

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение высшего образования
«Южно-Уральский государственный университет
(национальный исследовательский университет)»
Институт социально-гуманитарных наук
Кафедра русского языка и литературы

РАБОТА ПРОВЕРЕНА

Рецензент, к.ф.н., доцент

_____ М. С. Родионов

« _____ » _____ 2019 г.

ДОПУСТИТЬ К ЗАЩИТЕ

Заведующий кафедрой, д. ф. н., проф.

_____ Е. В. Пономарева

« _____ » _____ 2019 г.

ПОЭТИКА СКАЗОЧНЫХ ПРОЗАИЧЕСКИХ ЦИКЛОВ А. ПРИСТАВКИНА

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
ЮУрГУ– 45.04.01.2019.320.ПЗ ВКР

Руководитель, д. ф. н., профессор

_____ Е. В. Пономарева

« _____ » _____ 2019 г.

Автор

студент группы СГ-215

_____ А. В. Козлова

« _____ » _____ 2019 г.

Нормоконтролер, преподаватель

_____ Л. В. Выборнова

« _____ » _____ 2019 г.

Челябинск 2019

РЕФЕРАТ

Козлова, А. В. Поэтика сказочных прозаических циклов

А. Приставкина / А. В. Козлова. —

Челябинск : ЮУрГУ, СГ-215, 2019. —

144 с., 9 табл., библиогр. список —

153 наим., презентация.

Ключевые слова: цикл, литературная сказка, авторская сказка, поэтика, А. Приставкин.

Объект исследования — поэтика сказочных прозаических циклов А. И. Приставкина.

Предмет исследования — жанроформирующие и жанромоделирующие принципы сказочных прозаических циклов.

Цель работы — определение биографических и художественных истоков сказочных циклов, выявление циклообразующих элементов, обуславливающих художественную целостность данного сверхжанрового образования.

Задачи работы — обобщить и систематизировать имеющийся в современном литературоведении опыт осмысления проблемы жанра литературной сказки как особого литературного явления; исследовать сказочный прозаический цикл как сверхжанровое единство особого типа в творчестве А. Приставкина; создать типологию авторских сказочных прозаических циклов Приставкина.

Новизна дипломной работы заключается в том, что в ней впервые предпринимается исследование сказочного мира А. Приставкина; в научный оборот введены циклы «Сказки про ежиков», «Сказки старого Берлина», «Сказки на Селигере».

Результаты исследования — создано представление об авторских художественных моделях циклов малой прозы, написанных А. Приставкиным.

Работа может представлять интерес для преподавателей и студентов-филологов при изучении теории жанра, теории прозаического цикла XX века, сказки как особого жанра, Истории русской литературы XX века, а также поэтики малой прозы А. И. Приставкина.

ABSTRACT

Kozlova A. V. Poetics of the fairy-tale prose cycles of A. I. Pristavkin / A. V. Kozlova. — Chelyabinsk : SUSU, SH-215, 2019. — 144 pp., bibliography. list — 153 names, presentation.

Keywords: cycle, literary fairy-tale, author's tale, poetics, A. Pristavkin.

Object of research — poetics of the fairy-tale prose cycles of A. I. Pristavkin.

Subject of study — genre-forming and genre-modeling principles of the fairy-tale prose cycles.

The aim of research — determining the biographical and artistic origins of fairy-tale cycles, identifying the cycle-forming elements that figure out the artistic integrity of this super-genre education.

The objectives of research: to summarize and systematize the experience of modern literary criticism of the problem of the genre of a literary tale as a special literary phenomenon; explore the fairy-tale prose cycle as a super-genre unity of a special type.

The scientific novelty of research consists of the possibility to present for the first time the holistic perception of the fairy-tale world of A. Pristavkin, to introduce the cycles «Tales about hedgehogs», «Tales of old Berlin», «Tales on Seliger» into a scientific circulation.

Research results are as follows: the work is focused on solving actual problems in general and special courses on the history of Russian literature and in scientific research on the problems of the cyclization of short prose.

Research can be of interest for teachers and students-philologists in the study of the theory of the prose cycle of the 20th century, fairy tales as a special genre, as well as poetics of small prose of A. I. Pristavkin.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	6
1. ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ.....	12
1.1. Циклизация в литературном процессе.....	12
1.2. Сказка как литературный жанр: тенденции циклизации сказки.....	30
1.3. Жанр авторской литературной сказки.....	40
2. ПОЭТИКА ЦИКЛА А. И. ПРИСТАВКИНА	
«СКАЗКИ ПРО ЕЖИКОВ».....	46
2.1. Субъектная организация цикла.....	46
2.2. Ассоциативный фон цикла.....	54
2.3 Хронотоп сказочного цикла.....	68
2.4. Заголовочно-финальный комплекс и композиция цикла.....	70
3. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ЦИКЛА «СКАЗКИ СТАРОГО БЕРЛИНА»	87
3.1. Хронотоп цикла.....	87
3.2. Элементы сказочной поэтики цикла.....	96
4. ПОЭТИКА ЦИКЛА А. ПРИСТАВКИНА «СКАЗКИ НА СЕЛИГЕРЕ» ...	106
4.1. Ассоциативный фон цикла.....	106
4.2. Интонационно-речевая организация цикла.....	115
4.3. Заголовочно-финальный комплекс цикла.....	121
МЕТОДИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ.....	128
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	134
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	140

ВВЕДЕНИЕ

Проблема изучения феномена прозаического цикла не теряет своей актуальности на рубеже XX—XXI веков: сегодня уточняется понятие циклизации исследуемых произведений, доминантных и периферийных принципов циклизации, расширяется круг авторов, произведения которых входят в контекст литературной полемики.

Активный процесс циклизации как одной из тенденций современного литературного процесса связан с активизацией жанра литературной сказки, а точнее — сказочного прозаического цикла. В настоящее время данный жанр функционирует в своих многочисленных инвариантах: сказочный роман, сказочная повесть, сказочная миниатюра. Одна из граней этого общего процесса раскрывается в творчестве Анатолия Приставкина.

Имя писателя широко известно не только в России, но и за рубежом. А. Приставкин — автор многих романов и эссе, в том числе легендарной повести «Ночевала тучка золотая», выдающийся педагог, общественный и культурный деятель, председатель первой в России комиссии по помилованию.

Литературоведы чаще всего относят тексты А. Приставкина к детской литературе, однако это не вполне корректно. Большую часть его творчества составляют крупные эпические произведения (романы, повести, очерки), в то время как малая проза (рассказы и сказки, чаще всего опубликованные с пометой «для детей среднего школьного возраста» [110] составляет не более 10% от общего числа текстов. Однако именно они представляют «жемчужину» творческой коллекции писателя: уникальные в эстетическом и художественном плане тексты, обладающие явной тенденцией к циклизации.

Феномен циклизации в творчестве А. Приставкина можно проследить сразу в диахроническом и синхроническом аспектах. Автор входит в литературу в 60—е гг. XX века с циклом рассказов «Военное детство» (1959 г.) / «Маленькие рассказы» (1962 г.) [111], поэтика которого была

изучена нами в рамках выпускной квалификационной работы в 2017 году [106].

Далее в 1964 году автор публикует лирическую повесть «Селигер Селигеревич» [112], внутри которой помещает 6 сказок «Черви и паук», «Муравей», «Улитка», «Утенок», «Вороны», «Шурка», которые позже издаются в книге-сборнике «Летающая тетушка» в формате цикла под собственным заголовком «Сказки на Селигере» (2007 г.) [111]. В 1990 г. выходит в печать его латышский дневник «Моя тихая Балтия» [109], где А. И. Приставкин цитирует строки из своего будущего цикла «Сказки про ежиков» [110], который целиком будет опубликован в одной из последних книг автора «Летающая тетушка» (2007 г.) наряду с еще одним циклом «Сказки старого Берлина» [110].

Все произведения А. Приставкина — «факт сопротивления безжалостности, бесчеловечности» [107]. Как писатель гуманист, прежде всего, все свои циклы он подчинял одной идее — «не могу предать!» [107]. В «Маленьких рассказах» через своих героев автор продемонстрировал, что суровость и жестокость войны не может заставить человека предать священное желание жить. Далее эта идея транспонировалась в повесть «Селигер Селигеревич» и вставной цикл «Сказки на Селигере», где отчетливо прозвучала мысль о том, что Родина — опорная ценность в русской культурной традиции — не может предаваться человеком, независимо от обстоятельств, в которых он порой вынужден делать нравственный выбор, что само озеро Селигер — есть некое «зеркало памяти», в которое человек смотрит, чтобы периодически напоминать себе о простых заветах: не предавать человека в себе, уважать Родину.

От концептуальной метафоры «человеческий коридор» в «Маленьких рассказах» [111], ставшей одной из главных причин, побудивших Приставкина к творчеству (суметь открыть дорогу для жизни детям на войне), своими произведениями А. Приставкин выстроил настоящий «литературный гуманистический коридор». Читатель из книги в книгу кочует вместе с единым

тематико-проблематическим концептом идей (быть нравственно честным человеком, делать добро «Сказки про ежей» [110], служить ближним, любить природу «Сказки на Селигере» [110], жить и любить, уметь удивляться и радоваться малому «Сказки старого Берлина» [110], быть человеком особенно тогда, когда это кажется невозможным «Маленькие рассказы» [111]). Каждый раз эти идеи трансформируются и по-новому объемно представляют авторское мировоззрение, что в свою очередь формирует единый контекст творчества автора, рождает СВЕРХтекст и позволяет нам говорить о внутренних рифмах и концептуальных макроциклах в сознании автора

Рассматривая поэтику циклов малой прозы автора, стоит отметить, что сказки — сквозное явление авторского творчества. Начав с «малоформатных» жанров — «Военное детство» и «Маленькие рассказы» (1959 г., 1962 г.), — автор преимущественно работал в крупных формах: ему принадлежат документальные повести «Мои современники» (1959 г.), «Костры в тайге» (1964 г.), «Страна Лэпия» (1960 г.), роман «Голубка» (1967 г.), повести «Солдат и мальчик» (1970 г.), «Ночевала тучка золотая» (1987 г.), «Кукушата» (1988 г.) и т. д.

Сказочные циклы стали «пограничным» явлением авторского творчества: публикация первого сказочного цикла «Сказки на Селигере» в 1964 году в девятом номере журнала «Юность» [112] в самом начале литературной деятельности, работа над циклом «Сказки про ежей» [113], в основной период с 1980—1990 гг., затем подведение жизненных итогов в последнем цикле «Сказки старого Берлина» [110] в 2007 за год до смерти писателя.

А. И. Приставкин внес значительный вклад в развитие литературной сказки XXI, но следует заметить, что в повестку литературоведческих дискуссий попасть этому автору до сих пор не удавалось. Системное изучение и описание поэтики авторского прозаического сказочного цикла А. Приставкина еще не было предметом специального исследования. Это

позволяет заключить, что **новизна** данной работы — в возможности впервые представить целостное восприятие сказочного мира писателя, а также ввести циклы «Сказки про ежей» [110], «Сказки старого Берлина» [110], «Сказки на Селигере» [110] в научный оборот, рассмотрев их художественные особенности, семантику и поэтику в контексте развития литературной сказки XXI века.

Объектом нашего исследования является поэтика сказочных прозаических циклов А. И. Приставкина «Сказки про ежей», «Сказки старого Берлина», «Сказки на Селигере». **Актуальность** исследования обусловлена концептуальным содержанием материала, важностью задачи обозначить место цикла сказок писателя в его эстетической системе, в границах литературного процесса XX века и представить на ее основе новые разработки, служащие дальнейшему научному изучению жанра литературной авторской сказки в XXI веке.

Материалом нашего исследования являются сказочные прозаические циклы А. И. Приставкина — «Сказки про ежей» [110], «Сказки старого Берлина» [110], «Сказки на Селигере» [110], до сих пор не являвшиеся объектом научного осмысления.

