

Эволюция жанра литературной сказки Серебряного века

Татьяна Васильевна Кривошапова

(Казахстанский филиал Московского государственного университета
им. М. В. Ломоносова: Республика Казахстан, 010000, г. Нур-Султан, ул. Каджымукана, д. 11)

Аннотация. В статье рассматриваются итоги исследования жанра литературной сказки и ее эволюции в конце XIX — первых десятилетиях XX в. Целью работы было выявление жанровой специфики, сюжетной ситуации и типа художественной речи литературных сказок Серебряного века. Наиболее интересный результат работы — выявление эволюции сказки, которая является в каждом из трех литературных родов. Кроме того, сказки в абсолютном большинстве своем тяготеют к циклизации, истоки которой связаны со спецификой адресата (взрослый читатель), восходящей к традициям Салтыкова-Щедрина. Представлено понимание этого жанра как типической формы целого произведения, целого высказывания, что отчетливо проявляется в процессе анализа литературной сказки, диалогическая природа которой обусловлена генетически. Прояснение ее сущности позволяет выявить закономерности усиления и нисхождения жанра литературной сказки Серебряного века как одного из основополагающих признаков культурной доминанты эпохи, понять причины его реактуализации (закономерный приход к своей изначальной сущности), осмыслить тенденции к ускорению и замедлению процессов жанрообразования в литературе этого времени.

Ключевые слова: жанр, литературная сказка, циклизация, эволюция, адресат.

Дата поступления статьи: 12 февраля 2020 г.

Дата публикации: 25 сентября 2020 г.

Для цитирования: Кривошапова Т. В. Эволюция жанра литературной сказки Серебряного века // Традиционная культура. 2020. Т. 21. № 3. С. 84–94.

DOI: <https://doi.org/10.26158/ТК.2020.21.3.007>

При анализе литературных произведений рубежа веков можно увидеть своеобразное тяготение сказочного жанрового содержания не только к прозе, но и к поэзии: распространенным явлением в стихах становятся народные образы, мотивы, сюжетные ситуации, элементы фантастики и сознательной установки на вымысел. Признание необходимости для поэта обращаться к фольклорному наследию своего народа во многом связано не столько с идеей мифотворчества, сколько с тяготением к законченной «модели мира», ярко выраженной в народном искусстве [Савушкина 1972, 1988]. Распространенные в литературе начала XX в.

поэтические сборники демонстрируют общность проблематики и героев, а нередко сквозные сюжеты, т. е. представляют собой лирические циклы.

В два последних десятилетия XIX в. поэты возвращают своим произведениям отдельные жанровые признаки литературной сказки. Процесс этот достаточно длителен. В первую очередь можно говорить о своеобразном проявлении сказочного «жанрового содержания» в лирике. В эти годы отдельные сказочные мотивы и образы встречаются во многих стихотворениях и лирических поэмах, редко называемых сказками. Эпизод «рассказывания» может состоять в простом

упоминании сказочного сюжета. В ряде стихотворений он развивается, вбирает в себя пересказ. Сказка нередко воспринимается поэтами как классический жанр с установкой на вымысел. В стихотворении «Бабушка и внучек» (А. Плещеев) она противопоставлена жизненной правде. Но другие поэты видят в ней эталон вечной истины, заключенной в «высоком терему». В. И. Еремина усматривает подобный аллегорический смысл в стихотворениях А. М. Федорова и О. И. Чюминой [Еремина 1987]. Поэты, близкие к «новокрестьянской школе», склонны к фиксации этнографических деталей, упоминая обстановку сказывания, контакт между рассказчиком и слушателями. Роль доброй волшебницы во многих стихотворениях играет европейский мифологический персонаж — фея. К. Д. Бальмонт в 1905 г. опубликовал книгу «Фейные сказки». Согласно своей традиционной роли, фея Бальмонта живет в микромире, хорошо знакомом ребенку. Известное стихотворение «У чудищ» (подцикл «Детский мир») имеет русскую сказочную мотивировку, однако и здесь герой отправляется к Яге в шапке-невидимке и крадет у нее «две нитки бус», а Кощей идентифицируется со змеем. Аналогичный синтез русских и европейских сказочных образов обнаруживается в стихотворении С. Городецкого «Красный терем», а пересказ народных сказок, бывший достаточно популярным в XVIII в., — у К. Фофанова. Его «Дары водяного» — точная аналогия сюжета «Золотой топор» (СУС 729).

Процесс реактуализации стихотворной сказки начался в русской поэзии уже в последние десятилетия XIX столетия с упоминаний в тексте о рассказывании сказок, включений распространенных фольклорных персонажей, цитирования традиционных формул. На рубеже XIX–XX вв. появляются многочисленные стихотворные тексты, наделенные отдельными жанровыми признаками литературной сказки, что было обусловлено как спецификой исторического развития художественных форм, так и социокультурным содержанием эпохи.

