

На правах рукописи

РЫБКИН ПАВЕЛ НИКОЛАЕВИЧ

**РУССКАЯ СКАЗОЧНАЯ ПРОЗА XIX ВЕКА.
ПРОБЛЕМЫ ЖАНРОВОЙ ТИПОЛОГИИ**

Специальность: 10.01.01 - русская литература

**Автореферат диссертации на соискание ученой степени
кандидата филологических наук**

Москва, 2003

Работа выполнена в Московском городском педагогическом университете на кафедре русской и зарубежной литературы филологического факультета

Научный руководитель:

доктор филологических наук, профессор Ауэр А.П.

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук, профессор Алпатова Т.А.

доктор филологических наук, профессор Овчинникова Л.В.

Ведущая организация:

Гуманитарный педагогический институт

Защита состоится 16 мая 2003 в 16 часов
на заседании диссертационного совета К.212.203.13 в
Российском университете дружбы народов по адресу: 117198, г.
Москва, ул. Миклухо-Маклая, д.6, ауд. 436

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке
Российском университете дружбы народов по адресу: 117198, г.
Москва, ул. Миклухо-Маклая, д.6.

Автореферат разослан 15 апреля 2003 г.

Ученый секретарь

диссертационного совета,

кандидат филологических наук, доцент

А.Е. Базанова



2003-А
7050

Построение жанровой типологии только в пределах литературной сказки XIX века представляет задачу такого масштаба и такой степени сложности, что ее монографическое решение на современном этапе сказковедения может превратиться в исследование бесконечного. По этой причине диссертант в своем исследовании решил ограничиться только двумя аспектами проблемы: во-первых, выделением такого жанра литературной сказки (понимаемой как многожанровой *вид* литературы), который был бы наиболее адекватен ее природе, и, во-вторых, обнаружением и описанием отдельных жанровых разновидностей этой сказки с последующим их типологическим обобщением, что позволит дополнить и расширить существующую жанровые классификации.

Основные цели диссертационного исследования состоят в следующем:

– дать жанровое определение литературной сказки с метатекуальным заданием и целевидной структурой (в дальнейшем – собственно литературной сказки). Подчеркнем, что речь идет именно о жанровом определении, поскольку такой сказкой все многообразие литературной сказки как вида книжной словесности не исчерпывается;

– произвести целостный анализ ряда произведений А.Ф. Вельтмана, В.Ф. Одоевского и К.К. Случевского, до сих пор не рассматривавшихся в контексте русской сказочной прозы XIX века.

– выявить и описать жанровые разновидности собственно литературной сказки, для каждой из них сформулировать четкое терминологическое определение, выстроить жанровую типологию собственно литературной сказки.

Актуальность исследования заключается в том, что последовательное применение структурно-типологического метода позволило выделить такие жанровые разновидности собственно литературной сказки (гиперболизированная докучная, мистериальная, автопародийная, кумулятивная), которые до сих пор оставались на периферии сказковедения.

Научная новизна работы определяется тем, что в ней не только построена новая теоретическая модель литературной сказки, но и рассмотрены с точки зрения этой модели такие произведения русских писателей XIX века, которые не рассматривались в контексте сказочной прозы.

В исследовательской методологии основной акцент был сделан на структурно-типологический метод и методологический опыт таких исследователей, как И.Ф. Амроян, В.П. Аникин, М.М. Бахтин, А.С. Бушмин, П.А. Гринцер, Т.Г. Леонова, М.Н. Липовецкий, Ю.М. Лотман, И.П. Лупанова, Е.М. Мелетинский, А.И.

РОС. НАЦИОНАЛЬНАЯ
БИБЛИОТЕКА
С.Петербург
09 7003 акв

Никифоров, Л.В. Овчинникова, Э.В. Померанцева, В.Я. Пропп, Ю.В. Рассказов и А.Я. Эсалнек.

С точки зрения практической значимости результаты исследования могут быть использованы не только при разработке жанровой типологии литературной сказки в целом, но и при дальнейшем уточнении специфики собственно литературной сказки, а также при чтении специальных курсов и проведении спецсеминаров в вузах, занятий в старших классах лицеев и гимназий.

Структура диссертации сложилась в соответствии с ее аналитической направленностью – от теоретического обоснования феномена к его рассмотрению на примерах конкретных художественных произведений.

Основные выводы и положения диссертации апробированы в докладах на международной конференции “Русское литературоведение в новом тысячелетии” (Москва, МГОПУ им. М.А. Шолохова), межвузовской конференции “Филологические традиции и современное литературное образование” (Москва, Гуманитарный педагогический институт) и Щедринских чтениях (Коломенский государственный педагогический институт). Диссертация обсуждалась кафедре Московского городского педагогического университета.

Что касается проблем жанровой типологии литературной сказки в целом, то наибольшую трудность здесь вызывает отсутствие единого теоретического представления о том, что, собственно, представляет собой изучаемый феномен.