Предметом исследования являются жанроформирующие и жанромоделирующие факторы сказочных прозаических циклов.

Цель научной работы — определение биографических и художественных истоков сказочных циклов, выявление циклообразующих элементов, обуславливающих художественную целостность данного сверхжанрового образования.

Для достижения поставленной цели необходимо комплексно решить следующие **задачи**:

- 1) обобщить и систематизировать имеющийся в современном литературоведении опыт осмысления проблемы жанра литературной сказки как особого литературного явления;

- 2) описать литературно-сказочный контекст, в котором происходило становление А. И. Приставкина как сказочника;
- 3) исследовать сказочные прозаические циклы как сверхжанровое единство особого типа;
- 4) выявить доминантные признаки сказочного цикла;
- 5) обосновать использование А. И. Приставкиным циклической формы как способа сверхжанровой организации текста;
- 6) ввести в литературоведческий оборот художественный материал, прежде не являвшийся предметом научной рецепции.

Теоретическую базу исследования составляют работы, в которых изучается феномен прозаического цикла, среди них научные труды таких ученых, как: М. Н. Дарвин, О. Г. Егорова, Л. Е. Ляпина, Е. В. Пономарева, В. А. Сапогов, И. В. Фоменко и др.; становление и функционирование жанра литературной сказки XX—XXI века: Д. Н. Ващенко, Е. Ю. Геймбух, С. Н. Еремеев, О. И. Зворыгина, Л. В. Калачина, М. Н. Липовецкий, Л. В. Овчинникова, Е. В. Пономарева, В. Я. Пропп и др.; особенности функционирования теоретической модели жанра: Ю. П. Агеева, М. М. Бахтин, Н. В. Барковский, А. Н. Веселова, М. М. Гиршман, Л. Д. Гутрина, А. В. Козлова, Н. Н. Кундаева, А. В. Кубасов, Н. Л. Лейдерман, А. В. Тагильцев, Н. Д. Тamarченко, Л. В. Чернец и др.

При проведении научного исследования был использован комплекс общенаучных методов, включая описательный метод, а также методы лингвистического и жанрового литературоведческого анализа.

Апробация результатов научного исследования проводилась на международных, всероссийских и региональных конференциях, среди них:

- XXIV Международная научно-практическая конференция «Мифологическое и историческое в русской литературе XX—XXI веков. Шешуковские чтения» (Москва, МПГУ — 2019);

- Международная научно-практическая конференция «Славянская филология и культура в интеллектуальном контексте времени» (Ростов-на-Дону, ЮФУ — 2019);
- Международная конференция «Актуальные проблемы филологии» (Екатеринбург, УрГПУ — 2019);
- XIV Международная научно-практическая конференция молодых ученых «Язык. Культура. Коммуникация» (Челябинск, ЮУрГУ — 2019);
- Международная студенческая очно-заочная научно-практическая конференция «Русская литература глазами современной молодежи» (Магнитогорск, МГТУ — 2018);

После представления и защиты работы были признаны лучшими, а также отмечены дипломами и благодарственными письмами; по материалам конференций имеются публикации в четырех российских научных сборниках [60; 64; 66; 67].

Структура работы: выпускная квалификационная работа состоит из Введения, четырех глав, Заключения, списка использованных источников и литературы. Общий объём работы составляет 144 страницы, библиографический список включает 153 наименований.

1. ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНЫЕ И ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1. Циклизация в литературном процессе

Жанровый статус литературного цикла — одна из наиболее актуальных проблем современного литературоведения. Понятие циклизации находится в масштабах всего литературного процесса, а не конкретного рода (лирический, прозаический, драматический циклы), следовательно, изучать данное понятие необходимо, основываясь на историко-литературном контексте.

Циклизация как форма объединения сложившихся художественных единиц известна в литературе с древнейших времен. Как отмечает Л. Е. Ляпина, «само явление циклизации не просто давно и активно реализовалось в словесном художественном творчестве, но как будто было изначально присуще художественному сознанию всех эпох» [82, с. 171]. Такое понимание литературной циклизации позволяет рассматривать ее как системный феномен, выражающий общие и частные художественные принципы в двух аспектах — синхроническом и диахроническом.

Суть эволюции цикла в литературе Л. Е. Ляпина выясняет, основываясь на концепции эволюции жанров мировой литературы, предложенной С. С. Аверинцевым: «На первом этапе возникают циклы, закрепляющие фольклорный тип циклизации. Связь с бытом, ритуалом, обрядом может быть ощутима в большей мере (например, циклы свадебных, погребальных песен), или в меньшей (дидактико-философский характер древнеиндийских Упанишад, сутр ведийской литературы, нравоучений и наставлений шумерийских текстов Эдубы), но она всегда есть» [12, с. 114]. Внешняя ориентация на обрядовость становится инструментом для создания самостоятельного цельного художественного произведения, например, древнеегипетского текста «Песня арфиста». Лирические стихотворения «Песен арфиста» объединены одной общей темой — существование загробной жизни, имеют общее настроение, обладают графическими

рисунками, выполненными в едином стиле, что позволяет рассмотреть их как художественные элементы, явно тяготеющие к циклизации. Однако на данном этапе эта идея только начинает свое развитие — цикл еще не рассматривается как самостоятельное жанровое явление.

Выстраивая интегративную теорию литературной циклизации, в первую очередь обращаемся к различным типам циклических образований древнейшей литературы. Среди первых зафиксированных циклов — работа индийского поэта, брахмана-шиваиста Сомадевы (вторая половина XI в. до н. э.) «Катхасаритсагара», «Великий сказ», или «Океан сказаний» (перевод на русский язык — П. А. Гринцер, И. Д. Серебряков). Классический свод индийской повествовательной поэзии — первое СВЕРХжанровое образование, включающее сказочный повествовательный цикл, новелл и легенд (циклы «Сказания о царе Удаяне», «Двадцать пять рассказов Веталы», а также многочисленные фольклорные миниатюры, основанные на Ведических сюжетах). Опираясь на тексты «Брихаткатхи», «Махабхараты», «Рамаяны» и «Панчтантры», Сомадева создал цикл, сюжетно состоящий из трех неравных частей, описывающих развитие культуры, как последовательность повторяющихся циклов. Литературный текст, воплощенный в 21 книге и 184 главах интересен особенностью функционирования данных художественных единств: при их неповторимом концептуальном единстве, они также обладают относительной самостоятельностью. Так, например, одна из повестей «Великого сказа» — «Повесть о царе Суманасе» стала литературной основой для романа «Кадамбари» (VII в. н. э.) индийского писателя Баны. Таким образом, оказавший значительное влияние на развитие индийской и ближневосточной повествовательной прозы созданный в древнеиндийской литературе цикл положил начало функционированию этого, пока еще не оформившегося СВЕРХЖанрового единства в мировой литературе.

Теории последовательно повторяющихся циклов были характерны и для древнегреческой философии, и для древнегреческой литературы. В

философском ключе древние греки рассматривали идею космического времени как циклического, то есть кругового (гр. *kuklos* — «круг, колесо»): развитие общества у них мыслилось в рамках замкнутого космического цикла, который неизбежно сменялся новым и так далее. История развивалась по круговому движению, то есть циклично. Как литературоведческое явление циклизация проявляется в Древней Греции впервые в устном народном творчестве. Литературная циклизация той эпохи восходила к древнегреческим мифам о богах и героях: это циклы героических сказаний о Троянской войне (истории походов греков на Илион), фиванский цикл об основании города Фивы и царе Эдипе и цикл мифов об аргонавтах — рассказы о Ясоне и его путешествии за золотым руном. Термином цикл (гр. *kuklos*) в Древней Греции обозначили группу эпических поэм, сюжет которых состоял из мифических повествований одного тематического круга — подвиги богов и героев. Создавались такие тексты в VIII—VI вв. до н. э. поэтами-кикликами, последователями Гомера во всех областях Греции. Для эпического кикла была важна не конкретная поэма определенного автора, «сколько некий тип поэм, характеризующийся стабильным заглавием и более-менее стабильным кругом содержания; такой тип и становится одной из «категорий», составляющих «систему» эпического кикла» [142, с. 327]. Однако позднее, рассматривая греческие трилогии, создающиеся специально для состязаний драматургов, именно категория автора выходит на первый план. Так Софокл в трагедиях «Эдип царь», «Эдип в Колоне», «Антигона» «ввел в свои произведения людей, хотя и немного приподнятых над обыденной жизнью... заставил трагедию спуститься с неба на землю» [142, с. 320]. Именно авторская интенция уже в Древней Греции стала определять содержание циклических произведений. Отметим, что единство тематики и проблематики, роль автора, а также особая роль заголовочно-финального комплекса уже в тот период отмечались как особые структурные единицы поэтики эпического цикла, однако циклы не являлись самостоятельными единицами, так как представляли вариации уже существующих произведений (мифов, легенд).

Изучение циклической поэзии, по мнению М. Н. Дарвина, в последствии при толковании термина «цикл» дало повод воспринимать его как «ряд произведений, сгруппированных вокруг какой-либо эпохи, исторического персонажа или предания» [43, с. 14].

В III в. до н. э. в Китае появляется один из первых примеров циклической поэзии — книга песен «Шицзин», формально она не представляла собой цикл, однако структура стихов в книге тяготела именно к циклической форме. Именно поэтому «Шицзин» стала прообразом для следующих поэтических циклов. В истории китайской литературы «Девять песен» Цзю Гэ формально первый зафиксированный поэтический цикл, который содержал 11 произведений о разных божествах, а также воспевал погибших за Родину солдат. В то же время появился поэтический цикл «Девять элегий» Цюй Юаня, рассказывающий о думах поэта о судьбе своей Родины. Несколько элегий на заданную тему составляли цельный текст, который впервые демонстрировал, как тематическое единство и схожая мотивная структура отдельных компонентов может рождать новый СВЕРХтекст.

Лирические циклы также получили распространение и в римской литературе: это цикл обращенных к женщине (Лесбии) стихов Катулла, любовные элегии Проперция, Овидия и Тибулла.

Далее процесс циклизации рассматривается как «расширяющий, объединяющий метод» [52, с. 79], он находит продолжение в литературе средневековья: «Уладский цикл саг» о великом Кухулине появляется в ирландской литературе и представляет собой биографические истории о герое древней Ирландии. Образ главного героя становится связующим звеном для всех компонентов цикла. «Цикл Финна, или Осианна» и «Королевский или исторический цикл» также сохраняют следы мифологии и верований и продолжают традицию ирландского эпоса.

Скандинавская литература представляет цикл «Словесная распря Локки», французская — цикл поэм «О Гильоме и д'Оранж», в немецкой известен цикл «О Дитрихе и Эрманарихе», бретонские циклы представлены

романами о святом Граале и артуровскими романами о рыцарях Круглого стола. Категорию народных циклов представляет испанская литература — это цикл романсов о Сиде, об инфантах Лары, о Фернанде Гонсалесе и т. д.

Характерной особенностью средневековых циклов является обращение к предшествующим мифологическим образам и повторение ранее известных сюжетов.

В древнерусской литературе первые циклические единства находят в фольклоре: это былины об Илье Муромце, Добрыне Никитиче и Алеше Поповиче. Позднее выделяют повести, которые по своей структуре напоминали прозаические циклы: это «Чтение о житии Бориса и Глеба» летописца Нестора, цикл седмичных молитв и «Повесть о белоризце и мнишестве» епископа Кирилла Туровского, цикл легенд о начале Москвы, в который входят «Повесть о зачале Москвы» и «Сказание об убиении Даниила Суздальского и о начале Москвы», муромский цикл «Повесть о Марии и Марфе» и др.