Поэты охотно следуют фантастическому фольклорному началу, а образный строй заимствуют из всех народнопоэтических жанров: из сказки, несказочной прозы и народного календаря. Так,

годовой цикл в качестве синтезирующей категории является основой многих поэтических книг и отдельных произведений. Народный календарь, тесно связанный с низшей мифологией, использован в качестве циклообразующего принципа И. Буниным, С. Городецким, К. Бальмонтом и А. Толстым. Это вызвано как ориентацией на литературную традицию («Снегурочка» А. Н. Островского, «Весенняя сказка» Д. Садовникова, «Триолет» К. Фофанова, «Первое тепло» К. Случевского), так и тяготением поэзии этих лет к системности. Поэтам не очень важна жанровая дифференциация фольклорного материала, хотя тенденциозные персонажи в основном соответствуют своему ритуальному содержанию («Коляда» В. Брюсова). Иногда поэты связывают с народным годовым циклом не отдельные стихотворения, а книгу или ее раздел. Так, в книге А. Н. Толстого «За синими реками» (1911) пять основных разделов, первый из которых назван в соответствии с существовавшей литературной традицией — «Солнечные песни». В нем только четыре стихотворения, каждое из которых фиксирует определенный этап в движении солнца по кругу («Весенний дождь», «Купальские игрища», «Осеннее золото», «Заморозки»). Интерес к календарному циклу проявляется и в стихотворении «Лель», «Семика», входящих в другие разделы.

Полифонический контекст лирики и фольклорно-мифологических поэм Н. Гумилева сегодня известен. Фольклорные мотивы активно внедрены в жанровые формы, в основном именуемые им балладами, поэмами, песнями. И хотя литературная сказка популярным жанром поэзии Н. Гумилева не является, уже в первую свою книгу «Путь конквистадоров» (1905) он включает «Песню о певце и короле» (раздел «Мечи и поцелуи»), написанную под влиянием баллады Л. Уланда «Проклятие певца»; в раздел «Поэмы» поместил «Деву Солнца» и «Осеннюю песню». Здесь же помещена «Сказка о королях». Все эти тексты написаны в промежутке между 1903 г. и началом октября 1905 г. Можно провести аналогию гумилевского творчества со схемой народной сказки, в том числе с начальной ее ситуацией, подготовительной частью, завязкой и некоторыми элементами «первого хода»,

многократно описанными В. Я. Проппом [Пропп 1998, 91–96]. При формальном сходстве тенденции движения направленность его в наследии Гумилева и в народной сказке противоположны. Сказочный герой покидает материальный мир, чтобы постичь истину ирреального бытия, но затем возвращается, обогащенный новым знанием, невестой, богатством, победой над мифологическим противником и т.д. У Гумилева же звучит характерное для поэзии начала XX в. неприятие реальности героем, а кроме того, поэт демонстрирует ницшеанское по своему генезису стремление к самореализации личности, связанное с обретением идеала. Его «Дева Солнца» связана как с соловьевской традицией, популярной в культуре русского символизма начала XX в., так и с символикой древних мистерий, в том числе культом Исиды, богини Луны. Персонажи поэмы выдержаны в духе классических героев фольклорной сказки: отправитель (царь) и царевна (Дева Солнца). К этой поэме в первом издании книги «Путь конквистадоров» примыкает «Осенняя песня». Она традиционно была истолкована в условно-аллегорическом ключе, связанном со спецификой символистской эсхатологии и поэтики. Здесь, как и в «Сказке о королях», она проявляется в активном использовании мифологической (дриады, феи, гномы, Люцифер, Ева) и архетипической образности. Фольклорные аналогии усматриваются лишь на мотивном уровне: в «Осенней песне» сюжетобразующей является функция вступления в сакральный брак, которая реализуется в свадьбе юной дриады и принца Огня. В «Сказке о королях» присутствует традиционный для русского фольклора мотив выбора пути, «распутья», актуального для символистской поэзии начала XX в., он реализован в монологах «молодых королей» и в рассказе «мрачного всадника на черном коне». Выбор королей между действием и покоем аналогичен народной сказке, где предпочтение отдается наиболее сложному и опасному пути. Мечта о Деве Мира как о символе счастья соединена с мечтой о Солнце, в творчестве символистов актуализированной (К. Бальмонт, А. Белый). К сказочному типу восходит и созданный поэтом образ дарителя — Люцифера, среди подарков которого «пять могучих коней» и «золотое

с рубином кольцо». «Неоромантическая сказка» (1906) устойчиво интерпретируется как ироническая, обращенная к памяти детства поэта и отражающая общее трагическое состояние мира.

Реактуализация народной культуры во втором десятилетии XX в. усматривается и в творчестве футуристов. Рушатся традиционные мифы, среди которых и миф об отрицании русскими футуристами предшествующей культуры, в том числе и народной. В последние годы появляются и попытки передвижения поэтов в другое эстетическое «пространство». Тяготение к предшествующей культурной традиции имеет место в наследии В. Хлебникова и В. Маяковского. Специфика их поэтического мышления состоит в том, чтобы легко перешагивать национальные границы фольклорной и мифологической традиций. Процесс приобщения к общечеловеческому для Хлебникова начался с усвоения фольклорной эстетики, развития мифопоэтической образности, ориентации на концепцию русской мифологической школы, в частности, на работы А. Н. Афанасьева. Хлебников был человеком своей эпохи, когда мир стал восприниматься в единстве вопреки популярной в XIX в. идее мира расчлененного, противоестественного. В программной поздней статье «Свояси» (1919) Хлебников немало пишет об «исторических корнях» своих мифологических и фольклорных образов, упоминая и «славянское чистое начало», и «струны Азии», и «союз балканской и сарматской художественной мысли» [Хлебников 1987, 36]. Но нередко мифологический план соединяется с конкретным знанием быта народов («Вила и Леший») либо проявляется в попытке осмысления современного мифа, рождающегося на глазах поэта («Журавль»). Это соединение реального и вымышленного не всегда четко разграничено у раннего Хлебникова. В «Лесной деве» (1911) в качестве сюжета избрано известное по Плутарху предание о смерти Великого Пана, символизирующее уход античности. У Хлебникова Пан играет на свирели, что соответствует его мифологическому облику, именуется «ленивцем-тараруем», т.е. шутником, балагуром. Поэт оперирует мифологическими сюжетами многих народов, соединяя общеславянскую и белорусскую фольклорную традицию,