В первой главе предпринятого исследования (“Понятие собственное литературной сказки”) дается анализ существующих определений литературной сказки в целом с акцентом на наличии в большинстве из них цепевидной структуры (докучная сказка), лишь на первый взгляд дискредитирующей эти дефиниции с точки зрения формальной логики. Особо подчеркивается диктат самой сказочной формы, которая имеет метатекстуальную природу. Стремясь к более точному определению этой природы, диссертант обращает внимание на то, что такое определение в принципе не может включать в себя переменные признаки (как на этом настаивает, например, Л.В. Овчинникова). Оно лишь задает некий константный алгоритм, некую устойчивую модель подобных изменений. Если этого не учитывать, что нам либо понадобится для каждой аутентичной сказки искать свое собственное определение, либо это единое определение разрастется до некоего гигантского индекса сказочных сюжетов, мотивов и их вариантов.

Очевидно и то, что жесткое соотнесение константных признаков литературной сказки с фольклорными образцами, а

изменяющихся – с проявлением творческой инициативы автора либо ошибочно, либо должно вовсе снимать вопрос о четком терминологическом определении изучаемого жанра.

Критический анализ существующих определений литературной сказки (особое внимание уделено работам Л.Ю. Брауде и Л.В. Овчинниковой) привел нас к необходимости сформулировать две основных гипотезы, доказательству которых во многом и посвящена вся работа. Во-первых, поэтика собственно литературной сказки имеет тенденцию к метатекстуальной доминанте. Во-вторых, собственно литературная сказка опирается не на волшебную сказку как базисную нарративную модель, а на сказку докучную. И хотя невозможно назвать сказочника, в чьем творчестве они занимали бы доминирующее положение, их все же не назовешь маргинальным образованием.

В русской литературе XIX века с ее учительским пафосом литературная сказка нередко становилась орудием социальной сатиры и порой выполняла сугубо дидактические задачи. В этом смысле сказки с метатекстуальным заданием и цепевидной структурой в ней относительно немногочисленны. Это прежде всего произведения А.Ф. Вельтмана (особенно в “Рукописи Мартына Задека”, “Кошечье бессмертный...” и “Сердце и Думка”), В.Ф. Одоевского, чье творчество в целом, начиная с “Пестрых сказок” и заканчивая “Русскими ночами”, в известном смысле представляет собой некую гигантскую мистериальную метасказку, и, наконец, К.К. Случевского (особенно “Сказка тысяча второй ночи” и “Альгоя”).

Отправной точкой наших рассуждений о жанровой специфике литературной сказки служили многие определения, но основное внимание было уделено определению сказки Ю.В. Рассказова. Исследователь утверждает, что *“понятие сказки должно быть такое: трансформируемое традиционное повествование о сомнительном обычае, производящее его речевое испытание в целях преодоления сомнительности обряда силой воображения”*.

Что касается *сомнительного обычая*, то, по Ю.В. Рассказову, он представляет собой всю собой всю совокупность чудесного, являющейся доминантой в том числе и в литературной сказке. *Речевое испытание* – это магическая операция, заклинание, дело героев, слившееся с их словами и практическая деятельность сказителя-героя звуком-руками-умом в конкретной речевой ситуации. Речевое испытание есть поступок сразу в двух взаимопроникающих планах – в двоимирном событии бытия. Это и определяет сказку как особую природу. Наконец, любое сказочное событие и изнутри, и снаружи есть тройное речевое испытание: троекратное (речевые формулы, загадки), трехмерное (испытание на

разных уровнях сказки: испытание самим сказыванием, длением повествования; испытание героев; испытание возможностей природы фантазии), тройственное (три брата, года) и т.д. Если сомнительный обычай повторится не менее трех раз, то любые подозрения относительно нормальности или закономерности того или иного случая исчезнут сами собой.

Приведенное определение указывает на то, что ситуация испытания предполагает взгляд со стороны, а значит, следует говорить не о редукции чудесного к обыденному, но о возведении обыденного в ранг художественной реальности. Наличие в литературной сказке метатекстуального задания вполне оправданно и закономерно. В фольклорной сказке ситуация речевого испытания осмысливается как двоемирное событие бытия. В книжной словесности эта ситуация не может оставаться ситуацией *в том числе* бытийной. Следовательно, литературная сказка, если она стремится сохранить признаки вида как такового, должна всеми доступными ей средствами симитировать это *бытие*.

В данной связи следует помнить о компенсаторном характере литературной сказки, на который справедливо указывал К.В. Чистов. Однако он делал основной акцент преимущественно на психологии восприятия, отчего “компенсаторная” теория оказывалась сведенной к симуляции *сопричастности* читателя *эмоциональному миру героев*, хотя очевидно, что необходима имитация *сопричастности самому сказителю* (причем не столько психологической, сколько именно ситуативной, бытийной, творческой). Ясно, что литературная сказка должна адекватно воспроизвести именно *принципиальное двоемирие* речевого испытания, а не стимулировать душевные переживания читателя по поводу душевных переживаний героя. Нужно создать не просто эффект присутствия при речевом испытании, но и эффект непосредственного участия в нем. На деле это будет означать имитацию *аутентичным* повествованием повествования *трансформируемого*. Перед нами в высшей степени противоречивая задача. Однако собственно литературная сказка тем и занята, что испытывает это противоречие сначала на его преодолимость, а затем – на его естественность, т.е. превращает парадокс в антиномию. В результате все это приводит к многократному усилению “литературности” произведения и, как логическое завершение данного процесса, к метатексту. Все это позволило диссертанту обосновать следующее: *собственно литературная сказка – аутентичное оригинальное повествование о сомнительном обычае, производящее его речевое испытание (целесолагание чуда Творения) посредством обоюдного посвящения читателя и автора в реальность письма.*