В эпоху Возрождения изменяется характер циклообразования: он базируется на следующих принципах: своеобразный сюжет, под которым понимается динамика цикла, сквозные образы, тематическая близость, оригинальная авторская концепция. Так в сборнике любовных посланий Петрарки «Канцоньере» циклизация становится средством реализации авторского замысла. Циклическая форма воплощается в итальянских новеллах Джованни Бокаччо «Декамерон» и цикле «Кентерберийские рассказы» Джеффри Чосера. Образцами прозаического цикла в то время считались «Назидательные рассказы» Сервантеса, «Сто древних новелл» Томмазо Мазуччо, «Пентамерон» Джамбаттисты Базиле, «Гептамерон» Маргариты Наваррской, «Приятные ночи» Страпаролы, циничные новеллы Маттео Банделло, «Годы учения Вильгельма Мейстера» И. В. Гете, «Фантазии об искусстве для друзей искусства» В. Г. Вакенродера, «Странствия Франца Штернбальда» Л. Тика и др.

Лирические циклы представляли английские сонеты У. Шекспира, французские — П. Ронсара, «Гимны к ночи» Новалиса, «Любовь и жизнь женщины» А. Шамиссо, «Книга песен» Г. Гейне, «Парижский сплин» Ш. Бодлера, «Песни Невинности» У. Блейка, «Венец» Д. Донна, «Песни без слов» П. Верлена и т. д.

Однако уже после эпохи Возрождения в литературе разрушаются прежние нормы целостности, для новой эпохи оказывается неподходящей старая система ценностей. Именно в это время наиболее удобной литературной формой освоения действительности, складывающейся на рубеже XIX—XX веков, становится цикл. «Органика его природы объясняется как экстра-, так и внутрилитературными факторами. Природный жизненный круг — алгоритм временного мышления человека, который складывался на протяжении тысячелетий во всех без исключения культурах. Поэтому объединение жанровых единиц в циклические образования можно охарактеризовать как явление, соприродное самому человеческому мышлению» [14, с. 295].

«Впервые в качестве отдельного поэтологического понятия термин “цикл” стал широко использоваться в европейском искусстве на рубеже XVIII—XIX веков» [55, с. 473], в период становления романтизма. Закрепление термина в теории не привело к его должному распространению в практике. Писатели первой половины XIX века предпочитали называть свои произведения «лирическим романом», «особой поэмой». Мы предполагаем, что это может быть связано с национальными языковыми вариантами данного термина, например, во французском языке литературные циклы чаще всего назывались «ансамблями стихотворений» (от фран. «ensemble» — стройное тело, совокупность, система). «Исключение той поры, пожалуй, составил только Гейне, разделивший свое поэтическое «Северное море» на «первый» и «второй» циклы» [43, с. 16].

Теоретическая разработка вопросов «цикла» началась в Германии: в 1932 г. И. Мюллер выпустил статью «О принципе циклизации в лирике» («Das

Zyklische Prinzip in der Lyrik») [6], где впервые описал структурные принципы лирического цикла. Анализ проводился на материале циклов У. Шекспира, Новалиса, И. Гете, Р. Рильке. Впервые была предложена классификация лирических циклов: «свободный цикл», «строгий цикл».

Далее изучение цикла продолжилось в Америке: в 1946 была опубликована обширная монография Х. М. Мастэрда «Лирический цикл в немецкой литературе», исследование было посвящено немецкой литературе XV—XX веков, в основе лежало понятие «цикла» как «структурного механизма» [7]. Ученый предложил новую классификацию циклов «по типу генезиса создания, которая оказалась существенной в том случае, когда проблема циклизации возникает в отношении творческой эволюции автора или эволюции его художественного метода» [7].

Ф. Инграм, изучая эпические американские циклы, предложил другую трактовку понятия «цикл» — «книга рассказов, так соединенных автором, что замысел целого все глубже воспринимаемый на различных уровнях по ходу чтения существенно меняет читательское восприятие каждой отдельной части» [3]. На наш взгляд, данное определение указывает на справедливость мысли о том, что в современном литературоведении анализ цикла базируется на теоретической жанровой модели, разработанной Н. Л. Лейдерманом, которая помогает раскрыть цикл на всех уровнях текста (его внешнюю и внутреннюю формы).

В 50—х гг. XX века немецкий исследователь В. Фридрих посвятил диссертационное исследование циклам американской прозы. В это же время Л. Ланг представил исследование циклизации творчества С. Георге и Р. Рильке [4]. Ориентация на прозаический цикл позволила зарубежным ученым создать действительно хорошую теоретическую базу по данному вопросу. Наибольший интерес для исследователей представляли циклы рассказов «short story cycle», материалы по которым опубликованы в профессиональных узконаправленных журналах, например, «Cycles, Recueils, Macrotxts: The Short Story Collection in Theory and Practice» [1].

В то же время зарубежные исследователи изучали циклы русской литературы: Д. Слоуна привлек лирический цикл А. Блока [8]. Ученый подчеркнул специфику эстетической рецепции циклических форм, «которая заключается в особом механизме восприятия, побуждающем читателя устанавливать категориальные соответствия между частями цикла в стремлении понять его общий смысл» [8]. Данная идея наиболее близка к особенностям ассоциативного фона, который в современной теории цикла считается одним из циклообразующих принципов.

Начиная с 1980—х гг. К. Харер, Ж. Шерон и Дж. Малмстад публикуют труды о М. А. Кузьмине.

Однако, несмотря на объемные исследования зарубежных коллег, теория цикла в отечественном литературоведении получила должное распространение не сразу: фундаментальные исследования начались только в 60—е гг. В это время для отечественной науки вопрос циклизации был актуален: были подробно изучены зарубежные работы, однако большую роль сыграли теоретические разработки самих авторов циклов — поэтов-символистов: А. Блока, В. Брюсова, А. Белого, которые раскрывали концепции собственных циклов в личной переписке, критических рецензиях, предисловиях к книгам.

Специальных работ по теории цикла поэты не имели, только небольшие суждения или комментарии о природе лирического цикла. Однако среди них есть весомые замечания о цикле как о «воплощении некой универсальной модели мира, требующей, в свою очередь, обстоятельного и концептуального ее развертывания...» [42, с. 484], где целое «подчиняло себе часть, превращало ее в условие своего собственного становления и функционирования» [42, с. 484]. В этих цитатах четко поставлен вопрос о границах художественной целостности цикла и его отдельных компонентов. А. Белый, например, называл «отрывком» отдельное произведение, которое может найти свое место только в цикле. И. В. Фоменко такие отношения

между отдельным стихотворением и циклом рассматривал как «отношения между элементом и системой» [148, с. 28].

В современном цикловедении такой проблемы нет: отдельные произведения, включенные в цикл, сохраняют свою самостоятельность и вне его. О вторичности целостности циклической формы впервые заговорил М. М. Бахтин: «... целостность циклической формы вторична по своему происхождению и создается на основе первичной целостности образующих ее художественных произведений» [22, с. 215]. Он назвал этот факт идеей двухмерности отдельного произведения в цикле: «каждое произведение совершенно автономно, и оно может быть частью целого» [22, с. 215]. Важным является то, что циклическое целое не тождественно художественной целостности отдельного произведения: во-первых, художественному произведению, по мнению М. М. Гиршмана, присуще особое саморазвитие и органика, а во-вторых, «каждый составляющий его значимый элемент не просто теряет ряд свойств вне целого (как деталь конструкций), а вообще не может существовать в таком же качестве за его пределами» [37, с. 9].

Изучение литературной циклизации в период с 1960—90-е гг. происходило в двух направлениях: в плане практического и теоретического анализа циклов. Первое направление занималось изучением творчества частных авторов XIX—XX вв.: циклы А. Пушкина, А. Блока, Л. Гинзбург, З. Минц, П. Громова, Н. Некрасова, М. Салтыкова-Щедрина, А. Толстого, С. Есенина, В. Маяковского и др., в результате разработки ученых показали, что циклизация — историко-литературное явление. Второе — предприняло попытку соотнести цикл с другими закономерными явлениями литературной жизни. В итоге, «развиваясь индуктивно, интерес к циклам последовательно увеличивал масштаб предмета изучения: одного автора, литературного направления, периода времени. Предельным типологическим масштабом таких изучений стал литературный род» [35, с. 81—82]. Именно на этом основании теория лирического цикла начала постепенно отделяться от теории прозаического цикла.

В 60—е гг. XX в. художественной циклизацией лирики заинтересовался П. Н. Берков. Продолжили изучение Л. Я. Гинзбург, З. Г. Минц, П. П. Громов, Л. К. Долгополов, которые в первую очередь обратились к творчеству тех поэтов, для которых цикличность была определяющим принципом: А. А. Блок, В. Я. Брюсов. В теоретическом плане она была обозначена на материале блоковского творчества В. А. Сапоговым «О некоторых структурных особенностях лирического цикла А. Блока» [127, с. 90—91], где большое внимание уделялось сюжету лирического цикла.

В 1983 году М. Н. Дарвин выпустил фундаментальную работу «Проблема цикла в изучении лирики», где впервые определил цикл не как жанровое, а как СВЕРХжанровое единство, систему, «...в которой составляющие ее элементы (отдельные произведения), сохраняя свою целостность, могут давать различный и непредсказуемый с точки зрения одного жанра художественный эффект» [41, с. 14]. Именно эту идею впоследствии продолжила О. Г. Егорова, определив цикл как «...сверхжанровое единство, обладающее относительно устойчивым типом структуры, жанровыми признаками, тяготеющее иногда к большим жанровым формам (поэмой, романной)» [47, с. 5], в данной научно-исследовательской работе это определение принято в качестве рабочего.

В 1990 г. поэтика лирических текстов была подробно рассмотрена в диссертации И. В. Фоменко [148], в 1999 г. Л. Е. Ляпина в монографии «Циклизация в русской литературе XIX века» [82] представила эволюцию развития лирического цикла, а также предложила новую классификацию лирических циклов.

Уже в 1970—80—х гг. А. С. Янушкевич представил первое серьезное исследование прозаических циклов: «Особенности прозаического цикла 30-х годов и «Вечера на хуторе близ Диканьки» Н. В. Гоголя» [152], «Русский прозаический цикл 1820—1830—х годов как “форма времени”» [153]. В это же время появился труд Ю. В. Лебедева по теории прозаического цикла 1840—1860—х годов [75].

На сегодняшний день в литературоведении не существует единого подхода к определению понятия цикл. О. Г. Егорова и С. Г. Носовец отмечают, что под термином «цикл» часто понимается собрание сочинений автора или коллектива авторов. Также под этим термином рассматривают группу произведений, которая была собрана самим автором, и представляет собой художественное целое.

Исходя из понятия автора, формы художественной циклизации делятся на авторские (первичные), в которых создателем цикла и его компонентов выступает один прозаик или поэт и неавторские (вторичные) — циклы, которые могут быть собраны или составлены при помощи других авторов. К первым относят прозаический цикл Н. В. Гоголя «Миргород», лирические циклы А. С. Пушкина «Подражание Корану», «Импровизацию странствующего романтика» А. А. Григорьева, «Сумерки» Баратынского. Рассматриваемые в данной работе сказочные циклы «Сказки на Селигере», «Сказки про ежей», «Сказки старого Берлина» А. И. Приставкина также являются первичными циклами.

Вторичными циклами называют «Вечерние огни» А. А. Фета, собранные при участии Вс. С. Соловьева, «Стихотворения, присланные из Германии» Ф. И. Тютчева, которые были составлены при участии А. С. Пушкина, В. А. Жуковского и П. А. Вяземского.

Противопоставлены авторским циклам группы произведений, собранные и созданные не самими авторами, а объединенные на основании читательского восприятия. Такие циклы называют несобранными, традиционно их выделяют в творчестве писателей на основании общности тем или объектов изображения, представленных в цикле. Л. Е. Ляпина называет такие циклические единства — рецептивными циклами, где целостное восприятие текста целиком и полностью зависит от намерений читателя, его читательской рецепции. В качестве примеров можно рассмотреть «денисьевский» цикл Ф. И. Тютчева или «утинский» цикл К. Павловой. В этой же классификации выделяются и редакторские циклы, которые создаются не

собственно автором текстов, а его редактором, который объединяет произведения таким образом, чтобы представить творческую индивидуальность писателя с наиболее полной идейно значимой стороны.

