут в тридевятом государстве, где встречаются графы и есть улицы с необычными названиями (улица Правой руки) и вполне современные парикмахерские, библиотеки, школы. Хотя время действия у Петрушевской обобщенное, как и в народных сказках, от стереотипных формул, характерных для их поэтики, она отказывается. Вместо этого в ее сказочной прозе даны художественные индивидуализированные описания внешности героев, их характеров, жилищ. Поэтичен и неповторим портрет красавицы Нины из сказки "Девушка Нос": "Когда она смеялась, казалось, что светит солнце. Когда она плакала, казалось, что падает жемчуг. Одно ее портило - большой нос"[8](http://som.fsio.ru/getblob.asp?id=10009864" \l "8#8). Индивидуализированность возникает здесь благодаря удачной портретной детали - длинному носу. Собственно художественные средства выражают мысль о неповторимости и ценности индивидуальности. Эта идея раскрывается затем через сюжет: именно смешной облик героини привлекает к ней бедного молодого человека, который в конце концов и женится на своей милой.

Петрушевская не пророк, она живет в этой действительности, описанной Достоевским, которая кровоточит и пульсирует в ней. Однако показ неприглядных черт современников, Петрушевская не считает самоцелью своего творчества. Она полагает, что “задача писателя – честно ставить вопросы, даже не самые приятные, чтобы побудить людей задуматься о себе, о своей нравственности, о человеческой несостоятельности”. Она понимает, что наступило время, когда “все подвержены моровой язве”, все “больны”. Предвидение гения сбылось.

Но есть ли надежда в черном мире Петрушевской, в нашем мире? Писательница дает ее нам в своих “Настоящих сказках”.

Каковы же стилистические и художественные особенности сказочной прозы Петрушевской? Во-первых, потрясающая узнаваемость ситуаций. Во-вторых, мастерское владение диалогом, энергия языка, невероятная неженская безбоязненность в прикосновении к самым потаенным мыслям, которые прячет от себя человек, редкое умение обнаружить ужас повседневного бытия – все это открывает читатель в ее рассказах и сказках.

Язык Петрушевской своеобразен, в нем изобилие вводных слов, таких, как “видимо”, “почти”, “как бы”, которые создают впечатление призрачной и ненастоящей жизни. Автор внимательно вслушивается в речь своих героев, дословно воспроизводит их “словечки”, оговорки, вводя нас через речь как бы внутрь психики этих людей. И мы видим, как много там бессознательности, автоматизмов, слепоты, но и – страдания.

В сказках юмор Петрушевской проявляется наиболее полно и щедро. Юмористический эффект создают детали, портреты и речь героев. Смешны речевые штампы современных детей в разговорах интеллигентных бабушек-девочек, намеренно употребляющих жаргонизмы из предосторожности, чтобы их не разоблачили взрослые ("Две сестры"). Сострадание к человеку, в каких бы ситуациях он ни оказывался, внимание к "вечным" и болевым проблемам нашего времени, тонкий языковой слух, умение снять напряжение с помощью смеха, богатство фантазии - все это грани того литературного чуда, имя которому Людмила Петрушевская.

Критик Барзах [[7]](#footnote-7)называет характерные для прозы Петрушевской изобразительные средства, среди которых для создания комического в сказке, на наш взгляд, применены такие, как:

1) “Сказовость, разговорчивость, просторечие…”: “Она подошла к неизвестной красавице, стоящей под фонарем, и услышала ее отчетливые слова:

- Шарь отсюдова, пока по ведру не стукнули.

– Алле? – переспросила Прекрасная Елена.

– Але, гараж, - ответила красавица.

Елена Прекрасная смутилась и замолчала. Женщина под фонарем горько сказала:

– Тебя кто сюда втюрил, такую жвачку? Твоя мать меня моложе… Че, глаз выпал? Иди, не белейся тут” (“Новые приключения Елены Прекрасной”).