В первой главе рассмотрена связь собственно литературной сказки с фольклорной докучной сказкой. С точки зрения диссертанта, докучная сказка представляет собой вполне равноправный жанр фольклорной сказки и, таким образом, может быть рассмотрена в связи с эволюцией литературной сказки в целом. Кроме того, мы обращаем внимание на структурный изоморфизм некоторых жанровых разновидностей докучной сказки (например, усеченной и маятниковой) и их функциональную эквивалентность наиболее значимой кольцевой бесконечной (докучной) сказке, которая и становится объектом метатекстуального развертывания в книжной словесности. Всюду происходит одно и то же – неожиданная подмена повествовательного времени реальным, что в свою очередь приводит к подмене отношения “рассказчик – слушатель” отношением “персонаж – персонаж”. Автор добровольно слагает с себя звание Творца и словно бы предоставляет истории развиваться самостоятельно.

Конечно, когда речь идет исключительно о докучной сказке, то все более тонкие и тонкие дефиниции исследуемого явления, безусловно, необходимы. Однако в рамках предпринятого исследования докучная сказка интересует лишь в отношении сказки литературной, и поэтому нужно было отыскать ее доминантную жанровую разновидность.

Очевидно, что подмена повествовательного времени реальным производится в целях манифестации речевого испытания как такового: история как бы пускается на самотек, она потенциально сама себя творит руками – звуком – умом неких потенциальных автора и слушателя (наличные – уже обращены в персонажей). Но поскольку на нулевом содержательном материале история развиваться не может, подобная подмена осмысливается также и как некий эквивалент “дления” повествования, т.е. того самого, что в отношении как будто бы пустой и бессмысленной докучной сказки в свою очередь становится (пусть даже только в качестве жеста) несомненной натурализацией чуда.

В итоге было сформулировано следующее: *докучная сказка – это репетитивная манифестация речевого испытания, взятого в отвлечении от своего объекта (предмета) и за его отсутствием объективирующегося собственно в сомнительный обычай. Здесь ставится под сомнение уже сама возможность повествования (его эпического “дления”), причем это сомнение может преодолеваться лишь повествованием (сказыванием) как таковым, вновь и вновь переживающим процесс объективации в собственный же предмет.*

Определив понятие литературной сказки и установив ее структурно-функциональную связь с фольклорной докучной сказкой, мы перешли к осуществлению главной задачи –

структурно-типологическому изучению русской сказочной прозы XIX века. Во второй главе (“Докучные сказки Александра Вельмана”) изучается творчество писателя 30 – 40-х гг. XIX века, в частности, такие его произведения, как “Странник”, “Предки Калимероса. Александр Филиппович Македонский”, “3448 год. Рукопись Мартына Задека”, “Кощей бессмертный...”, “Сердце и Думка”. А.Ф. Вельман одним из первых русских прозаиков осознал метатекстуальную природу документальной сказки. В большинстве указанных произведений несомненно наличие цепевидной структуры, тавтологического обрамления/вложения, последовательного дублирования повествовательных моделей, задающего потенциально бесконечный объем произведения, соотношение традиционных (в том числе факультативных) элементов романной формы (предисловий, эпилогов, эпиграфов) со сказочными формулами и прежде всего с формулами невозможного, сигнализирующими о возвращении к ортодоксии речи/письма и опознаваемыми в качестве таковых лишь на метауровне. Наиболее ярким примером развертывания сказочной формулы невозможного является предисловие к “3448 году”, которое в сжатом виде может быть изложено так: “На вопрос, каким образом рукопись Мартына Задека перешла ко мне в руки в бытность мою в Яссах, я должен ответить, что она принадлежит перу Эрнста Родера и хранится в Золотурье”.

К жанру гиперболизированной (развернутой) документальной сказки безоговорочно можно отнести и роман-сказку “Сердце и Думку”. С точки зрения содержания сюжет произведения достаточно прост и строится, как это нередко происходит у Вельмана, по принципу реализованной метафоры (“ум с сердцем не в ладу”). Но зато с точки зрения формы это вещь почти изысканная.

“Между тем... посмотрим, что делается с Думкой – Совой Савельевной, которую выпустила Ведьма погулять на белом свете: себя показать и людей посмотреть” – так начинается последняя, четвертая часть романа. Все, что выделено курсивом, представляет собой не просто сказочную формулу, но слияние двух формул: внешней медиальной (так называемая переходная формула) и внутренней медиальной (из числа тех, что описывают действия сказочных персонажей), причем бинарная структура романа в целом может быть прочитана и более того – проинтерпретирована! – уже путем простого сопоставления функциональной истинности обеих составляющих приведенной формулы. Первая составляющая (внешняя медиальная) выполняет свое прямое назначение – она действительно переключает внимание слушателей (читателей) с одной группы персонажей на другую, разбивая и закрепляя впечатление многокомпонентного повествования со сложным,

разветвленным сюжетом. Вторая же составляющая (внутренняя медиальная) в значительной степени фиктивна и представляет собой всего лишь предмет традиционного сказочного реквизита. Например, Думка, хоть и воплощена в облике Со́вы Савельевны, вроде бы доступном визуальному восприятию, ни разу не явилась *во плоти* кому-либо из персонажей, и в конце романа автор уже прямо называет ее Думкой-невидимкой. Таким образом, она перестает восприниматься в качестве персонажа и становится персонифицированной сюжетной перипетией.