В настоящее время существует целый ряд определений понятия «цикл», что свидетельствует об актуальности проблемы и о том, что она не является бесспорной. Существующие концепции представлены в таблице 1:

Термин	Значение	Ученый
термин «цикл»	формообразование	А. А. Жук [53, с. 14]
термин «цикл»	своеобразный синтетический жанр	К. Н. Григорян [38, с. 66]
термин «цикл»	самостоятельное художественное целое	М. Н. Дарвин [41, с. 6]
термин «цикл»	жанровое образование	И. В. Фоменко [148, с. 1]
термин «цикл»	супержанр	В. Г. Одинокоев [93, с. 138—145]
термин «цикл»	крупномасштабное образование	Ю. К. Руденко [122, с. 185]
термин «цикл»	новый жанр	В. А. Сапогов [127, с. 90]
термин «цикл»	многокомпонентное циклическое единство	Л. Е. Ляпина [82, с. 170]
термин «цикл»	сверхжанровое единство	О. Г. Егорова [47, с. 5]
термин «цикл»	наджанровое объединение	А. В. Чичерин
термин «цикл»	художественная лаборатория новых жанров	Б. М. Эйхенбаум

Таблица 1.

В основе нашего исследования лежит теория О. Г. Егоровой, которая представляет прозаический цикл как «...сверхжанровое единство, обладающее относительно устойчивым типом структуры, жанровыми

признаками, тяготеющее иногда к большим жанровым формам (“поэмой”, “романной”))» [47, с. 5]. Эту теорию поддерживает и развивает Е. В. Пономарева, которая считает, что данная формулировка является более корректной и стоит в одном ряду с понятием «художественное единство», в контексте которого жанроформирующие факторы цикла рассматриваются как СВЕРХфакторы по отношению к жанровым принципам отдельных произведений.

Следование данной теории кажется объективным, так как концепция «цикла» как «жанрового образования» (Ю. В. Лебедева, В. Ф. Козьмина) не демонстрирует устойчивых признаков жанра, соответственно соотнесение цикла с каким-либо другим существующим жанром считаем невозможным.

Несмотря на большое число исследований по теории цикла, особенности поэтики (связи между внутренней и внешней художественной формой произведения) авторских прозаических циклов становятся предметом исследования все чаще и чаще, возникает потребность уточнить алгоритм анализа циклического текста.

Произведение может быть названо циклом, если «События отличаются повторяемостью — действие, обусловленное дублированием мотивов, проблем, образов, составляющих концептосферу произведения, деталей, интонационно-речевого рисунка, нарративных структур, используемых автором, движется “по кругам”» [102, с. 105], характеры героев повторяются, представлены объемно, но не развиваются линейно (Е. В. Пономарева) в отличие от характеров романских героев.

Повторяемость сюжетных линий должна способствовать раскрытию одного и того же конфликта, обязательно наличие «рифмовок» между различными фрагментами. Единое пространство (топографическое и эмоциональное) формируется за счет фреймовой структуры текста: особой связи между первым и последним компонентами цикла, которые выступают в роли камертона (первый компонент цикла), задающего идею, настроение и тон

всему тексту и финала (последний компонент), который является логическим и эмоциональным завершением текста.

Между внутренними произведениями цикла должны быть выстроены отношения: жанровые, тематические, формальные. Связь между отдельными компонентами, а также последовательность этой связи приобретает решающее значение. Именно на этом основании можно говорить о монтажной композиции циклической формы, суть которой состоит в том, что «два каких-либо куса, поставленные рядом, неминуемо соединяются в новое представление, возникающее из этого сопоставления как новое качество» [150, с. 157].

Важную роль при определении семантического поля цикла играют «ключевые слова», за счет их повторяемости складывается ключевая идея цикла. Ю. В. Доманский называет данный процесс «изотопией» — «важным циклообразующим признаком, который предполагает повтор в циклическом единстве одних и тех лексем или более широких лингвистических категорий — сем» [45, с. 249].

Заголовочно-финальный комплекс произведения является одним из наиболее важных циклообразующих принципов: единство цикла зависит от выразительности общего заглавия, который содержит в себе первый ключ к содержанию и формирует первое читательское восприятие будущего текста.

Диалогические отношения между автором и читателем играют очень большую роль в цикле: именно читательские ассоциации рожают процесс сотворчества, только благодаря участию читателя может произойти процесс дешифровки смысловых и эмоциональных кодов, спрятанных автором в произведении.

В пользу цикличности может говорить жанровое маркирование в заглавие, нумерация текстов, представленная в оглавлении, заглавия отдельных компонентов произведения, авторское предисловие и послесловие, ремарки, имя автора. Обрамляющие компоненты подчинены авторской задумке, в то время как остальные циклообразующие связи могут проявиться

на любом уровне структуры вне зависимости от заложенной автором идеи, возникая в воображении читателя при знакомстве с произведениями. «При анализе цикла важно ответить на вопрос, должно ли отдельное произведение в цикле иметь собственное семантическое значение и способность выступать вне контекста или же произведение способно полноценно функционировать только в художественном единстве?» [105, с. 38].

Если рассмотреть алгоритм, предложенный М. Н. Дарвиным, мы увидим, что ключевых критериев для доказательств цикличности текста, которые выделяет ученый, может оказаться недостаточно:

1. «В цикле произведения обязательно должны быть пронумерованы или должны иметь названия» [44] — критерий, который можно рассмотреть по отношению как к циклическим, так и к романским формам (каждая глава имеет свое название).
2. «Художественное единство должно обладать единой тематикой, метрическим членением, организацией» [44] — этот же критерий может быть рассмотрен по отношению как к циклическим, так и к романским формам (центральная тема романа, ритм прозы).
3. «Тема и идея выражаются в каждом произведении. Цикл разбит на разделы, имеющие тематические названия» [44] — этот же критерий может быть рассмотрен по отношению как к циклическим, так и к романским формам (центральная идея романа, специальные разделы могут отсутствовать в цикле).
4. «У цикла должна быть четко прослеживаемая композиция. Каждый следующий рассказ раскрывает предыдущий» [44] — этот критерий также не является объективным, так как композиция прослеживается в любом произведении, а последующие компоненты цикла могут не раскрывать предыдущие, а создавать или поддерживать общую атмосферу.

Формально данных критериев недостаточно, чтобы утверждать о намеренной связи между компонентами художественного единства, именно

поэтому считаем важным, еще раз подчеркнуть наиболее важные, по нашему мнению, циклообразующие принципы — на внутреннем уровне текста это: единство тематики и проблематики, образ автора, общность сюжетных конфликтов и коллизий, единство хронотопа. Данные принципы будут проанализированы в нашей работе через анализ субъектной организации (образ автора), ассоциативного фона (единство темы), уровня хронотопа (сюжет и коллизии, пространство и время). На внешнем уровне текста в качестве циклообразующего принципа выделяем единое образно-стилистическое решение, анализ которого воспроизводится на уровне интонационно-речевой организации, композиции и заголовочно-финального комплекса цикла.

Главная задача цикла — «всесторонне изобразить жизнь человека и народа в их взаимосвязях. Такова жанровая концепция личности и действительности в цикле» [35, с. 81]. Реализация задачи осуществляется посредством выявления и анализа жанровых признаков цикла: общей атмосферы произведения, сквозного образа читателя, сквозных мотивов и образов, вариативного развития тем, особой организации пространства и времени, обрамляющих компонентов, лейтмотивности повествования, композиционной целостности и других.

Особое внимание стоит уделить принципу дополнительности, который разработал Н. Бор [26, с. 30]. В соответствии с этим принципом употребление взаимоисключающих единиц содержит в себе черты целостности и взаимодополнения, несмотря на их противостояние. В теории литературоведения данный принцип становится концептуальным, так как все внутренние компоненты цикла находятся в отношении со- и противопоставления.

Таким образом, важным становится то, что отдельные произведения, попадающие в цикл, в некоторой степени теряют свою независимость, вступая в контакт друг с другом, хотя все же, по большей части сохраняют за собой возможность оставаться самостоятельными. Вслед за В. И. Тюпой такую

особенность цикла называют «двухмерностью» [144, с. 20], или, как считает Е. В. Пономарева «сегрегативностью» [103, с. 113], при которой целостность цикла достигается за счет сохранения первичной целостности его компонентов.

Учитывая общность принципов циклообразования, характерных как для прозаического, так и для лирического циклов, стоит отметить отличительные особенности прозаического цикла. По мнению теоретиков лирических циклов М. Н. Дарвина, В. А. Сапогова, И. В. Фоменко, отличие состоит в том, что прозаические циклы заключены сюжетом и системой персонажей, поэтому их границы закрыты. В свою очередь исследователи прозаических циклов О. Г. Егорова, Л. В. Ляпина, Е. В. Пономарева, утверждают, что благодаря этой «закрытости» на границах внутренних компонентов цикла возникает особая смысловая напряженность, которая создает дополнительные смысловые поля и расширяет контекстуальное пространство.

Контекстуальные отношения между компонентами цикла расширяют изначально сложившиеся интертекстуальные связи за счет трансформированного и углубленного характера. Таким образом, возникающая двойственность, характерная для природы цикла, позволяет ему одновременно выполнять роль текста и контекста.

Также Е. Ю. Афонина отмечает, что цикл обладает еще и такими свойствами, как «комплиментарность», или взаимодополнительность элементов различных уровней текста в процессе циклообразования [20, с. 27]; «концентричность», или «механизм развертывания начального сегмента текста» [21, с. 29]; метасмыслообразование, — все они создают целостную канву текста цикла, определяя его специфику.

Таким образом, в литературоведении до сих пор окончательно не сформировалось единое понимание прозаического цикла. Для нас наиболее удобным представляется использование концепции О. Г. Егоровой о «сверхжанровом единстве» как о наиболее полном и точном определении природы циклического образования. Стоит отметить, что как феномен

прозаический цикл, с одной стороны, имеет множество сходств с лирическим циклом и его структурными принципами, которые проявляются в общей атмосфере произведения. С другой стороны, прозаический цикл имеет специфические особенности, которые выражаются за счет «закрытости» границ циклического образования, рождающей дополнительные смысловые поля и расширяющей контекстуальное пространство.

Убедившись в том, что исследуемое произведение действительно можно назвать циклическим единством, можно переходить к классификации. Е. В. Пономарева предлагает следующую классификацию: нумерованные циклы (с четкой, заданной композицией), например, М. Осоргин «Катины рассказы», Л. Никулин «Вокруг Парижа» или циклы без нумерации «Маленькие рассказы» А. И. Приставкин.

Классифицируя циклические единства по родовой принадлежности выделяют: эпические «Обыватели» О. Форш и лиро-эпические циклы «Поморские рассказы» М. Пришвина.

По типу дискурсивной практики циклы подразделяются на художественные «Поросенок» А. Неверова, публицистические «Вокруг Парижа» Л. Никулина, художественно-публицистические «Тени театра» А. Кугеля. По ориентации на разные типы культуры — классические, модернистские, синтетические.

Р. Лунден выделяет три типа циклов в зависимости от характера их написания: составной цикл (с жесткой структурой, изначально написан как единый текст), завершённый цикл (идея о циклизации пришла после того, как были написаны некоторые компоненты), организованный (задуманный автором после того, как все компоненты были уже написаны).

По композиционным особенностям выделяют микроциклы (терминология Е. В. Пономаревой) (циклические единства, состоящие из двух или трех компонентов) и многоуровневые циклы (имеют ступенчатую сегментацию).