использует христианскую символику цвета. Обычно исследователи не задумываются над жанром произведений, имеющих фольклорно-мифологическую основу, выделяя малые формы, большие формы (поэмы, драмы, рассказы, повести) и «сверхповести» [Дуганов, 1990]. Но еще Ю. Тынянов отмечал, что эпос у Хлебникова возникает на основе сказки [Тынянов 1929, 558–563]. В каждой из трех жанровых групп, выделенных Р. Дугановым, легко выявить литературные сказки с расширением фольклорного первоисточника или с утратой локальной родовой принадлежности к эпосу (кроме прозаических и стихотворных появляются пьесы-сказки). В раннем творчестве Хлебникова сказочное жанровое содержание (этим термином принято обозначать вид речи, использованной в произведениях (прозаических, драматических или стихотворных), имеющих точки соприкосновения с фольклорными сюжетами и различия в объеме) обнаруживается не только в драматургии («Снежимочка», «Маркиза Дзес»), но и в лирических стихотворениях («Кому сказатеньки...»). Фольклорно-мифологическая стихия присутствует и в зрелых произведениях Хлебникова, в которых усиливается тяготение поэта к социальным проблемам («Ладомир»).

На этом поэтическом фоне легко выделить литературные сказки, написанные стихами. Эпоха рубежа веков, насыщенная социальными потрясениями, мировоззренческими дискуссиями и эстетическими играми, способствует расцвету жанра, который естественно вписывается в культурный фон стиля модерн. Среди авторов стихотворных сказок присутствуют имена А. Н. Толстого, С. Есенина, М. Цветаевой, С. Клычкова и др. Расцвет стихотворной сказки происходит только в первом десятилетии XX в., хотя уже в конце XIX в. можно наблюдать реактуализацию жанровой традиции. Это было связано с возросшим интересом к стилизации, однако поэтические творения в жанре литературной сказки не выдерживали критерия соответствия традиционной форме. Известно, что народная сказка на всем протяжении своего исторического развития почти не знала стихотворной формы, существовала полиаризация фольклорных эпических

жанров на стихотворные и прозаические. Но в начале XX в. стилизация как система трансформации жанра все-таки существует, хотя обращена она не к народной, а к литературной сказке 1830-х гг. Особенно ярко выражена стилизационная ориентация на сказки А. Пушкина и П. Ершова, которая наблюдается у ведущих поэтов-модернистов и у авторов «второй» и «третьей» волны.

Еще в конце XIX в. многие поэты Серебряного века стремились создать нечто, пригодное для народного чтения в жанре литературной сказки (А. Барыкова, А. Коринфский). Поэты ощущали внутреннее единство связанных с предшествующими культурными пластами произведений, и тенденция к циклообразованию заявляет о себе уже на рубеже веков (М. Лохвицкая «Русские мотивы», А. Коринфский «Быльщина», Ф. Сологуб «Змий»). Поэт, создававший сказки, ощущал функциональную направленность жанра, выражающую определенную эстетическую концепцию действительности. Наиболее актуальным для этого времени было осознание жанра как микроединицы культурного пространства. В конце 1880 — начале 1890-х гг. в стихотворных сказках доминирует нравоописательная проблематика — под влиянием общественной ситуации в стране и творческим воздействием Л. Толстого и Н. Лескова. Формируется особая разновидность нравоучительных сказок, в которых сатирическое обличение эпохи (влияние щедринских традиций) соединяется с проповедью религиозно-нравственных идеалов. Легенда в жанровой контаминации со сказкой служит современности. У поэтов, не входящих в когорту великих, духовная чуткость проявляется именно в стремлении отразить конкретное историческое время-пространство. А. Коринфский постоянно использовал абстрактные образы, несущие обобщенный аллегорический смысл: Чудище-Ложь, Удаль, Смех, Зависть Лихая, Злая Молвь, Зло, Обман, Утех-Добрый Молодец, Дева Обида и т.д. Сюжетное действие, на котором реализуется образ, может быть связано с богатырской поездкой («Богатырь-Слово»), хождением в народ («Молвь облыжная»), описанием народного разговора («Удаль», «Последний богатырь»). Аллегорическая трактовка абстрактных понятий дополняется различными иносказательными

образами природного мира, особенно времен года, природных стихий. В «Весенней сказке» М. Лохвицкой такова Царица Мая, ожидающая встречи с любимым — Июнем, «красавцем с томными очами» [Лохвицкая 1986, 60]. В «Осенней сказке» (1893) процесс воцарения дождливой осени осмыслен в рамках традиционного сюжета типа «Чудесный супруг».

В эти годы резко усиливается и сатирический пафос литературных сказок, в частности, в сказках С. Басова-Верхоянцева, которые сегодня воспринимаются как классика жанра. Среди них и многократно переиздававшийся под разными названиями «Конек-Скакунок» (1906), и сказка «Дедушка Тарас», позже вошедшая в поэму «Расея» (1907), и «Черная сотня» (1908), «Король-Бубен» (1917), «Сказка о золотой рыбке» (1918), «Жадный мужик» (1920). Как правило, поэт использовал популярные сюжеты литературных сказок: он переделывает известную сказку П. Ершова, вносит новый политический смысл в схему пушкинской «О рыбке и рыбке», пересказывает «Новое платье короля» Андерсена. Он особенно «привязан» к первоисточнику в использовании формул и клише, которые почти без изменения включает в собственный текст. Басов-Верхоянцев нашел своего читателя и был достаточно известен.