А вот как выглядят зачины предыдущих трех частей.

Часть I: “В некотором царстве, в некотором государстве, не дальнее место от Киева, на реке Днепре, стоял городок и жил в нем...” [SSSS E₂+E₁]

Часть II: “А между тем... мы воротимся назад”.

Часть III: “Между тем как Сердце, выпущенное на волю, металось в большом свете из дома в дом, из угла в угол, из недра в недро и не находило нигде надежного приюта – в заднепровском городке происходили своего рода важные события”.

С учетом рассмотренного выше зачина четвертой части мы можем выстроить следующую последовательность формул: инициальная формула утвердительного характера (1), внешняя медиальная (2), внешняя медиальная (3), внешняя медиальная + внутренняя медиальная (4) “отрицательного” характера (отрицательного в том смысле, что “действия” Думки заметны только читателю и таким образом исключены из фабульной парадигмы). Последнее слово остается за фикцией, и это особенно нужно учитывать тем, кто склонен считать сказочные элементы романа простой литературной условностью и главный акцент делать на моментах нравоописания.

В диссертации учтено, что это не простая условность: Вельтман переводит штампы в архетипы, а единственной действительностью оказывается реальность речевого испытания, т.е. речи/письма. Это означает торжество фикции, становящейся реальностью, в частности – реальностью первотворения, а вовсе не объектом разоблачения или насмешек. В “Сердце и Думке” Вельтман не отказывается от традиционных элементов сюжета, а всячески стремится их подчеркнуть. Писатель далек от издевательства над избитыми повествовательными моделями (“добру достойный был венок” и т.д.). Он мыслит их именно как некие архетипы творческого сознания и потому возвращается к сказке.

В прозе Вельтмана 30 – 40-х гг. XIX века торжество фикции – вообще наиболее захватывающий момент, причем торжество это особенно активно переживается в границах отношения “рассказчик

– слушатель”. Следует отметить, что докучная сказка – единственный литературный жанр, существующий только и исключительно в границах указанного отношения. Более того, специфика его состоит в принципиальной невозможности эти границы преодолеть, в постоянном возвращении к началу.

Системный анализ привел диссертанта к выводу об антипсихологическом пафосе произведения, который опять же отсылает к сказке. Реализация метафоры становится двигателем сюжета и одновременно задает двухчастную структуру всего текста в целом. Диктат формы, определяемый диктатом языка, находит в том числе и свое числовое выражение. Повествование строится вокруг чета и нечета, вокруг двоицы и седмицы. Математическая выверенность сюжета особенно наглядно реализуется в приложениях Думки. Но очевидно, что ни Сердце, ни Думка в сумме своей не дают Зои, и поэтому образы Сороки и Совы-Савельевны не нуждаются в какой-либо психологической интерпретации. Магические числа явно довлеют себе и не более того. В сущности, читатель не знает, кто такая Зоя на самом деле: и без Сердца, и без Думки она не может быть признана цельным образом, но одновременное наличие того и другого, во-первых, совпадает соответственно с начальной ситуацией сказки, предшествующей вредительству, и ее развязкой, а во-вторых, само по себе тоже не создает образа, поскольку ни Сердце, ни Думка не являются сколько-нибудь значимыми персонажами. Словом, Зоя по Романовна в известном смысле так и не приходит в сознание, недаром в финальной сцене девушка “вскрикнула, затряслась и упала *без памяти* на руки Анны Тихоновны...” (курсив мой. – П.Р.).

Тотальная победа фикции, понимаемой как ортодоксия письма, в “Сердце и Думке” осуществляется через противостоянии Ведьмы и Нелегкого. Нелегкий гораздо более бесплотен, нежели Ведьма. Он становится не просто еще одной персонифицированной сюжетной перипетией, но воплощенным вредительством (недостачей), без которого развитие сказочного сюжета немыслимо. Поначалу эту функцию как будто бы берет на себя Ведьма. Но она – слишком пластична, преследует вполне оговоренные цели (выслужиться перед Бурей великой Грозой громашной, присвоить себе красоту Зои Романовны и очаровать ею втайне любимого Нелегкого), наконец, она – характер. Нелегкий же не просто перехитрил Бурю великую, он заслужил ее расположение рассказом о том, что случилось с Зоей и с ее женихами, т.е. не чем иным, как повторным воспроизведением сказки про Сердце и Думку. Таким образом, Нелегкий – как минимум рассказчик этой истории, возможно, даже ее автор. В любом случае, он залог возобновления повествования (уже один раз им повторенного), а значит, на

последней странице совсем неспроста мы читаем слова, не вызывающие ни малейшего доверия: “Этим докучная сказка и кончилась”.