Наконец, на основании жанровых характеристик существуют новеллистические, очерковые, сказочные циклы, а также циклы, сочетающие разные жанровые формы (притчи, молитвы, записки, сказания и т. д.); выделяются моножанровые циклы (в основе единая жанровая форма) и полижанровые (сочетающие в себе сразу несколько жанровых форм).

Многими исследователями отмечается сложная структура цикла. Современное литературоведение рассматривает художественное единство авторского прозаического цикла в неразрывной связи с творчеством писателя, в связи с этим возникают внутренние и внешние рифмы не только между компонентами одного цикла, но и между образами разных циклов. В своей работе, опираясь на теоретические положения данной главы, мы рассматриваем тенденцию циклизации сказочной прозы А. И. Приставкина. Исследование проводилось на материале трех сказочных циклов и строилось на пересечении двух теоретических позиций — принципов циклообразования и сказки, как особого жанра. Вторая позиция будет рассмотрена нами в следующем параграфе.

1.2. Сказка как литературный жанр: тенденции циклизации сказки

Литературная сказка как особый жанр, сложившийся на пересечении литературы и фольклора, развивается на протяжении XIX—XX вв. Исторически литературная сказка — это жанр эпической литературы, основу которого составляет единство художественного мира сказки, а также синтез различных фольклорных элементов и принципов. Являясь «пограничной» художественной формой (терминология Л. В. Овчинниковой), литературная сказка «при строгом ‘терминологическом’ подходе представляется оксюмороном» [91]. Сказка как вечная, универсальная форма познания должна иметь четкость в определении и устойчивость в содержательном плане, однако, большинство ученых признает эти требования невозможными: «поскольку литературная сказка — сказка своего времени, определение ее не

может быть универсальным, так как содержание и направление такой сказки постоянно варьируется даже в рамках творчества одного и того же писателя. Кроме того, литературная сказка меняет и свою стилистическую оболочку, свой почерк» [27, с. 100].

Терминологическое многообразие понятия «литературная сказка» обусловлено большой вариативностью толкований ключевого термина «сказка». Термин фиксируется в европейской и русской литературе только на рубеже XVII в. Понятие «сказка» в языках разных народов изначально связывалось со словом «говорить, сказывать, баять»: на латыни «fabula» — «молва, толки, сказание, повествование, сказка» [147]; с англ. «tale» — (перевод А. В. Козловой) «захватывающее устное описание событий, которое может быть не совсем правдивым» [9]; с немец. «märchen» — «маленький интересный рассказ» [87, с. 112]. «Слово «Märchen» встречается в немецком языке с XIII в. и постепенно закрепляется в современном понятии, становится «оптимизированной структурой речи письменного текста для передачи определенных истин» [87, с. 139], однако позже термин утрачивает данное значение и начинает использоваться для обозначения волшебных французских историй, а с XIX века характеризует уже вид рассказа. В болгарском языке сказка — «приказка»; в польском сказка — «bajka»; в русском языке до XVII века «баснь, байка» — «рассказанная по определенным правилам история. Только заведомо вымышленная» [149]. Все определения выявляют две важные особенности: во-первых, сказка — это устное произведение, а во-вторых, сказка может быть ложью или содержать ложь.

Наиболее общее определение сказки дает Ю. Расказов в послесловии к «Русской сказке» В. Я. Проппа: «понятие сказки должно быть такое: трансформируемое традиционное повествование о сомнительном обычае, производящее его речевое испытание в целях преодоления сомнительности обряда силой воображения» [116]. «Сомнительный обычай», который выделяет исследователь в сказке, Л. Ю. Брауде при определении литературной сказки называет «волшебством», «чудом»: «авторское художественное,

прозаическое или поэтическое произведение, основанное либо на фольклорных источниках, либо придуманное самим писателем, но в любом случае подчиненное его воле; произведение, преимущественно фантастическое, рисующее приключения вымышленных или традиционных сказочных героев и в некоторых случаях ориентированное на детей»; произведение, в котором волшебство, чудо играет роль сюжетобразующего фактора, помогает охарактеризовать персонажей» [27, с. 78].

М. Н. Липовецкий считает, что терминологическое определение не может включать в себя переменные признаки (произведение, основанное либо на фольклоре, либо придуманное; где действуют традиционные либо вымышленные герои), оно должно представлять собой алгоритм, константную модель. В данном случае единственный устойчивый признак, указанный Л. Ю. Брауде (волшебство как сюжетобразующий фактор), присущ не только сказке, но и, например, трагедии «Фауст» И. Гете, повести «Нос» Н. В. Гоголя и другим фантастическим произведениям, поэтому в качестве специфического не может быть выделен.

На рубеже XVII—XVIII вв. литературная сказка — преимущественно фольклорное произведение. Она смешивается с повестью, историей, анекдотом и басней, не представляет собой самостоятельный литературный вид, «в значительной степени ориентирована на “массового” читателя, соединяет занимательность и назидательность» [91, с. 5—6].

Продолжая исследовать определения литературной сказки, обращаем внимание на мысль М. Н. Липовецкого о том, что при первом рассмотрении литературной сказки «устойчивый читательский опыт подсказывает, что литературная сказка — это в принципе тоже самое, что фольклорная сказка, но в отличие от народной литературная сказка создана писателем и поэтому несет на себе печать неповторимой творческой индивидуальности автора» [79, с. 6]. Эту мысль поддерживает немецкий ученый Йенс Тисмар, который в качестве специфического жанрового принципа выделяет обязательную письменную фиксацию текста и категорию идентифицируемого автора

(перевод А. В. Козловой) «...она отличается от устной народной сказки (das Volksmärchen) постольку, поскольку она написана одним идентифицируемым автором» [11]. Действительно в течение долгого времени «литературная сказка рассматривалась именно как результат прямого переноса фольклорного жанра в авторскую художественную систему» [92].

Однако, обратимся к словарю литературоведческих терминов и сопоставим два термина: фольклорная сказка — «эпический жанр устного народного творчества: прозаический устный рассказ о вымышленных событиях в фольклоре разных народов. В сказке всегда изображается противостояние добра и зла, герои делятся на положительных (Иван-дурак, Золушка, Спящая Красавица и т. д.), которые в сказке являются воплощением народных представлений о высокой морали, добре, справедливости, подлинной красоте, и отрицательных (Кашей Бессмертный, дракон, змея, злая мачеха и т. д.), олицетворяющих темные силы, враждебные человеку. Основная черта — занимательность и поучительность. Поскольку сказка существует в устной форме, ее текст мог иметь несколько вариантов, так как сказитель во время исполнения зачастую вносил изменения и создавал собственный вариант, однако фабула повествования при этом оставалась неизменной» [130]. Литературная сказка: «эпический жанр: ориентированное на вымысел произведение, тесно связанное с народной сказкой (см. сказка фольклорная), но в отличие от нее, принадлежащее конкретному автору, не бытовавшее до публикации в устной форме и не имевшее вариантов» [131].

Указанные дифференциальные черты не являются специфическими для литературной сказки. По нашему мнению, такая позиция обнаруживает свою теоретическую недостаточность: деление героев на положительных и отрицательных присуще не только сказке, но и классицистическим произведениям, например, «Недоросль» Д. И. Фонвизина, наличие автора у текста также не может считаться специфической жанровой чертой, так как любое эпическое, лирическое или драматическое художественное произведение также представляет письменный текст с идентифицируемым

автором. Известны и случаи, когда литературная сказка появляется после бытования устной сказки, например, «Сказки про ежей» А. И. Приставкина.

Отличия литературной сказки от фольклорной исследовали Т. В. Доброницкая, Н. М. Ладисова, Т. В. Дьякова, Е. У. Харриес. Выделенные ими черты (представлены в таблице 2.) характеризуют многообразие сказки как жанра, однако назвать их дифференцирующими признаками жанра нельзя.

Народная сказка	Литературная сказка
имеет четкие элементы (зачин, завязка, кульминация, развязка, концовка)	не имеет устойчивого строения
оторвана от настоящего	включает реалии настоящего
является плодом коллективного творчества	представляет результат творчества одного человека
имеет счастливый конец	может иметь несчастливый конец
Вариативна	фиксированный текст
отличается меньшим объемом	отличается большим объемом
представляет типизированный образ героя	представляет индивидуализированного героя
использует традиционный набор художественно-выразительных средств	поэтику определяет творческая манера автора
ограничена набором мотивов	не ограничена набором мотивов

Таблица 2.

Доминанту литературной сказки как специфической художественной системы представил М. Н. Липовецкий. В монографии «Поэтика литературной сказки» (на материале русской литературы 1920—1980-х гг.) [79] он указал на особую роль “памяти жанра” (терминология М. М. Бахтина) как на «важнейший теоретический ориентир исследования поэтики литературной сказки: ведь категория «памяти жанра» нацелена именно на выявление конструктивно-значимой для жанров новой и новейшей литературы внутренней связи с архаическими, фольклорными жанрами» [79,

с. 24]. Отказываясь от существующей методики соотнесения фольклорных и литературных текстов, ученый ставит задачу найти типологическое родство между литературной и народной волшебной сказкой путем анализа «основных принципов построения волшебного сказочного образа мира в сопоставлении с мифологической моделью бытия» [79, с. 24].

Для понимания концепции М. Н. Липовецкого обратимся к теории «волшебной сказки. Сразу два определения данного термина дает В. Я. Пропп: «рассказ, построенный на правильном чередовании приведенных функций в различных видах» и «сказки, подчиненные семиперсонажной схеме» [116, с. 439]. Под функцией в волшебной сказке В. Я. Пропп понимает «поступок действующего лица, определенный с точки зрения его значимости для хода действия» [116, с. 20]. Ученый считает, что функции действующих лиц — постоянные элементы сказки, которые образуют ее основные составные части. Их число ограничено (всего 31), и их последовательность всегда одинакова. Распределение функций происходит согласно семиперсонажной схеме. Герои помещаются в некий фантастический, ирреальный мир, который устроен по своим законам. Творческая индивидуальность автора обогащает сюжетную линию волшебными событиями. Если рассмотреть волшебную сказку в историческом контексте, то можно увидеть, что в морфологической основе она представляет собой миф. В. Я. Пропп подчеркивает, что волшебные сказки «выделяются не по признаку волшебности или чудесности... а по совершенно четкой композиции» [116]. К характерным особенностям волшебной сказки ученый также относит устойчивые сказочные формулы, присказки, концовки и словесный орнамент.

Таким образом, важным представляется определить закономерность возрождения в литературной сказке жанровых ситуаций волшебной сказки. Для того, чтобы определить алгоритм анализа литературной сказки П. Н. Рыбкин предлагает ответить на целый ряд вопросов: «а) как воспроизвести трансформируемое повествование средствами аутентичного, авторского? б) каким образом литературная сказка может добиться

натурализации чуда (без чего она, кстати, перестанет быть сказкой) и что собой будет представлять эта натурализация? в) что нужно делать автору, чтобы, с одной стороны, максимально вовлечь своего читателя в процесс создания текста, а с другой — сохранить за этим текстом его аутентичность и оригинальность?» [126, с. 32]. Ответит предлагает Т. В. Кривошапова, говоря о постоянной ориентации сказки на «чужое» слово (терминология М. М. Бахтина). Таким образом, опираясь на «память жанра», ориентируясь на «чужое» слово, литературная сказка исторически восходит к металитературе.

Итак, «память жанра» литературной сказки, по М. Н. Липовецкому, основана на волшебной сказке, однако он имеет в виду «не столько конкретные сказочные произведения, сколько некий теоретический инвариант сказочного жанра, общий строй жанровой традиции народной волшебной сказки» [79, с. 9].