Стихотворная сказка юного С. Есенина «Сиротка» (1914) практически не была предметом детального анализа. Но связь есенинского текста со сказочным сюжетом СУС 480 В «Мачеха и падчерица» может быть признана безусловной. В результате его трансформации поэт не использует сюжетообразующий стержень народной сказки (трудная задача). В «Сиротке» на мачеху — традиционного антагониста — не возложена функция отправителя. Она не отправляет Машу-сиротку в лес, а ее вредительство сводится к тому, что героиню без конца бранят и не купили бусы к праздничному наряду. Чудесный помощник (Мороз) замораживает слезы сиротки в жемчуга, а заодно «озлобленным дыханьем / Застудил он мать и дочь». В. Коржан утверждает, что, «сохраняя основную мысль сказочного первоисточника, поэт усиливал и обогащал ее, придавая новые оттенки» [Коржан 1969]. На самом деле «Сиротка» лишена гармонии и внутренней логики народной сказки.

Есенин вводит в сказку западноевропейский мотив, известный русскому читателю по «Золушке» Шарля Перро (встреча героини по одежке), но не развивает его.

Своеобразной кульминации развитие жанра стихотворной сказки достигает в начале 1920-х гг. в творчестве Марины Цветаевой, которая в течение двух лет создает произведения фольклорной ориентации: «Царь-Девница», «Переулочки», «Молодец», «Егорушка». Особый интерес в них представляет претекст, который восходит к сказкам из сборника А. Н. Афанасьева («Царь-Девница», «Упырь»), былина «Добрыня и Маринка», легенде о Егории Храбром. При этом Цветаева активно использует морфологию сказочного сюжета. Практически все ее произведения можно структурировать в соответствии с функциями волшебных сказок, выделенных В. Я. Проппом. В каждом есть исходная ситуация, а в «Царь-Девнице» и «Молодце» она совпадает с исходной ситуацией фольклорных первоисточников, хотя стихотворная речь существенно отличается от прозаической. Называя свои произведения поэмами, Цветаева тем не менее создала классические образцы стихотворных литературных сказок, развивая пушкинскую и ершовскую традиции. Их жанровая природа проявляется в ориентации на первоисточник, строгом следовании сюжетному канону волшебной сказки, использовании тождественных сказке типов персонажей, ее композиции и поэтики. Творческая свобода автора состоит в трансформации фольклорного сюжета или создании нового на основе классического образца, в изменении последовательности функций, во многочисленных монологах, усиливающих эмоционально-экспрессивный пафос и дающих психологическую мотивировку поступкам действующих лиц. Несмотря на свою яркую индивидуальность, в процессе создания литературных сказок Цветаева в основном не переступала границ на пути «от фольклора».

В отличие от предыдущего историко-литературного периода, жанровая доминанта русской стихотворной сказки рубежа столетий состояла в рецепции и фольклорной, и литературной традиции, генезис которой формировался как полиэтнический и поликультуральный. Ее судьбы на рубеже XIX–XX столетий

позволяют уяснить эстетическую функцию жанра. Она состояла в стремлении к преодолению старого содержания в произведениях, составляющих прерывную или непрерывную цепь контактов. Если актуализация жанровой доминанты стихотворной сказки XIX в. была связана с романтическим мироощущением и усложнена взаимопроникновением личностного и фольклорного начал, то спустя несколько десятилетий национальное мироощущение определяет новый общий тип художественного сознания эпохи конца XIX — начала XX в. То обстоятельство, что романтизм и модернизм — радикальные эстетические системы, позволяет связать процессы возрождения стихотворной сказки именно с ним. К его жанрообразующим признакам следует отнести установку на использование сказочной сюжетики, фантастики и поэтики, а также включение персонажей с типизированной в соответствии с народным источником сущностью. Стихотворная сказка подчеркнуто демонстрирует вторичную по отношению к сказке первой трети XIX в. — стилизационную — природу своей формы, восходящую с точки зрения специфики вертикального контекста к литературным сказкам Пушкина и Ершова. «Генетический код» многих стихотворных сказок обнаруживает следы не только фольклорной, но и литературной традиции эпохи позднего романтизма.

Таким образом, специфика жанра, состоящая в определенной вторичности, обуславливает неизбежность интертекстуального анализа. Два века развития русской литературной сказки обнаружили ее способность к трансформации различных источников — мифологических, фольклорных, а нередко и литературных. Структурно-генетический подход к исследованию этого жанра, доказавший свою продуктивность, предполагает выявление этих истоков и их комментариев. Логика историко-литературного процесса свидетельствует о том, что писатели в различной степени были ориентированы на «память жанра». Успех произведения никогда не зависел от количественных показателей: верность первоисточнику неизбежно должна сочетаться с индивидуальным творческим замыслом и качеством его реализации. Установка на жанр нередко имеется в названии книги или в заглавии

произведения, поэтому анализ названия и заглавия в аспекте интертекстуальности — немаловажная задача, стоящая перед исследователем литературной сказки.