Все эти атрибуты сказочной поэтики А. Вельтмана позволили диссертанту обосновать такую формулу собственно литературной (развернутой или гиперболизированной) докучной сказки: *собственно литературная докучная сказка – это аутентичное оригинальное повествование о сомнительном обычае (целесолагание чуда Творения), организованное таким образом, что обеспечивает тексту потенциально бесконечное повторение, которое и является натурализацией чуда.*

В третьей главе (“Мистериальная сказка В.Ф. Одоевского”) рассматривается мистериальная функция сказочной поэтики В. Ф. Одоевского. В творчестве писателя имеет место совершенно специфический смысловой ракурс понятия *мистериальность*, связанный “не столько с жанром, сколько со значением мистерии как особого рода онтологического таинства...”. Однако онтологическая направленность исканий В.Ф. Одоевского вовсе не отменяет разговора о его произведениях в терминах эстетики, ориентированной на законченную, художественно оформленную “вещь”, лишь потенциально направленную на превращение, так сказать, в реальность первого порядка. Более того, это означает, что сказки В.Ф. Одоевского следует отнести все же к собственно литературным, поскольку в них речевая ситуация воспроизводится именно как ситуация в том числе бытийная.

Для определения специфики мистериальной сказки как жанровой разновидности собственно литературной необходимо было восстановить целостную картину развития сказочной прозы в творчестве писателя. Был проанализирован начальный этап – так называемые “Сказки Каллидора”, к которым относятся “Новая мифология” и “Музыкальный инструмент”. При всей своей эскизности и некотором дидактизме эти произведения тяготеют не к иносказательной басенной поэтике, как обычно принято думать, но к мистериальной поэтике житнетворческого акта, причем в глобальных масштабах: так, музыкальный инструмент есть не что иное, как планета земля, достигшая гармонии и звучащая, подобно золотой арфе. Каллидор – предтеча Ириней Модестовича Гомозейки, а этот последний послужил отправной точкой в создании наиболее характерных для творчества Одоевского характеров – русского Фауста (“духоиспытатель”, идеалист) и русского Дон-Кихота (идеальный чиновник). Иными словами, рассмотрение сказочной прозы писателя в контексте прозы философской вполне оправданно, что подтверждается произведением с таким названием: “Сегелиель. Дон-Кихот XIX столетия. Сказка для старых детей. (Отрывок из 1-й

части)". В нем, пожалуй, ярче всего проявила себя специфическая поэтика *мистериальности*. "Начавшись в виде библейской мистерии, "Сегелиель" постепенно превращается в *филантропическую* и даже *бюрократическую* мистирию, – справедливо отмечал П.Н. Сакулин. – Падший дух, проникнутый любовью к людям, Сегелиель одновременно и русский Фауст, и идеальный русский чиновник, как понимал его Одоевский".

Еще одним связующим между сказочной прозой Одоевского и "Русскими ночами" может служить "Детская сказка", о которой в самом начале "Ночи первой" вспоминает Ростислав и которая представляет собой историю человечества в нескольких главах или сценах, направленных, по мнению Сакулина, направлен на против "старых детей", "старых малюток", что "... с недоверием встречают все новое, ропшут на успехи цивилизации". Таким образом, "Сказки Калидора", "Пестрые сказки", неоконченные "Жизнь и похождения Ириней Модестовича Гомозейки...", "Сказки дедушки Ириней", "Сегелиель" и "Детская сказка", являющаяся уже непосредственно фрагментов "Русских ночей" (как несколько трансформированный Сегелиель – их персонажем) выстраивается в единый смысловой ряд, где обобщающим компонентом выступает поэтика *мистериальности*. Следует отметить особо, что автор не ищет окончательных ответов, а дает лишь последовательность приближений к истине, достижимой лишь на путях примирения искусства и жизни. По верному замечанию Ю.В. Манна, "путешествие окончилось путешествием", а это означает, что все перечисленные произведения В. Ф. Одоевского можно в известном смысле рассматривать как своего рода *метасказку* – случай исключительный в русской литературе и заслуживающий отдельного исследования. Замечательно, что в формальном отношении мистериальная сказка изоморфна докучной: потенциально бесконечное количество приближений к подлиннику становится действительно бесконечным повторением Идеального произведения, вписанным в парадигму абсолютного.

В четвертой главе – "Игрушечного дела людюшки" М.Е. Салтыкова-Щедрина: от сатиры к автопародии – подробно рассматриваются причины, в силу которых указанное произведение так и не стало началом задуманной сатириком "кукольной серии". Щедрина сказка-автопародия в данном случае обозначена не столько в качестве полноправной жанровой разновидности собственно литературной сказки, сколько как убедительное доказательство метатекстуальной природы этой наиболее, тем более значимое, что мы находим его в творчестве писателя, далекого от подобной проблематики. Выяснилось, что Щедрин эскизно подошел к разработке "темы кукольности", без учета специфики

игрушечных промыслов и народного театра кукол. Это и породило крайнюю односторонность изуверовских “подьячих”, превратив сатирические образы в пасквильные.

Писатель исходил из синонимии понятий “кукла” и “автомат”. Между тем, кукла механизмуется лишь тогда, когда ей пытаются привить свойства живого человека непосредственно, вне сценического контекста, законов театра, помимо принципов ремесла актера-кукловода, без учета условной природы драматического “оживления”. Первый шаг от куклы к живому человеку – это именно внедрение в нее механизма. Парадокс тем более показательный, что таким же механизмом делается и кукла, оживленная изнутри себя самой. Гипостазировать подобное оживление можно лишь в рамках сказочной фантастики, что было сделано еще Андерсеном в его “Директоре кукольного театра”. Великий сказочник обличил бесприбыльность, абсурдность а в пределе своем и опасность оживления куклы помимо сцены, без учета ее эстетической природы.