Обратившись к уровню пространственно-временной организации текста, М. Н. Липовецкий предлагает рассмотреть жанровую ситуацию, которая является «ядром волшебного-сказочного хронотопа. М. М. Бахтин выделяет категорию хронотопа в «качестве одной из несущих конструкций» структуры жанра. Так, в литературной сказке время и пространство замыкаются. Д. С. Лихачев отмечал, что «сказочное время не выходит за пределы сказки. Оно целиком замкнуто в сюжете. Его как бы нет до начала сказки и нет по ее окончании. Оно не определено в потоке исторического времени» [80, с. 226]. Разница между мифологическим устройством времени и пространства и сказочным заключается в ирреальности второго. Сказочное действие максимально оторвано от настоящего. Безусловно, возрождения хронотопа волшебной сказки целиком в литературной сказке не происходит — актуализируются лишь отдельные фрагменты этой системы. Контрастность хронотопа литературной сказки и жанровой ситуации волшебной сказки или их соотношение по принципу дополнительности, частичное или полное повторение идущего от волшебной сказки хронотопа

испытания, — все это различные варианты оживления сказочной жанровой ситуации.

Следующий уровень, через который проявляется «память жанра», — субъектная организация волшебной сказки, создаваемое главным образом ее средствами свободное, игровое отношение к художественной реальности. Здесь представлены многочисленные варианты поведения автора: многообразие форм его позиции (абсолютного творца сказочного мира, комментатора-собеседника, автора, пластически перевоплощённого в персонажа и др.). Авторская ирония, лиризм, а также другие авторские начала в литературной сказке обнаруживают ее игровую позицию. Между «волшебной реальностью» народной сказки и литературной М. Н. Лейдерман видит игровую взаимосвязь: «Он (повествователь) то обрисовывает сказочный мир, как мир невероятный и алогичный (в присказке и зачине), то заставляет слушателей поверить в реальность фантастических событий и достоверность человеческих отношений между героями сказки (в зоне безличного повествователя), то вновь разрушает иллюзию достоверности, оборачивая все то, чему верили и сопереживали полной нелепицей» [139, с. 255].

Особый художественный сказочный мир литературной сказки сближает ее с народной, однако ключевая категория чудесного в ней не рассматривается героями как нечто ирреальное, а становится нормой. Изменяется мотивировка чудесного: «Если в народной сказке они мотивируются через магическое слово либо магическое действие, чудесный предмет либо чудесного помощника, то в литературной сказке эти мотивировки приобретают еще более условный характер, теряя связь с мировоззрением» [135, с. 540].

И. П. Лупанова обращает особое внимание на элементы сказочной поэтики, исследователь считает, что главным для литературной сказки становится «не только и не столько разработка распространенных в русском фольклоре сюжетов и мотивов, сколько стремление к овладению системой типичных для народной сказки образов, ее языком и поэтикой» [81, с. 80].

Таким образом, специфическим является изменение качества фольклоризма в литературной сказке: происходит ориентация на «память жанра», а не на живую фольклорную традицию. Задача выделить фольклорный первоисточник — больше не является актуальной для исследователей. «Отношения между традиционными фольклорными жанрами и новейшей отечественной литературой для сказок должны быть определены как «вживание», развитие, существование в гармоническом равновесии, что позволяет говорить о «компенсаторном» и «репрезентативном» (т. е., сигнальном, условно-символическом) характере поэтики сказок авторских, различными средствами воспроизводящих миромоделирующую, «человековедческую» и самопознавательную функции сказок народных» [91].

Итак, согласно концепции М. Н. Липовецкого, литературная сказка — произведение, «в котором аксиологически ориентированный тип концепции действительности, сложившийся в народной волшебной сказке, представлен не как фрагмент художественного мира, а как его основание и структурный каркас и воссоздается через систему основных и факультативных носителей «памяти жанра» волшебной сказки» [79, с. 160]. Волшебно-сказочная модель обязательно переосмысливается автором, конструируется особый образ современного художественного мира.

Серьезные научные исследования литературной сказки во второй половине XX века доказали самостоятельность данной специфической жанровой модели. Характерной чертой литературных сказок этого времени называют тенденцию к укрупнению, усложнению, то есть к циклизации. На самом деле эта тенденция в отношении литературных сказок проявилась гораздо раньше. Впервые о ней заговорили в отношении творчества А. С. Пушкина. В 1830 годы стремление к циклизации становится характерной особенностью художественного мышления автора. Озаглавив книгу сказок как «Простонародные сказки», А. Пушкин поместил ее на пересечении двух проблем: цикла как жанровой формы, позволяющей максимально обобщать явления художественной действительности в рамках сверхжанровых единиц,

а также следования литературной сказки фольклорному образцу. Не все исследователи считают данную книгу циклом, однако она явно выражает тенденции к циклизации сказочной прозы.

В начале XX века принципы циклизации становятся основой для многих сказочных произведений. Происходит переход от метатекстовых структур (тома, собрания сочинений) к сокращению книжного контекста до циклов. Отмечается динамика жанровой формы, в основе которой лежит ансамблевый принцип конструирования целого. Результатом такого эксперимента стали сказочные циклы А. М. Ремизова «Посолонь», «Докука и балагурье». Эту тенденцию поддерживает Ф. Сологуб, представляя цикл «Сказочки». Он одним из первых в начале XX века показывает роль новых структур прозы в развитие литературного жанра сказки.

Как отмечает Е. В. Пономарева, «литература XX века продемонстрировала одинаковую продуктивность циклических структур как в реализации хаотологической концепции действительности, создания модели мира, основанной на принципах модернистского мировидения, так и в создании художественной модели, опирающейся на принципы классической эстетики. Это наблюдение не является парадоксом, а очередной раз подтверждает эстетическую многомерность циклических единств. Цикл (и это в полной мере относится к микроциклам) является одной из архаических структур, заключающих в своей форме логику упорядочивания, гармонизации. Особенно это распространяется на циклы литературных сказок, легенд, притч, призванных запечатлеть универсальные константы; даже в самые сложные исторические периоды предлагать некий универсум, антиномичный воцарившимся в действительности деструкции и хаосу» [104, с. 104]. В послеоктябрьскую эпоху циклическая форма становится особенно востребованной: это циклы К. Федина «Сказочки», Е. Замятина «Большим детям сказки» и др.

Ярче всего тенденции циклизации проявились в сказочной детской прозе XX века в 60—70—е гг.: в детской литературе в отсутствие романа все

чаще появляются циклы рассказов и повестей. Потребность в циклизации связана с изменением мышления у читателя: дети перестают читать объемные романы, именно поэтому, ориентируясь на запросы аудитории, писатели оформляют произведения малой прозы в циклические единства. В рамках одного произведения авторам становится, по замечанию Е. М. Неелова, «тесно», поэтому они склонны разрабатывать сказки таким образом, что «конец одной сказки становится началом другой, происходит своеобразная «пульсация» сказочного мира» [89, с. 46]. Наиболее ярко тенденция циклизации проявилась в жанре литературной сказки в творчестве А. Волкова «Волшебник Изумрудного города», Н. Носова «Приключения Незнайки и его друзей», Э. Успенского «Приключения Жихаря», В. Каверина «Ночной сторож», С. Козлова «О ежике и медвежонке», В. Крапивина «Летающие сказки» и др. Е. М. Неелов отмечает, что тенденция циклизации сказочной литературы происходит «вследствие усиления в литературной сказке моделирующего начала» [89, с. 46].

К началу XX века в литературе закрепляются традиции авторской литературной сказки. Произведения конкретных авторов определяли и продолжают определять литературно-сказочную традицию времени в целом. В следующем параграфе мы проследим трансформацию жанровой сказочной парадигмы и определим место авторской сказки в литературе.

1.3. Жанр авторской литературной сказки

Развитие собственно литературной сказки происходит в творчестве писателей-романтиков в первой четверти XIX века. По мнению Л. В. Овчинниковой, в это время формируются три основные разновидности русской литературной сказки, получившие развитие в XX веке: «литературная», «фольклорная», «авторская» [92]. Последняя, по замечанию исследователя оказалась наиболее продуктивной. Уже в начале XX века авторская сказка определяется как уникальное видовое образование,

обладающее совершенно особым художественным миром. Однако терминологическая путаница продолжает возникать, и термин «авторская сказка» смешивается с близкими — «литературная сказка» и «писательская сказка». Л. В. Овчинникова разграничивает эти понятия, считая, что «к началу XX века определяются серьезные литературные традиции авторской сказки... складываются две основные литературносказочные формы: волшебноромантическая и сатирико-аллегорическая, главные функции которых — нравоописательная и дидактическая». Приоритетом в качестве «пражанра» определенно обладает волшебная сказка (как средство «народопознания» и изображения вечных ценностей человека, способ формирования увлекательного сюжета) [92, с. 9]. Понятие «литературная сказка», по мнению Л. В. Овчинниковой, шире чем «индивидуально-авторская сказка»: оно «включает писательские обработки зафиксированных народно-сказочных сюжетов, творчество писателей-сказителей, а также сказки индивидуально авторские» [92, с. 42]. Общая черта двух этих явлений в способности «двойного бытования» сказки — ориентации как на взрослого, так и на детского читателя. Однако к особенностям именно авторской сказки причисляют повышенную степень психологизма, «превращение персонажей из “знаков” в полнокровные “образы”, и зачастую подчеркнутую игру со сказочными клише» [79, с. 3]. Повышенная экспрессивность, эксплицитность, специфика художественного мира конкретного писателя, его идейно-эстетические установки, объединение с любыми жанрами, проникновение в массовую литературу — вот некоторые отличительные тенденции в развитии авторской сказки XX века.

Определение особенностей литературной сказки конкретного писателя связано с общими закономерностями фольклоризма его творчества и его индивидуальных литературно-эстетических принципов. В этом плане для нашей работы наибольший интерес представляют авторские сказки М. М. Пришвина, В. Крапивина и Д. Н. Мамина-Сибиряка — писателей, сформировавших «свою оригинальную концепцию сказки в художественной

литературе» [91, с. 137—138]. Философско-лирическая «сказка-жизни» М. М. Пришвина и романтическая сказка В. Крапивина, автобиографическая сказка Д. Н. Мамина-Сибиряка имеют сходные черты со сказочной поэтикой А. И. Приставкина: одна из важнейших внутренних связей художественного мира писателей — связь сказки и детства, связь сказки и жизни. Авторы проникают в глубь души ребенка через чудо сказки, условно-фантастические образы используются писателями для выражения гуманистических идеалов. Все авторы реализуют через сюжеты своих сказок педагогические задачи. В творчестве В. Крапивина, Д. Н. Мамина-Сибиряка и А. Приставкина прослеживается тенденция к циклизации, причем общий смысл циклов выражается в объяснении мира и места человека в нем.

В контексте одной художественной традиции работают Д. Н. Мамин-Сибиряк и А. И. Приставкин. Оба автора вписывают в контекст своего творчества своих детей «Аленушкины сказки» Д. Н. Мамина-Сибиряка и «Сказки старого Берлина» А. И. Приставкина. Особый поэтический язык сказок, тесная связь с народной культурой, упор на лаконизм и простоту сказки, специфическая система адресности, формирование исключительной интонации сказки, ориентированной на стилистические особенности воспринимающего ее объекта, — все это общие черты сказочной поэтики обоих писателей.

Оригинальность сказочной концепции М. М. Пришвина, прежде всего, связана с идеей «единства человека и природы, символом которой в художественном мире становится сама сказка» [115, с. 478]. Основу сказок автора составляет «единство онтологически-генетической связи с народными традициями и нравственной философией русского интеллигента XX века» [91, с. 188]. Единство материального и чудесного для Пришвина было жизненной ценностью. Концепт «сказка» автор приравнивал к концепту «жизнь». Ориентация на фольклорные традиции подчеркивала его народную, общечеловеческую культуру. Свою задачу он видел в создании «сказки-жизни»: «Я всегда ищу в жизни сказку, я ее чувствую. Это не каждый может.