2) “… Конфликт речи мира” : “Короче, Королева предложила сменить название учреждения на Вербовском шоссе и вместо “Дом скорби” назвать это дело “Школа драматургического искусства”, а для больных ввести звания “студент” и “выпускник” (выпускниками в шутку называли самых древних старичков и безнадежно больных) что же касается санитаров, то они отныне именовались “педагоги по технике речи”,а врачи носили звания “мастеров””. (“Верба – хлест”).

3) “Смещение семантического фокуса… И как следствие – расщепление семантического и текстового переживания”.

“Короче, родилась у них дочка…, назвали ее Аленушка, Аленушко-солнышко, росла на глазах отца, чернявенькая, вся в него, потому мать, Тамара, была как белая моль.

Людмила Петрушевская, писательница серых будней и красочных сказок. “Очиститься от неправды, нечистоты, пробиться сквозь окаменное нечувствие” и вызвать сострадание, жалость, отклик, пробудить душу любыми средствами”[[8]](#footnote-8)– вот задача писательницы.

Петрушевская утверждает: “Человек светит только одному человеку только один раз, и это все”. Писательница светит всем, этот свет в ее произведениях, в нашей душе, но его надо только почувствовать и открыть для себя.

**Заключение**

Сказка фольклорная – один из наиболее изученных жанров. В фольклористике по праву существует область, именуемая «сказковедением». Что касается прямой ее наследницы – сказки литературной, то она до последнего времени не пользовалась особенным вниманием исследователей. Обращение к ней происходило в рамках изучения персонального творчества кого-либо из авторов. Однако развитие литературной сказки в ХХ веке – явление примечательное, а в последние десятилетия бурное и многообразное. В данной работе рассмотрены наиболее существенные примеры жанра, ставшие классикой отечественной прозы и поэзии, а также драматургии.

А.Н. Толстой, Ю.К. Олеша, С. Черный, К.И. Чуковский, Е.Л. Шварц, Л. Лагин, Э.Н. Успенский, Л. Петрушевская – авторы, значимость которых для русской литературы оценивается далеко не одинаково, так как различны тематический диапазон, ориентированность на возраст читателя, художническое видение, поэтика. Но в каждом случае эта значимость бесспорна.

Комическое изображение в совокупности всех известных несказочной литературе приемов и средств находит выражение и в жанре литературной сказки – прозаической, стихотворной, драматической. Все, что может быть осмыслено, может быть и комически отображено. В рассмотренных произведениях названных авторов объекты и механизмы комического определяются эпохой с ее историческими реалиями, способом повествования, жанровой природой, творческой индивидуальностью автора. Стихия комического в литературной сказке определяется смешением разнородных мотиваций, или, в отдельных случаях, подменой одной мотивации – другой.

Комическое в литературной сказке реализует себя традиционно – как эстетическая категория, обозначающая направленный на определенный объект смех. Это творчески активная форма. Основным ее признаком является противоречие как следствие оценки общественных или связанных с отдельно взятой личностью явлений. Здесь можно говорить, по аналогии, о сказке положений и сказке характеров.

В литературной сказке очевидны комизм юмористический (сочетающий моменты одобрения с моментами отрицания), а также обличительный сатирический. В науке о комическом первый представлен также как «беззлобно–снисходительный», второй как «едко-насмешливый». В литературной сказке мы находим взаимодействие, но никак не противопоставление этих двух форм. Комическое достигается благодаря усилиям со стороны повествователя и рассказчика, акцентирующего внимание на жизненных несообразностях.

Как комические приемы показаны пародирование, шаржирование (Толстой, Чуковский, Олеша), коллаж, монтаж, распадение метафоры (Олеша), стилизация (С. Черный), гротеск (Шварц), «конструирование», игра (Успенский), образно-речевые несоответствия с оттенком парадокса (Петрушевская). Литературной сказке не свойственен пафос осмеивания и сарказм. Хотя сатира вписывается в конкретно-исторический период, обнаруживает явную общественно-политическую окраску. Юмору присуща проблематика вневременного, как правило, аполитичного характера.