Щедрин, используя для сатирических целей мотив оживленной куклы, куклы-автомата, оказался отброшен от своих первоначальных задач: писатель почувствовал, что такая кукла – сама по себе является объектом обличения, притом в значительно большей степени, нежели обличаемые в ее образе мздоимец или лакомка. Эстетический грех абсолютен и непростителен, тогда как этический в первую очередь взыскует исправления, отпущения и т.п. Это поставило М.Е. Салтыкова-Щедрина перед необходимостью обличать не столько подьячих (что он, очевидно, всерьез собирался сделать), сколько бездарного Изуверова – мастера, самым нелепым образом издевающегося (причем не осознавая издевки) над собственным же ремеслом, его принципами и законами. Разумеется, бесталанность Изуверова резко ослабила (чтобы не сказать – дискредитировала) критику по адресу мздоимцев и лакомок. А поскольку с этой критикой автор в общем-то согласен, то он вынужден обличать уже не врага, а напротив, своего идейного соратника, почти коллегу. Неудивительно, что последнее обстоятельство привнесло в произведение совершенно неожиданный и двусмысленный привкус автопародии.

В пятой главе – Кумулятивная сказка К.К. Случевского – объектом анализа стала сказочная проза указанного автора: “Альгоя”, “Сказка тысяча второй ночи”, “Любовь сокола”, “Идол”, “Грамматическая сказка”, “Сосун”, “Господин Может Быть”, “Дымный человек”, “Чудесная гитара” и “Верба”. К жанру собственно литературной сказки мы отнесли лишь первые две. В “Альгое” налицо определенная трансформация принципа романтического двоемирия, и трансформация эта парадоксальна:

традиционное для романтизма разведение мира идеального и реального оборачивается здесь их чудесным совпадением. Чудо натурализуется через соотнесение недостачи (отверженность девушки) с планом выражения, а преизбытка (ее красоты и стойкости) с планом содержания. Единство же формы и содержания мыслятся обязательным. Поскольку окончательный результат речевого испытания представляет собой не что иное, как идеальный первообраз героя, доведенный до эмблематического лаконизма, то, очевидно, имеет смысл говорить о последовательной кумуляции ведущего признака персонажа как основном двигателе сюжетного развития. Таким образом, “Альгою” дессертант определил как собственно литературную кумулятивную сказку. Разумеется, она значительно отличается от фольклорных образцов. В ней эпическое оформление принципа кумуляции преобладает над формульным и строится не на многократном, все нарастающем повторении одних и тех же *действий*, а на кумуляции одного и того же *признака*. Именно это дало основания для вывода о том, что *собственно литературная кумулятивная сказка – аутентичное оригинальное повествование о сомнительном обычае, чье речевое испытание (целесолагание чуда Творения или воскресения) осуществляется через синхронное нарастание преизбытка и недостачи, соотносимых друг с другом пластически, как план содержания и план выражения, и натурализуется в антиномическом единстве того и другого, взятых каждый в своем пределе.*

В заключении делаются итоговые выводы. Построение развернутой жанровой типологии литературной сказки в целом – задача чрезвычайной сложности, которая не может быть решена до тех пор, пока структурно-типологическим и функциональным анализом не будут охвачены все литературные сказки XIX века, во-первых, без окончательного уточнения формальных признаков исследуемого феномена (чего еще не произошло) и, во-вторых, без их продуманного сопряжения с элементами содержания. В своей работе мы исходили из ценностной самодостаточности речевого испытания, в котором натурализуется сомнительный обычай.

Вопрос о своеобразии жанрового синтеза решался с опорой на структуру метатекста, по определению представляющего собой многожанровое образование. Мы постарались показать, что первенство здесь принадлежит докучной сказке (а не волшебной, как это преимущественно делалось ранее), и именно она стала метажанровой моделью сказки собственной литературной.

На этой теоретической основе осуществлялся типологический анализ русской сказочной прозы XIX века, что позволило выделить собственно литературную сказку в особой жанр сказки литературной и дать описание таких ее жанровых

разновидностей, как гиперболизированная докучная, кумулятивная, мистериальная сказки и сказка-автопародия, до сих пор не включавшихся в принятые классификации.

Определяющие результаты исследования нашли отражения в следующих публикациях:

1. На грани автопародии. Об одной малоизученной сказке М.Е. Салтыкова-Щедрина.//Библиотечка учителя словесности, №3. – Москва: изд-во Московского культурологического лица №1310, 2000. С. 74 – 93.

2. Фантомная боль русской литературы: “Мертвые души” и “Русские ночи.//Библиотечка учителя словесности, №1. – Москва: изд-во Московского культурологического лица №1310, 2001. С. 7 – 12.

3. Когда мухи были с галушку, или Докучные сказки Александра Вельтмана.//Библиотечка учителя словесности, №4. – Москва: изд-во Московского культурологического лица №1310, 2001. С. 16 – 52.