«Понятие волшебной сказки, — писал В. Я. Пропп в своей последней книге “Русская сказка”, — определяется через ее сюжеты и мотивы» [Пропп 1984, 170]. Сюжетный и мотивный анализ играет важную роль в анализе литературной сказки и выявлении ее жанровой доминанты. Несмотря на то что мотив как сюжетобразующий элемент был впервые вычленен и обоснован еще А. Н. Веселовским, этот тип анализа получил распространение лишь в последнее время. Свидетельство тому — многочисленные указатели сюжетов и мотивов, появившиеся в конце XX в. на материале традиционных фольклорных жанров (сказок, балладных песен, преданий, быличек), статьи Б. Н. Путилова [Путилов 1976; Путилов 1992], известная работа Б. М. Гаспарова «Литературные лейтмотивы» [Гаспаров 1993], статья «Мотивный анализ» в «Словаре культуры XX в.» В. Руднева [Руднев 1997] и др. С этой проблематикой связана и историографическая книга «Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике. Очерк историографии» И. В. Силантьева [Силантьев 1999]. Автор рассматривает трактовки категории «мотив» начиная с трудов А. Н. Веселовского и заканчивая современными исследованиями. Он понимает мотив как «традиционный повторяющийся элемент фольклорного и литературного повествования» и выделяет четыре подхода к анализу мотива: семантический, морфологический, тематический и дихотомический. Приходит к выводу, что мотив представляет собой единицу художественной семантики и трактуется «в системе художественного целого литературного произведения», связывая его проблематику с общими вопросами генезиса эстетического начала в фольклоре и литературе.

Используя рассуждения В. И. Тюпы о принципах построения словаря сюжетов и мотивов [Материалы 1996, 13], отметим, что сюжетный и (или) мотивный анализ на материале литературной сказки должен предполагать: 1) констатацию наличия сюжета (или мотива) в фольклорной или литературной традиции; 2) анализ его трансформации в сравнении с классическими

источниками. Выделяя фазы мирового археосюжета (инициация, понимаемая В.Я. Проппом как структурная модель волшебной сказки), В.И. Тюпа выделяет четыре фазы его динамической инфраструктуры: обособления, искушения, лиминальную (пороговую) и преобразования [Там же, 18–19]. Внимание исследователя должны привлекать сюжетные или «сюжетногенные» (термин Тюпы) мотивы, хотя в поле зрения должны находиться и сугубо мифологические и фольклорные мотивы, не ограниченные традиционным источником. В процессе вычленения и анализа мотива необходимо помнить о том, что он являет собой тема-рематическое единство, так как еще А.Н. Веселовским отмечалась его двусоставность: $a + b$. В.И. Тюпа отмечает, что ведущая роль в этом единстве принадлежит предикативному компоненту (реме) [Там же, 8].

Сюжетно-мотивный анализ литературной сказки предполагает выявление ее стабильных и переменных элементов по отношению к традиционной культуре, в первую очередь к народной сказке. Как известно, стабильные, повторяющиеся элементы народной сказки В.Я. Пропп называл функциями, под которыми подразумевал поступок действующего лица. Сам ученый признавал тождество между функцией и мотивом, ведь она также двусоставна и предполагает доминанту предикативного компонента. Его знаменитая «Морфология сказки», как известно, содержит структурно-семиотическое описание тридцати одной функции, многие из которых составляют основу построения литературной сказки. Большинство писателей сохраняют традиционную исходную ситуацию, наложение и нарушение запрета, вредительство, обнаружение недостачи, отлучку, встречу с дарителем, чудесным помощником и антагонистом, испытание (борьба — победа, выдача и решение трудных задач), наконец, развязка — не всегда благополучная, как в народной сказке. Однако если в народной сказке последовательность функций постоянна, то в сказке литературной допустима их трансформация, что приводит к определенному алогизму или созданию нового сюжета по типу классического образца (М. Цветаева «Егорушка»). Писатели используют практически все типы персонажей, выделенные Проппом

в народной сказке и распределенные по семи кругам действующих лиц (антагонист, даритель, помощник, царевна, отправитель, герой, ложный герой). Система мотивов, выявленная в границах одного жанра — литературной сказки, — облегчит процесс постижения ее своеобразной реальности, о которой Д.С. Лихачев писал как о концептосфере [Лихачев 1993].

Структура литературной сказки прямо или опосредованно учитывает традиционные принципы композиции сказки народной. Писатели охотно наследуют ее стройность, сосредоточивая сюжетное действие на передаче единственного конфликта, положенного в основу сказки. Однолинейный принцип построения народной сказки, заключающийся в отлучке, приключениях и поисках, завершающихся возвращением, положен в основу большинства авторских текстов сказочной жанровой ориентации. В этом случае отсутствие конкретного фольклорного первоисточника не исключает сказочной принадлежности текста. Распространенным является и композиционный принцип троекратного повтора с усилением, в литературной сказке способный дополняться определенным излишеством (повтор может быть многократным). Писатель нередко использует устойчивые стилистические формулы — зачина («В некотором царстве, в некотором государстве», «жил-был»), вызова коня («стань передо мной, как лист перед травой»), встречи героя с антагонистом и многие другие, облегчающие процесс жанровой идентификации.