Комическое проявляется и на уровне сюжета, и на уровне типов характеров, а также приемов, участвующих в создании комического эффекта Но немаловажными факторами являются комизм слова, речевых характеристик, шире — языка произведений, проявляющих себя в ***каламбуре,*** использовании меткого народного речения (пословица, поговорка, присловье); в разрушении идиомы, устойчивого выражения обыденной речи, когда стертая внутренняя форма обнаруживает свое первоначальное, не переносное значение. Игра проявляет себя в стиле, в языке произведений как ***игра словами:*** розыгрыши, пародии, фельетоны, полные каламбуров, игры слов.

Самой характерной чертой литературной сказки становится двухадресность, она обращена одновременно к детям и взрослым. При этом "взрослое" содержание сказки часто остаётся в подтексте, как в сказках К. Чуковского и "Золотом ключике" А. Толстого. В этом случае сказочный подтекст часто связан с изображением современной автору действительности. Выявляется одна из причин обращения писателей к жанру сказки; исследователи считают таковой атмосферу, царившую тогда в обществе, отсутствие возможности напрямую обсуждать социальные проблемы. Поэтому носителями современных противоречий становятся сказочные герои, а художественный мир сказки нередко оказывается сопоставим с реальностью 30-х годов. Особенно это характерно для повести-сказки, с её специфическим сочетанием сказочных и реалистических элементов. Так, в сказке А. Толстого "Золотой ключик" литературоведы находят разбросанные по всему тексту повести намёки на вполне реальные события того времени. Сцена ареста Буратино, когда его судят и приговаривают к смертной казни без всяких улик, сцена усмирения Арлекино и Пьеро, пытающихся вступиться за Буратино, описание Страны Дураков и её правителей – всё это из иного, совсем не сказочного мира. Тема деспотизма появляется и в других литературных сказках, достаточно вспомнить хотя бы Мачеху из сказки Е. Шварца "Золушка" или Короля из "Обыкновенного чуда". "Тиранам и деспотам" противопоставлены герои, умеющие любить, дружить, способные защитить слабого, утешить обиженного и восстановить справедливость.

Так в литературной сказке трансформируется вечный мотив народных сказок - борьба добра и зла, светлого и тёмного начал.