4. Онегин против белого бычка.//Библиотечка учителя словесности, №5 – 6. – Москва: изд-во Московского культурологического лица №1310, 2001. С. 28 – 93.

5. Русская классика в переводах на новояз.//Лицейское и гимназическое образование, Ч. 1 – 2, №6. – Москва: изд-во Московского культурологического лица №1310, 2001. С. 47 - 55.

6. Русская классика в переводах на новояз.//Лицейское и гимназическое образование, Ч.3, №2. – Москва: изд-во Московского культурологического лица №1310, 2001. С. 39 - 43.

7. Творческая природа памяти в лирике А.С. Пушкина и В.В. Набокова.// Сборник трудов молодых ученых МГПУ. VI-й выпуск. С. 91 – 107.

Павел Николаевич (Россия)

Русская сказочная проза XIX века. Проблемы жанровой типологии

Диссертация посвящена структурному анализу русской сказочной прозы XIX века с акцентом на творчество А.Ф. Вельтмана, В.Ф. Одоевского, М.Е. Салтыкова-Щедрина и К.К. Случевского.

В теоретическом отношении наибольшее внимание уделяется литературной сказке с метатекстными отдельными ее жанровыми разновидностями - докучной, мистериальной, кумулятивной сказкам и сказке-автопародии.

Русская литературная сказка XIX века в жанровом отношении весьма многолика. Эта многоликость - результат повторения пути развития фольклорной сказки, который отчетливо представлен в классификации В.Я. Проппа. В отношении литературной сказочной прозы такая классификация еще далека от завершения. Завершенной она станет только тогда, когда структурно-типологическим анализом будут охвачены все литературные сказки XIX века, важным шагом к чему может послужить настоящее исследование.

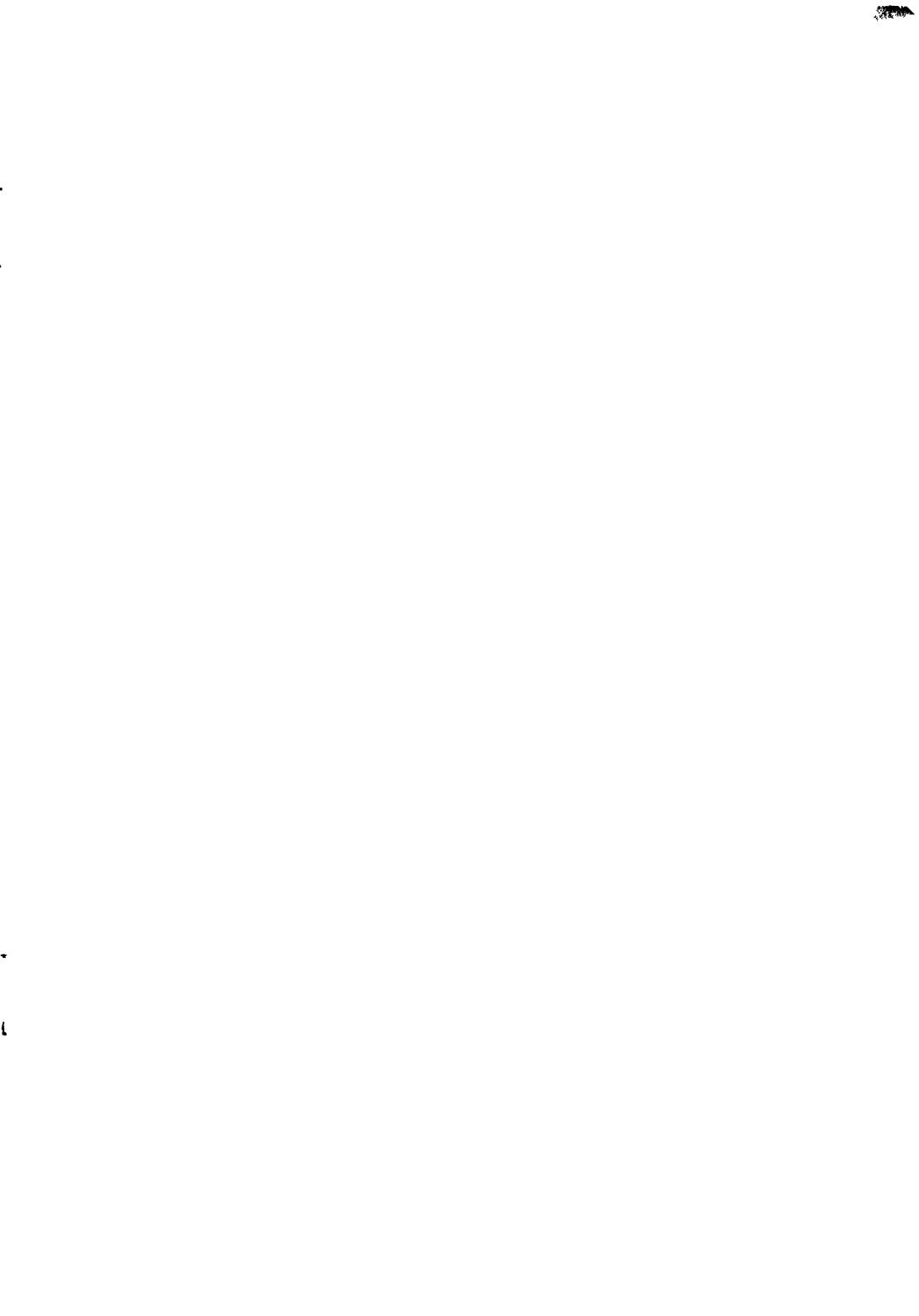
Rybkin Pavel N. (Russia)