Ботаник, изучающий структуру растения, не видит этого растения как художник. То ли это любовь к жизни, то ли еще что-то неуловимое. Это красота жизни — сказка», — говорил Пришвин о своем «чувстве сказки» [34, 189—190]. Эти же идеи транслировал А. И. Приставкин: «Обожаю, обожаю эти прекрасные чувства — верность, благородство, умение любить... Любить жизнь и жить этой жизнью, никому никогда не завидуя, выпив ее до капли, до дна» [107, с. 8]. О сказках А. Приставкин мечтал всю жизнь: «Это были добрые сказки, я творил их назло окружающему нас прорвавшемуся наружу, как лава Везувия, злу» [109, с. 518].

М. М. Пришвин заключил, что своеобразие его сказки состоит в особом песенном ритме, которому она подчинена: «Сказка тем сказка, что она подчинена ритму, не как рассказ, механическому, а песенному. Я это понял по «Кладовой солнца» [115, с. 718]. М. Пришвин выделял два вида ритма: линейный и циклический. Циклическим он называл движение жизни по кругу: «сколько раз солнце взойдет и закатится, пока вырастет и кончится человек» [115, с. 12]. Именно такой ритм питал поэзию сказки М. Пришвина. Автор также видел ритм в противоречиях человека и человечества — движение жизни на земле для него складывалось за счет борьбы или взаимодействия сказки и правды, случая и закона, света и тени.

Таким образом, сказка становится для М. Пришвина способом переживания мира, отражающим философскую картину мира писателя. Пришвин все свои произведения нередко называл сказками в обобщенно символическом смысле. Начиная же с «Кладовой солнца» (сказка-быль) (1945 г.), крупные произведения писатель определял именно как сказки («Корабельная чаша» (1953 г.) — повесть-сказка, «Осударева дорога» (1957 г.) — роман-сказка), комментируя жанровое обозначение не только в дневниках и предисловиях, но и в самих произведениях.

Специфика сказочной концепции В. Крапивина раскрывается в жанре автобиографической сказки. «Тополиная рубашка» автора — автобиографическая сказка, в которой удивительно сочетаются

романтические и реалистические представления о жизни. Особая лирическая интонация, прием «памяти детства» автора, синтез «детского» и «взрослого» содержания, монтажная сборка цикла, перенос конфликта в сторону духовной сферы, столкновение романтического и реалистического, психологическое обоснование волшебства, философская насыщенность, — все это черты, которые сближает поэтику данного автор с художественно-эстетическими взглядами А. Приставкина.

Итак, в данной главе мы рассмотрели историко-литературные основы исследования. Тенденция циклизации сказочной прозы А. И. Приставкина рассматривается на пересечение двух теоретических позиций: цикла как сверхжанрового единства и литературной сказки, как особого жанра. Жанровые трансформации, происходящие в искусстве, по мнению М. Н. Липовецкого и Н. Л. Лейдермана привели к тому, что такая специфическая форма малой прозы, как литературная сказка становится одной из наиболее актуальных форм освоения действительности, отражения писательских поисков, связанных с выработкой новых механизмов, способных конструировать целостный мирозобраз.

В качестве жанровой первоосновы литературной сказки М. Н. Липовецкий выделяет волшебную сказку, которая представляет собой аксиологический тип построения образной модели мира, требующий от автор переосмысления жанровых традиций, формирования новых отношений между человеком и действительностью. Постепенное удаление литературной сказки от своего фольклорного источника говорит о тенденции к автономии данного сверхжанра, художественном своеобразии, однако роль «памяти жанра» не уходит на периферию, а остается одной из самых эффективных формул освоения литературной сказки как особого жанра.

Обращение к поэтике сказочного цикла А. И. Приставкина требует уточнения методологических подходов и ряда теоретических позиций. Все существующие на сегодняшний день концепции «цикла» подробно рассмотрены в первом параграфе, доказательно представлены их достоинства

и недостатки. В качестве опорной концепции принята теория О. Г. Егоровой о цикле как о сверхжанровом образовании. Уточнена и дополнена теория циклизации, указаны основные структурные принципы циклических единств. Выработан устойчивый алгоритм анализа циклического произведения: определены отношения между внутренними компонентами художественного единства, исследована природа и внутренние характеристики цикла как уникальной сверхжанровой модели.

Во втором и третьем параграфах представлена теория литературной сказки как особого жанра, уточняется определение центрального понятия «литературная сказка», разграничиваются принципы народной и литературной сказки. Особенно подчеркивается роль «возрождения памяти жанра», основанного на волшебной народной сказке (терминология М. Н. Липовецкого). Особый интерес для нас представляют не конкретные фольклорные первоосновы, а «некий теоретический инвариант сказочного жанра» [79], представляющий семантическое «ядро» литературной сказки. На основании теоретических позиций М. Н. Липовецкого предпринимается попытка комплексного анализа литературной сказки с точки зрения дифференцирующих признаков ее жанра. Следующая глава представляет собой анализ поэтики сказочного прозаического цикла А. И. Приставкина «Сказки про ежиков».

2. ПОЭТИКА СКАЗОЧНОГО ЦИКЛА А. И. ПРИСТАВКИНА

«СКАЗКИ ПРО ЕЖИКОВ»

2.1. Субъектная организация цикла

Первым носителем жанра, принимающим активное участие в создании образной модели художественного мира, Н. Л. Лейдерман считает субъектную организацию произведения. Пронизывающая все уровни текста, субъектная организация является универсальной структурой, которая формирует стилевое, эмоционально-выразительное единство произведения, а также выполняет главную конструктивную функцию — миромоделирующего центра повествования.

Прежде всего отметим, что вслед за Б. О. Корманом под термином субъектная организация мы понимаем «соотнесенность всех отрывков текста, образующих данное произведение, с субъектами речи — теми, кому приписан текст (формально-субъектная организация), и субъектами сознания — теми, чье сознание выражено в тексте (содержательно-субъектная организация)» [70, с. 508]. По словам Н. Л. Лейдермана, «каждый жанр генетически связан со своей, так сказать “типовой” субъектной организацией» [76, с. 121]. Так, рассматривая субъектную организацию цикла сказок как эпического жанра в качестве структурных компонентов данного жанрового носителя выделяем вид повествования, тип повествователя и речь героев.

В качестве основных видов повествования принято рассматривать следующие: личное повествование, которое ведется от лица героя-рассказчика или от лица лирического героя и безличное — романное повествование или повествование от имени автора-повествователя, который находится вне художественного мира; также выделяются различные варианты переплетения этих форм. Разные виды и подвиды субъектной организации «определяют и мотивируют горизонт видения мира в произведении, все его

пространственные и временные масштабы, все перемещения, интеллектуальный и эмоциональный кругозор» [76, с. 121].

Существует несколько форм и типов повествования. По классификации А. Б. Есина — «это повествование от первого и третьего лица» [50, с. 80], в первом случае акцентируется достоверность рассказываемого, большую роль играет образ повествователя, во втором — автор наделяется большей свободой в ведении рассказа, сама форма повествования является эстетически нейтральной.

Переходя к анализу субъектной организации сказочного цикла «Сказки про ежей» отметим, что литературная сказка А. И. Приставкина ориентируется на черты народной сказки, однако следует помнить, что фольклорная сказка не имеет категории «автор», так как является результатом коллективной деятельности. Тем не менее, для фольклорной сказки характерным является определенный тип рассказчика, именно на него ориентирована категория «субъекта» в сказках Приставкина.

Цикл «Сказки про ежей» был создан на основе устных сказок, которые писатель рассказывал своей дочери перед сном: «Помнишь, когда ты была совсем маленькой, я рассказывал тебе на ночь сказки про ежей. Каждый вечер нужно было придумывать новую. И я в очередной раз, не зная, чем они завершатся, начинал: “Однажды летним утром ежик Коля зашел к ежику Вове”. А сам при этом думал: что же там будет дальше? И что только эти ежики у нас ни вытворяли, какие только приключения ни испытывали! Потом я их восстановил по памяти на бумаге» [97].

Первоначально писатель выступает в роли сказителя: он вынужден завершать свою историю, а на следующий день, переходя к новому повествованию, создавать новый сюжет. Однако мы имеем дело с зафиксированными на бумаге сказками. Впервые они были опубликованы в журнале «Дошкольное воспитание» в 2002 году: две сказки в журнале под номером № 6 («Рыбалка» и «Дядя Филин» с пометой — продолжение читайте в следующем номере) [113, с. 7—9] и четыре сказки в журнале под номером

№ 7 («День рождения», «На огороде», «Грибы», «Кто наловил рыбы») [114, с. 78—85].

В данном цикле явно прослеживается сказовое начало — ориентация на устную речь, своеобразный синтаксис: «Однажды теплым летним днем ежик Коля вышел на улицу и увидел своего дружка, ежика Юру» [110, с. 95], «А третью рыбку на следующий день они подарили... Кому? Нет, нет, не угадаете» [110, с. 99], «Но это совсем другая история, ее мы расскажем в следующий раз» [110, с. 99]. Описание ситуации рассказывания мотивирует единство текста в обрамлении.

В границах одного и того же сказочного сюжета автор свободно перевоплощается то в сказителя, то в героя-рассказчика. Книжное изложение событий представляет автора как наставника, воспитателя, отца, учителя, проявляется это через финалы сказок: все они являются преимущественно дидактическими, в них вербально выражена откровенная мораль: «Они и правда часто навещали старого дядю Филина и никогда больше не уходили в лес без спроса» [110, с. 105].

М. Н. Липовецкий в монографии «Поэтика литературной сказки» [79] отмечает, что «в исследованиях С. Г. Лазутина, Е. М. Мелетинского, В. А. Бахтиной, Н. М. Герасимовой, С. Ю. Неклюдова высказывается мнение о “двух аспектах сказочной модальности” (внешней и внутренней точках зрения) в сказочном повествовании. Собственно речь идет о том, что в поэтике волшебной сказки одновременно представлены два разных типа дистанции между художественным субъектом и объектом эстетического отображения. Двойственность повествовательной структуры волшебной сказки прежде всего проявляется в том, что если в зачинах, а особенно в концовках, фигурирует условно-личный повествователь, формально стоящий рядом со сказочными героями, то основной массив текста строго организован по законам безличного повествования» [79, с. 31].

Эта мысль становится одной из ключевых идей, подлежащей дальнейшему развитию и аргументированию в нашей работе. Во-первых,

актуальным оказывается вопрос, воспринимает ли А. Приставкин волшебную сказку как «память жанра»? Забегая вперед, ответим, да, доказательства этого положения будут приведены в следующем параграфе «Ассоциативный фон сказочного цикла». Во-вторых, двойственность повествовательной структуры действительно проявляется в цикле «Сказки про ежей»: в сказочных концовках фигурирует личный повествователь: «Но это совсем другая история, ее мы расскажем в другой раз» [110, с. 99] (форма выражения субъекта речи «мы» — личное местоимение, первое лицо, множественное число), «Откроем вам секрет: он очень торопился, потому что хотел поймать рыбку раньше своего приятеля, пока у него нет удочки» [110, с. 122] (форма выражения субъекта речи — сказуемое «откроем» в форме первого лица, множественного числа), «Теперь я открою вам второй секрет: ежик Коля очень боялся, что первым поймает рыбку ежик Юра, и оттого особенно торопился» [110, с. 123] (форма выражения субъекта речи «я» — личное местоимение, первое лицо, единственное число). Опираясь на данные примеры, делаем вывод, что тип повествующего субъекта в данном цикле — персонифицированный рассказчик (классификация Е. В. Хализева), который присутствует во всех сказках цикла, скрепляя их в единое циклическое целое. Несмотря на то, что он не имеет атрибутов литературного персонажа (имя, внешность), мы видим, как он участвует в действии. Происходит это за счет сближения рассказчика с действующим персонажем: голос рассказывающего и действующего сливается воедино. Происходит совмещение двух субъектов сознания (автор и герой), притом, что субъектом речи остается рассказчик. Такой тип повествования называется несобственно-авторским: «И он тут же вывел ежика Колю из дома и пока все остались ждать, показал ему на цветы, что росли вдоль дороги: вот же твой подарок! Рви скорей! Ну!» [110, с. 109]. Автор не оформляет слова героя (дяди Филина) как прямую речь, в пределах одного предложения мы слышим голоса сразу двух сознаний, однако формально и логически текст принадлежит рассказчику. Таким образом, утверждение М. Н. Липовецкого о том, что весь оставшийся текст, за

исключением концовок, должен быть «строго организован по законам безличного повествования» не работает в цикле А. Приставкина. Это связано с задачей, которую ставит перед собой писатель — быть в позиции рассказчика-взрослого, который воспитывает читателя-ребенка личным примером, однако не возвышается над ним, а стоит рядом, поэтому личное взаимодействие с сознаниями других героев — способ реализовать свою идею «ребенка можно воспитать только собственным примером» [113, с. 2].