Литературной сказке, как и сказке народной, присущи различные типы вторичной условности, в первую очередь фантастический тип образности. Он обладает «откровенным нарушением логических связей и закономерностей, естественных пропорций и форм изображаемого объекта... максимально аккумулирует творческую фантазию художника, а вместе с ней и фантазию читателя. Художественный эффект фантастического образа достигается за счет резкого отталкивания от эмпирической действительности, поэтому в основе всякого фантастического произведения лежит оппозиция фантастического — реального» [Муравьев 1987, 461–463]. Особая художественная картина мира, в которой чудеса и фантастические происшествия воспринимаются как

норма, является существенной чертой, сближающей литературную сказку с народной. Однако мир литературной сказки дивергентен миру сказки народной. Между ними не только временная, но и игровая дистанция. Именно игровое начало является одной из важнейших критериев фантастического, ведь с его помощью создается особая условность, способствующая превращению невероятного в условно возможное. В XX в. своеобразная игра на стыке между вымыслом и реальностью чрезвычайно свойственна этому жанру. Если в народной сказке она могла обнаружиться только в зачинах и финальных формулах, допускающих в замкнутое пространство рассказчика из современного мира («И я там был...»), то в литературной сказке XX в. «двоемирие», т.е. сосуществование бытового, реального и чудесного, весьма распространено.

Общепринятым является выделение двух принципов создания фантастического, поэтика которого традиционно связана с удвоением мира: художник или моделирует собственный невероятный, существующий по собственным законам мир, или параллельно воссоздает два потока — действительного и сверхъестественного, ирреального бытия. Его анализ, как и выявление исторической природы фантастического мира жанра, весьма продуктивен. В современной науке существует термин «альтернативная история», применяемый к научной фантастике последнего десятилетия. Это современное направление фантастики, ставящее целью описать возможные, но не состоявшиеся варианты развития истории и социума, отчасти уже было реализовано в литературных сказках Серебряного века. Особенно многопланово в них было представлено исходное допущение: «что было бы, если...». Их сюжет, как правило, развивается в экзотическом мире или же связан с трансформацией хронотопа.

Несмотря на то что литературная сказка принадлежит новому времени, в ней присутствуют оба типа создания фантастического: в некоторых произведениях «реальная точка отсчета» присутствует скрыто, оставаясь за пределами текста (это особенно очевидно в сказках А. Пушкина), в других в судьбу героя вмешивается потусторонняя сила, влияющая как на его поведение, так и на ход событий. В литературной

сказке в соответствии со спецификой жанровой доминанты создается иллюзия доверия читателя к ее особому фантастическому миру. М. Н. Липовецкий, называя эффект сказочности структурной основой жанра, имел в виду и фантастику, хотя в отдельных случаях он может существовать и в формах «сказки жизни», декларативно отвергающей фантастическое как принцип (Ю. Олеша «Три толстяка») [Липовецкий 1992]. Тем не менее фантастический вымысел под знаком «эстетики чудесного» продолжает оставаться не только фоном и дополнительным художественным планом литературной сказки, но и обнаруживает тесную связь с фольклорной традицией. Писателями разрабатываются древние мифологические мотивы чудесного знания и умения, в том числе способности к превращению (людей в животных или их личностная трансформация), обусловленные процессом исканий сказочного героя.

Следует оговорить и проблему типизации в литературных сказках, обретающую особый характер, не так подчеркнуто выраженный, как в других жанрах. Принцип обобщения в сказках тесно взаимодействует с вторичной условностью. Образы персонажи в большинстве литературных сказок обретают конкретно-обобщенный смысл лишь благодаря жанровому синтезу сказки с притчей. Они могут принадлежать реальному времени автора или опосредованному художественному времени самих произведений либо являть собой особый синкретизм двух видов хронотопа.

В то же время не только сюжетика, но и поэтика литературной сказки позволяет использовать образы и ситуации, которые далеко не всегда возможны в произведениях иных жанров. Это способствует более широкой их интерпретации в необычных условиях. Весьма существенно, что развязка, разрешение конфликта в произведении сказочной ориентации определяется не столько установкой на достоверность, а прежде всего сугубо творческими способностями; решающими здесь нередко оказываются концепты социокультурной традиции. «Два аспекта сказочной модальности» [Медриш 2007] находят свое выражение и в особой, субъектной форме повествования. М. Н. Липовецкий справедливо полагал, что это проявляется в наличии условно-личной фигуры повествователя, обрамляющей безличный текст.

В литературной сказке более широко представлен тип «условно-личного рассказчика». Повествование от первого лица, иногда приближающееся к сказовой манере, в литературной сказке не редкость. В ней может присутствовать рассказчик, близкий типу народного сказочника — шутника, балагура (термин П. Г. Богатырева) или эпика. Иногда он персонифицирован, подобно образу Кузьмы Бархвостова (В. Белов «Бухтины вологодские»). Там, где субъектная форма повествования преобладает, имеет место тип повествования от первого лица, создающий иллюзию устной речи. О формальной близости сказовой манеры эпической фольклорной традиции писали многие исследователи: Б. Эйхенбаум, М. Бахтин, В. Виноградов [Эйхенбаум 1918; Бахтин 1972; Виноградов 1971]. Традиционно эта общность вытекала из анализа сказа или «рассказывания» как формы повествования. Проблема близости литературного героя-рассказчика народному рассказчику поднималась лишь в исследованиях фольклористов. Если писатели ставят перед собой задачу полной имитации устной речи народного рассказчика-балагура, то строят текст на основе коротких, усеченных, безличных и назывных предложений, отражающих нормы просторечия. В других случаях, воспроизводя монологическую речь рассказчика-эпика, писатель использует структуру сложного предложения. Речь героя-рассказчика близка устным повествовательным монологам за счет использования традиционных элементов народной афористики (пословиц, поговорок, присловий), фольклорной, диалектной, жаргонной лексики. Однако далеко не во всех литературных сказках герой-рассказчик может быть идентифицирован с тем или иным типом рассказчика народного, в этом случае сказовая манера повествования строится на критериях системно организованной литературной речи.