Russian literary fairy-tale of XIXth century. Problems in genre typology

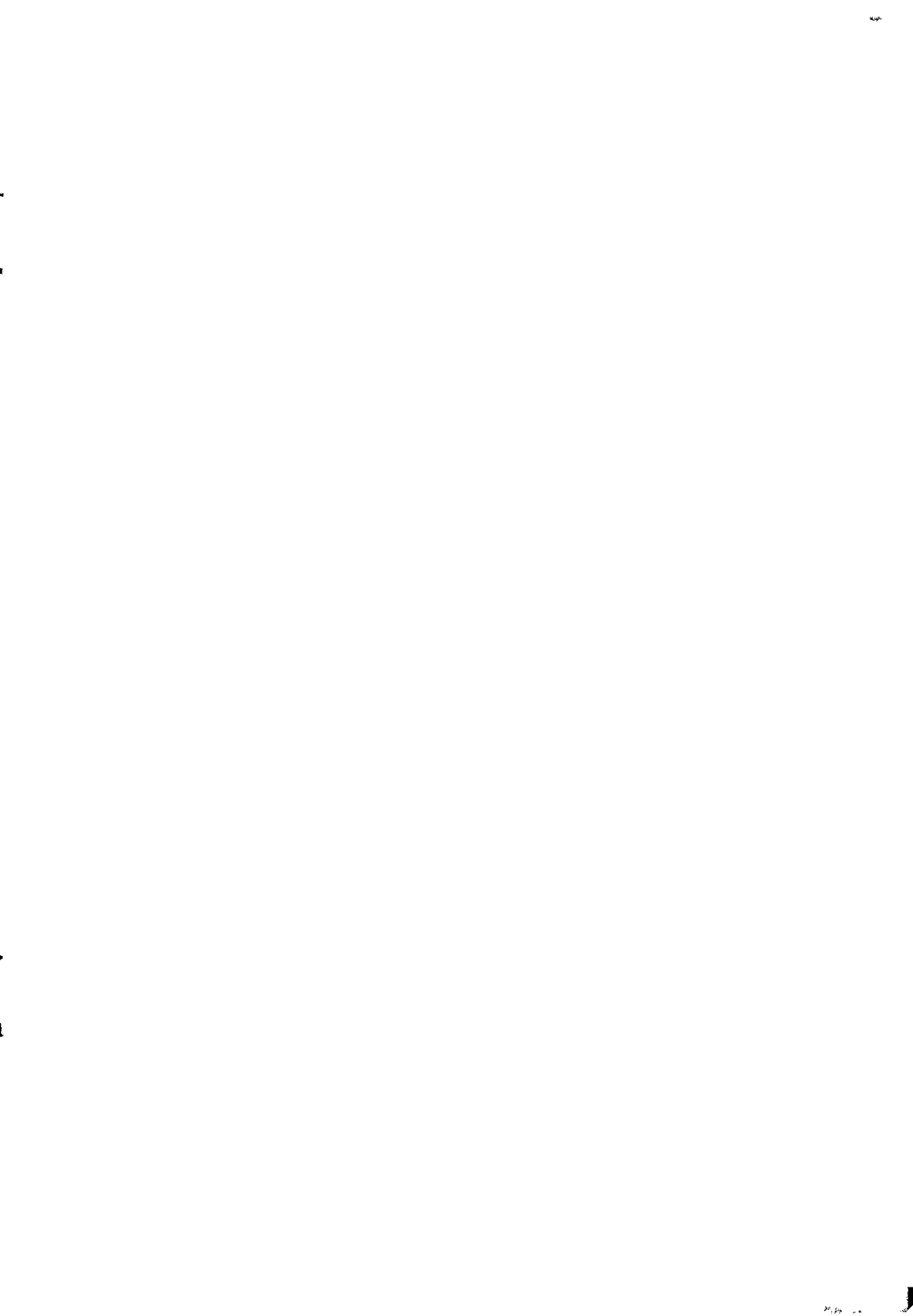
The thesis is devoted to the structural analysis of Russian literary fairy-tale of XIXth century with special attention to creative of A. Veltman, V. Odoevsky, M. Saltykov-Shchedrin and K. Slutchevsky.

In theory the attention is paid to tales with metatextual aims and chainlike structure and those genre variants - dokuchnaya, misterial, cumulative and auto-parody.

Russian literary fairy-tale is multi-faced in genre aspect. This variety is the result of repetition of folk tale genesis which was distinctly represented in V. Propp classification. As for literary fairy-tale, such classification is rather far from complete. It will be complete not earlier than all of Russian literary fairy-tales of XIXth century will be analysed by structural and typological methods. The thesis is the another one step on this way.



Отпечатано в ООО «Оргсервис-2000»
Тираж 100 экз. Заказ № 14/04-6Т.
Москва, 115419, а/я 774, ул. Орджоникидзе, 3



2003-A
7050

№ .7050

3

252