**Литература**

1. Азадовский М. Литература и фольклор. – М., 1935.
2. Андреев Ю.А. Волшебное зрение: Специфика литературы в современных преломлениях. – 2-е изд., доп. – Л.: Сов. писатель. Ленингр. отд-е, 1990.
3. Астраханова А.М. Сатира и юмор в былинном эпосе // Русский фольклор. М.-Л., 1957.
4. Базанов В.Г. От фольклора к народной книге. – Л., 1983.
5. Барзах А., О рассказах Л. Петрушевской. Постскриптум, 1995, №1.
6. Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Худож. лит., 1986.
7. Брауде Л.Ю. К истории понятия «Литературная сказка». – Известия АН СССР // Серия литературы и языка. – 1977. – Т. 36. - №3.
8. Брауде Л.Ю. Скандинавская литературная сказка. – М.: Наука, 1979.
9. Введение в литературоведение: литературное произведение: основные понятия и термины: Учебное пособие для вузов /Под. ред. Л.В. Чернец. – М.: Изд. центр «Академия»; Высшая школа», 2000.
10. Гаспаров Б.М. Мой до дыр. // НЛО, 1992. №1.
11. Гаспаров Б.М., Паперно И.А. «Крокодил» К.И.Чуковского: к реконструкции ритмико-семантических аллюзий // Тез. I Всесоюз. (III) конф. «Творчество А.А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975.
12. Голубков С. Гармония смеха. Комическое в прозе А.Н. Толстого. – Самара: Кн. Изд-во, 1993.
13. Ефимова Н. Мотив игры в произведениях Л. Петрушевской и Т. Толстой // вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 1998. №3. С. 60-71.
14. Журбина Е. Искусство фельетона. – М.: Худож. лит-ра, 1965.
15. Идельсон О.А. Буратино и его окрестности. // «Третий Толстой» и его семья в русской литературе. – Самара, 2003.
16. Квинн Э. Словарь литературных терминов. – Великобритания: Harpe Collins Publisbers, 2004.
17. Лазутин С. Г. Поэтика русского фольклора. – М., 1981.
18. Леонова Т.Т. О некоторых аспектах изучения литературной сказки // Литературная сказка: История, теория, поэтика. – М., 1996.
19. Лупанова И.П. Современная литературная и ее критики // Проблемы детской литературы. П., 1981. С. 76-90.
20. Манн Ю.В. О гротеске в литературе. – М., 1966.
21. Минералов Ю.И. Теория художественной словесности: Поэтика и индивидуальность. – М., 1999.
22. Минералова И.Г. Детская литература. – М.: Владос. – 2002.
23. Монтоне: Литература. Искусство. Театр. Кино: Сб. ст. / АН СССР – Отв. ред. Б.В. Раушенбах. – М.: Наука, 1988.
24. Новиков Н.В. Сатира в русской волшебной сказке // Русский фольклор. М.-Л., 1957.
25. Петрушевская Л.С. Настоящие сказки.- М., 1997. – С. 53.
26. Пропп В.Я. Фольклор и действительность. – М., 1976.
27. Рошиянц Н. Традиционные формулы сказки. М.: Наука, 1974.
28. Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. – М.: Наука, 1977.
29. Смирнова М. Волшебные мотивы в литературной сказке // Детская литература, 1977, №9.
30. Сотникова Т.А., Петрушевская Л.С. // Русские писатели 20 века: Биогр. Словарь. – М., 200. – С. 552.
31. Сушилина И.К. Современный литературный процесс в России. – М., 2001. – С. 37.
32. Толстой А.Н. Золотой ключик или приключения Буратино. // Толстой А.Н. Собр. соч.: В 6 т., М., 1953. Т. 6.
33. Томашевский Б.В. Теория литературы: Поэтика. – М.; Л., 1930.
34. Шаров А. Волшебники приходят к людям. Книга о сказке и о сказочниках. М.: Дет. лит., 1974.

1. Брауде Л.Ю. К историипонятия «Литературная сказка». – Известия АН СССР // Серия литературы и языка. – 1977. –Т.36.–№3. – С.234. [↑](#footnote-ref-1)
2. Томашевский Б.В. теория литература: Поэтика. –М.;Л., 1930. [↑](#footnote-ref-2)
3. См. , например: Леонова Т.Т. О некоторых аспектах изучения литературной сказки // Литературная сказка: История, теория, поэтика. – М., 1996; Лупанова И.П. Современная литературная сказка и ее критики // Проблемы детской литературы. П., 1981. С. 76-90.; Манн Ю.В. О гротеске в литературе. – М., 1966; Минералов Ю.И. Теория художественной словесности: Поэтика и индивидуальность. – М., 1999. [↑](#footnote-ref-3)
4. См., например: Предисловия и комментарии Н. Демуровой, Б. Заходера к изданиям «Алисы... »; Урнов Д. Как возникла «Страна Чудес». – М., Книга, 1969; Демурова Н. Льюис Кэрролл: Очерк жизни и творчества. – М., 1982; Падни Дж. Льюис Кэрролл и его мир / Предисловие Д. Урнова. – М., 1982 [↑](#footnote-ref-4)
5. Иванов А.С. «Жил на свете рыцарь бедный» // Черный Саша. Избранная проза. – М.: Книга, 1991. [↑](#footnote-ref-5)
6. Цит. по: Сотникова Т.А. Петрушевская Л. С. // Русские писатели 20 века: Биогр. словарь. - М., 2000. - С. 552. [↑](#footnote-ref-6)
7. Барзах А., О рассказах Л. Петрушевской, Постскриптум, 1995, № 1 [↑](#footnote-ref-7)
8. С.У. Алиева, Как жить?, 1991, № 6 [↑](#footnote-ref-8)