К исследуемому периоду исторического развития жанра может быть применена продуктивная идея о «сказочности» как своеобразном метажанре (или старшем жанре), понимаемом как известное конструктивное направление, способное «оживляться» за счет других жанров и осуществлять создание более конкретного жанрового образа мира. М. М. Бахтин конститутивными признаками любого произведения литературы считал не только автора-творца, но и созданного им героя, а также читателя, которого он идентифицировал со «слушателем». Всё это «живые силы, определяющие форму и стиль», — утверждал Бахтин еще в середине 1920-х гг. [Бахтин 1926]. «Слушатель» литературного произведения оказывал заметное влияние на результаты творчества, но он конечно же не совпадал с эмпирическим.

М. М. Бахтин апробировал свой тезис о внутренней диалогичности произведения прежде всего в анализе романного «разноречия», утверждая, что эстетически значимое произведение всегда «живое высказывание, которое... не может не стать активным участником социального диалога» [Там же]. Подобное понимание жанра как типической формы целого произведения, целого высказывания отчетливо проявляется в процессе анализа литературной сказки, диалогическая природа которой обусловлена генетически. Прояснение ее сущности позволяет выявить закономерности усиления и нисхождения жанра литературной сказки Серебряного века как одного из основополагающих признаков культурной доминанты эпохи, понять причины его реактуализации (закономерный приход к своей изначальной сущности), осмыслить тенденции к ускорению и замедлению процессов жанрообразования в литературе этого времени.

Источники и материалы

Бахтин 1926 — Бахтин М. М. Слово в жизни и слово в поэзии. К вопросам социологической поэтики // Звезда. 1926. № 6. С. 244–267.

Лохвицкая 1986 — Лохвицкая М. А. Стихотворения. М.: Сов. писатель, 1986.

Материалы 1996 — Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: от сюжета к мотиву / Под ред. В. И. Тюпы. Новосибирск, 1996. Вып. 1.

Муравьев 1987 — Муравьев В. С. Фантастика // Литературный энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 461–463.

Руднев 1997 — Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997.

Тынянов 1929 — Тынянов Ю. Н. О Хлебникове. URL: <https://ka2.ru/nauka/tinjanov.html> (дата обращения: 02.02.2020).

Хлебников 1987 — Хлебников Велимир. Творения. М.: Сов. писатель, 1987.

Эйхенбаум, 1918 — Эйхенбаум Б. Как сделана «Шинель» Гоголя // Манифесты ОПОЯЗА. URL: <http://www.opojaz.ru/manifests/kaksdelana.html> (дата обращения: 02.02.2020).

Исследования

Виноградов 1971 — Виноградов В. В. О теории художественной речи. М.: Высшая школа, 1971.

Гаспаров 1993 — Гаспаров Б. Н. Литературные лейтмотивы: Очерки по русской литературе XX века. М.: Наука, 1993.

Дуганов 1990 — Дуганов Р. В. Велимир Хлебников. Природа творчества. М.: Сов. писатель, 1990.

Еремина 1987 — Еремина В. И. Поэзия 1880-х — 1890-х гг. // Русская литература и фольклор: (Конец XIX в.). Л.: Наука, 1987. С. 334–360.

Корепова 1989 — Корепова К. Е. Сказка о жар-птице в фольклоре и литературе // Русский фольклор. Т. XXV. Л.: Наука, 1989. С. 59–70.

Коржан 1969 — Коржан В. В. Есенин и народная поэзия. Л.: Наука, 1969.

Липовецкий 1992 — Липовецкий М. Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920–1980-х годов). Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1992.

Лихачев 1993 — Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1993. № 1. С. 3–9.

Пропп 1984 — Пропп В. Я. Русская сказка. Л.: Лабиринт, 1984.

Пропп 1998 — Пропп В. Я. Морфология <волшебной> сказки: Исторические корни волшебной сказки: (Собрание трудов В. Я. Проппа) / Комментар. Е. М. Мелетинского, А. В. Рафаевой; Сост., науч. ред., текстол. комментарий. И. В. Пешкова. М.: Лабиринт, 1998.

Путилов 1976 — Путилов Б. Н. Мотив как сюжетобразующий элемент // Типологические исследования по фольклору. М.: Наука, 1976. С. 141–155.

Путилов 1992 — Путилов Б. Н. Веселовский и проблема фольклорного мотива // Наследие Веселовского. М.: Наука, 1992.

Савушкина 1971 — Савушкина Н. И. Русская советская поэзия 20-х годов и фольклор: Учеб. пособие. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1971.

Савушкина 1988 — Савушкина Н. И. Русская поэзия начала XX века и фольклор. М., 1988. Вып. 1.

Силантьев 1999 — Силантьев И. В. Теория мотива в отечественном литературоведении и фольклористике: Очерк историографии. Новосибирск: Изд-во ИДМИ, 1999.

© Т. В. Кривошапова, 2020

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Кривошапова Т. В. <https://orcid.org/0000-0002-0389-8026>

Доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры филологии Казахстанского филиала Московского государственного университета им. М. В. Ломоносова: Республика Казахстан, 010000, г. Нур-Султан, ул. Каджымукана, д. 11; тел.: +7 (717) 235-19-42; e-mail: krivoshapova_t@mail.ru

The Silver Age Literary Fairytale: Evolution of the Genre

Tatyana V. Krivoshchapova

(Kazakhstan Branch, M.V. Lomonosov Moscow State University:
11, Kadjymukan str., Nur-Sultan, 010000, Republic of Kazakhstan)

Summary. This article discusses the genre of literary fairytale and its evolution in the late nineteenth and first decades of the twentieth century. Its aim is to identify the genre's specifics in the Silver Age, including its plot situation and type of language. The most interesting result of the work is the identification of the evolution of the genre, which appears in each of its three literary sub-types. In addition, it was found that the vast majority of the fairytales gravitate to cyclization, the origins of which relate to the specifics of the addressee (adult readers), something that dates back to the tradition of Saltykov-Shchedrin. The author of the article argues that we must understand the genre as a complete work, a whole utterance. This is clearly manifested in literary fairytales, whose dialogical nature is genetically determined. Clarifying the nature of the genre helps us to identify the literary fairytale's pattern of growing and shrinking popularity in the Silver Age as one of the fundamental signs of the cultural dominant of the era, to understand the reasons for the genres re-actualization (a logical coming to its original essence), to comprehend the trends to accelerate and slow down the processes of genre formation in the literature of this time.

Key words: genre, literary fairytale, cyclization, evolution, addressee.

Received: February 12, 2020.

Date of publication: September 25, 2020.

For citation: Krivoshchapova T.V. The Silver Age Literary Fairytale: Evolution of the Genre. *Traditional Culture*. 2020. Vol. 21. No. 3. Pp. 84–94. In Russian.

DOI: <https://doi.org/10.26158/TK.2020.21.3.007>

References

- Duganov R. V.** (1990) Velimir Khlebnikov. Priroda tvorchestva [Velimir Khlebnikov: The Nature of His Work]. Moscow: Sovetskii pisatel'. In Russian.
- Eremina V. I.** (1987) Poeziya 1880-kh — 1890-kh gg. [Poetry of the 1880s — 1890s]. In: Russkaya literatura i fol'klor (konets XIX v.) [Russian Literature and Folklore (Late 19th Century)]. Leningrad: Nauka. Pp. 334–360. In Russian.
- Gasparov B. N.** (1993) Literaturnye leitmotivy: Ocherki po russkoi literature XX veka [Literary Leitmotifs: Essays on Russian Literature of the 20th Century]. Moscow: Nauka. In Russian.
- Korepova K. E.** (1989) Skazka o zhar-ptitse v fol'klоре i literature [The Fairytale About the Firebird in Folklore and Literature]. In: Russkii fol'klor [Russian Folklore]. Vol. XXV. Leningrad: Nauka. Pp. 59–70. In Russian.
- Korzhan V. V.** (1969) Esenin i narodnaya poeziya [Esenin and Folk Poetry]. Leningrad: Nauka. In Russian.
- Likhachev D. S.** (1993) Kontseptosfera russkogo yazyka [The Conceptual Sphere of the Russian Language]. *Izvestiya RAN. Seriya literatury i yazyka* [The Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 1993. No. 1. Pp. 3–9. In Russian.
- Lipovetskii M. N.** (1992) Poetika literaturnoi skazki (na materiale russkoi literatury 1920–1980-kh godov) [The Poetics of a Literary Fairytale (Based on the Material of Russian Literature of the 1920s–1980s)]. Sverdlovsk: Izdatel'stvo Ural'skogo universiteta. In Russian.
- Propp V. Ya.** (1984) Russkaya skazka [The Russian Fairytale]. Leningrad: Labirint. In Russian.
- Propp V. Ya.** (1998) Morfologiya skazki. Istorieskie korni volshebnoi skazki (Sobranie trudov V. Ya. Proppa) [Morphology of the Fairytale. Historical Roots of the Magical Fairytale (Collected Works of V. Ya. Propp)]. Moscow: Labirint. In Russian.
- Putilov B. N.** (1976) Motiv kak syuzhetoobrazuyushchii element [Motif as a Plot-Forming Element]. In: Tipologicheskie issledovaniya po fol'klору [Typological Studies in Folklore]. Moscow: Nauka. Pp. 141–155. In Russian.
- Putilov B. N.** (1992) Veselovskii i problema fol'klornogo motiva [Veselovsky and the Issue of Folklore Motif]. In: Nasledie Veselovskogo [Veselovsky's Legacy]. Moscow: Nauka. In Russian.
- Savushkina N. I.** (1971) Russkaya sovetskaya poeziya 20-kh godov i fol'klor [Russian Soviet Poetry of the 20s and Folklore]. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta. In Russian.
- Savushkina N. I.** (1988) Russkaya poeziya nachala XX veka i fol'klor [Russian Poetry of the Beginning of the 20th Century and Folklore]. Issue 1. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskogo universiteta. In Russian.
- Silantyev I. V.** (1999) Teoriya motiva v otechestvennom literaturovedenii i fol'kloristike: Ocherk istoriografii [The Theory of Motif in Russian Literature and Folklore Studies: An Essay on Historiography]. Novosibirsk: Izdatel'stvo IDMI. In Russian.
- Vinogradov V. V.** (1971) O teorii khudozhestvennoi rechi [On the Theory of Artistic Speech]. Moscow: Vysshaya shkola. In Russian.

© T. V. Krivoshchapova, 2020

ABOUT THE AUTHOR

Tatyana V. Krivoshchapova <https://orcid.org/0000-0002-0389-8026>

E-mail: krivoshchapova_t@mail.ru

Tel.: +7 (717) 235-19-42

11, Kazhymukan str., Nur-Sultan, 010000, Republic of Kazakhstan

DSc in Philology, Professor, Department of Philology, Kazakhstan Branch of the M. V. Lomonosov Moscow State University



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY4.0)