Отметим, что в цикле через голос героя-рассказчика транслируются сразу три сознания — это сознание героя-мудреца (дяди Филина), мамы ежика Коли, которая учит маленьких героев трудиться и доверять: «Маме всегда надо верить, она ведь никогда не обманывает» [110, с. 114], а также папы ежика Юры, голос которого в конце цикла сливается воедино с авторским «Но ведь известно, что когда себе желают больше, чем своему другу, то получают всегда меньше, потому что друг ответит тем же» [110, с. 124]. Неслучайно именно через этих «волшебных» героев герой-рассказчик разговаривает с читателем и своими героями: они — особые герои, выполняющие функции проводников, помощников в волшебной сказке. Именно им рассказчик доверяет роль «устранителей» конфликта, учителей и считает их выразителями своих собственных мыслей.

Русский фольклорист А. И. Никифоров, рассматривая типы рассказчиков, выделял три категории: «сказочник-рассказчик, иногда стремящийся удлинить сказку (в его репертуаре, как правило, классические волшебные сказки), сказочник-забавник (увеселитель, сатирик, игрок, в репертуаре которого сатирические, новеллистические, докучные и другие сказки), сказочник-мемуарист (иллюстратор, дидактик, в репертуаре — бытовые сказки, могут встречаться легенды и предания)» [90, с. 57]. Опираясь на данную классификацию, приходим к выводу, что субъектом повествования в данном цикле выступает сказочник-рассказчик, который выстраивает доверительные отношения с читателем, вступает с ним в диалог, старается удлинить сказку, так как вспоминает истории, которые произошли с героями

уже давно: «А третью рыбку на следующий день они подарили... Кому? Нет, нет, не угадаете» [110, с. 99], «Добавлю, что случилось это давно, наверное, еще в прошлом году, когда ежик Коля, да и ежик Юра, были совсем маленькими» [110, с. 100], «Но как он это сделал, вы никогда не угадаете» [110, с. 118]. Использование просторечной лексики делает манеру повествования приближенной к «сказовой» (под термином «сказ» понимаем «рассказ, ведущийся в резко характерной манере, воспроизводящей лексику и синтаксис носителя речи и рассчитанный на слушателя» [68, с. 34]): «И тут он увидел, что мама делает странные вещи: она берет из лукошка горох, сладкий горох, которым ежик Коля не раз лакомился, таская из кладовки, пока мамы нет дома, и сует его в землю, проделав в грядке дырочку, а дырочку потом засыпает снова землей» [110, с. 111].

Субъект речи также проявляет себя через особое отношение к изображаемому и положение, которое он занимает во времени и пространстве. Б. О. Корман такую авторскую позицию, с которой ведется повествование, называет «точкой зрения» — «зафиксированным отношением между субъектом сознания и объектом сознания» [69, с. 51]. Классификации точек зрения приводятся в работах Б. О. Кормана и Б. А. Успенского: ученые выделяют «фразеологическую точку зрения» и «пространственно-временную позицию», первый различает «идеологическую точку зрения», а также «субъективность / объективность описания (точку зрения в плане психологии)», второй дифференцирует «прямооценочную» и «косвенно-оценочную».

Пространственное положение рассказчика в цикле «Сказки про ежей» совпадает с положением его героев: рассказчик практически на протяжении всего повествования находится рядом с ежиками (в лесу, на рыбалке, на огороде), однако иногда он меняет свою позицию, совмещая различные временные планы: то, забегая вперед, он смотрит из будущего «А третью рыбку на следующий день они подарили... Кому? Нет, нет, не угадаете. Ее подарили дяде Филину. Ведь именно дядя Филин один раз помог ежатам

выбраться из лесной чащи, когда они заблудились» [110, с. 99]; то смотрит в прошлое «Добавлю, что случилось это давно, наверное, еще в прошлом году...» [110, с. 100], то остается во времени своих героев «А ежики оказались на другой, не знакомой им поляне. Но они так увлеклись, что ничего не замечали» [110, с. 101]. Иногда создается ощущение, что рассказчик из позиции наблюдателя перемещается в позицию «всеведущего автора» [10, с. 239—240], хотя именно с ней связано повествование от третьего лица, которое в данном цикле не отмечается. Проявляется это в лирических отступлениях: «...сказал ежик Юра, он был хороший ежик и умел дружить» [110, с. 100], в сообщении читателю будущих сюжетных ходов сказки, которые еще не успели проиграться: «А третью рыбку на следующий день они подарили... Кому? Нет, нет, не угадаете. Ее подарили дяде Филину. Ведь именно дядя Филин один раз помог ежатам выбраться из лесной чащи, когда они заблудились» [110, с. 99]. Здесь категория героя-рассказчика соотносится с категорией повествователя, который находится вне изображенного пространства. Такое положение «позволяет ему легко возвращаться или забегать вперед, а также знать предпосылки или результаты событий изображаемого настоящего» [137, с. 286]. Именно в этих примерах, на наш взгляд, проявляется двойственность повествовательной структуры сказочного цикла А. И. Приставкина «Сказки про ежиков».

В цикле «Сказки про ежиков» используется несколько точек зрения: автор при именовании ежиков пользуется характеристикой, которую дал им герой-рассказчик: «Однажды теплым летним утром вышел ежик Коля на улицу и увидел своего дружка, ежика Юру» [110, с. 95], «Однажды теплым летним днем ежик Коля вышел на улицу и увидел своего приятеля ежика Юру» [110, с. 99], взгляд на своих героев у автора продолжается и через сознание мамы ежика Коли «Просто ты еще у меня маленький и глупенький ежик, никогда не видел настоящего огорода...» [110, с. 111]. Фразеологическая точка зрения рассматривает «наименование» героев, которое, в свою очередь, помогает определить, как автор или другие герои

оценивают действующих персонажей, чья точка зрения используется автором в тот или иной момент повествования. Таким образом, встречая в тексте слова героя-рассказчика «Но ежики были маленькие и глупые, они решили сами посмотреть, цел ли их горох» [110, с. 114], мы можем формально определить, чья точка зрения используется в этот момент повествования (мамы ежика Коли).

Итак, субъектная организация сказочного цикла играет огромную роль в создании стилевого, эмоционально-выразительного единства сказочного цикла «Сказки про ежей». Ведущим типом повествования в цикле становится личное повествование от первого лица, герой-рассказчик выступает главным моделирующим центром цикла, который скрепляет воедино все художественные компоненты цикла, организуя ход повествования, именно из его уст звучат новеллистические сказочные зачины, формирующие сюжет. Герой-рассказчик представляет собой особый тип повествователя — сказочника-рассказчика, который представляет сознание взрослого, в цикле он предстает в образе родителя, наставника, учителя, что в свою очередь позволяет говорить о дидактичности сказок А. И. Приставкина. За счет особого типа повествования в цикле ярко проявляется сказовое начало: установка на звучащую речь, субъект речи перевоплощается то в сказителя, то в героя-рассказчика, и он в этом перевоплощении артистичен. Отмечается двойственность повествовательной структуры: категория личного повествователя ярко проявляется в финалах сказок, однако на протяжении цикла герой-рассказчик представлен взаимодействием трех голосов («всеведущего автора», родителя, наставника), иногда субъектная категория героя-рассказчика заменяется категорией повествователя. Точка зрения героя-рассказчика чаще всего совпадает с точкой зрения его героев, однако герой-рассказчик меняет свою позицию, совмещая временные планы (будущий, настоящий, прошедший). Личная форма повествования указывает на достоверность и правдивость изложения, что подчеркивает персонификацию образа рассказчика, который, являясь организующим

центром композиционных приемов цикла, объединяет сюжетно разорванные, построенные по принципу монтажа сказки в единую целостную картину.

Единство художественного мира произведения не исчерпывается уровнем субъектной организации, оно обязательно включает в себя «внетекстовую сферу», которая проявляется на уровне ассоциативного фона цикла, который будет рассмотрен в следующем параграфе в качестве одного из циклообразующих принципов.

2.2. Ассоциативный фон цикла

В сказочном цикле А. И. Приставкина «Сказки про ежей» особая роль принадлежит субъектной организации, поскольку все изображаемое в сказках дается в свете сознания героя-рассказчика. Вместе с тем замкнутость художественного мира эпического произведения преодолевается при помощи «внетекстовой сферы» — ассоциативного фона, который представляет собой, по мнению Н. Л. Лейдермана, «подтекст и сверхтекст, особые сигналы» [76], благодаря которым происходит декодирование заложенных автором мотивов, образов, аллюзий. Являясь одним из исключительно важных носителей жанра, ассоциативный фон становится ключом к наиболее полной и глубокой интерпретации произведения.

Так, определяющее значение из всех видов ассоциативных связей в данном цикле приобретает система фольклорных мотивов. Комплекс мотивов А. Н. Веселовский понимает, как сюжет: «Под сюжетом я разумею тему, в которой снуют разные положения-мотивы. Мотив может приурочиваться к разным сюжетам. Серия мотивов — сюжет. Сюжеты варьируются: в сюжеты вторгаются некоторые мотивы, либо сюжеты комбинируются друг с другом» [30, с. 301]. Как отмечал В. Я. Пропп, «для Веселовского мотив есть нечто первичное, сюжет — вторичное» [116]. Именно поэтому изучение сказки необходимо вести не столько по сюжетам, сколько по мотивам.

Сюжетно сказка А. И. Приставкина соотнесена с традиционным для волшебной сказки мотивом отлучения, однако компоненты данного мотива трансформируются под влиянием творческой индивидуальности писателя.

Жанровая матрица литературной сказки Приставкина имеет фольклорно-мифологическую основу. Так в цикле «Сказки про ежей» реализуется основная концепция «морфологии волшебной сказки» В. Я. Проппа — происходит «развитие от недостачи через промежуточные функции к другим функциям, использованным в качестве развязки» [116, с. 70]. Под термином «функция» понимается «поступок действующего лица, определенный с точки зрения его значимости для хода действия» [116, с. 20].

Итак, рассмотрим основные функции действующих лиц: I функция (по В. Я. Проппу) — один из членов семьи (иногда младшего поколения) отлучается из дома (отлучка) с целью «погулять, сходить в гости, за ягодами или наловить рыбы» [116, с. 24]. Эта функция реализуется в каждом из шести рассказов цикла, причем из дома уходит действительно маленький персонаж (ежик Коля). В сказке «Рыбалка» [110, с. 95—99] персонифицированный герой ежик Коля отлучается из дома, чтобы отправиться вместе с ежиком Юрой на рыбалку, в сказке «Дядя Филин» [110, с. 99—105] герой уходит из дома, чтобы вместе с ежиком Юрой погулять в лесу, в сказке «День рождения» [110, с. 105—110] герой идет в гости к имениннику (ежику Юре), в сказках «На огороде» [110, с. 110—116] и «Грибы» [110, с. 116—121] — герой вместе со своим другом идет за ягодами (ягоды легко заменяются на горох и грибы), затем в сказке «Кто наловил рыбы» [110, с. 111—126] ежик Коля снова отлучается из дома, чтобы наловить рыбы вместе со своим приятелем и его папой.

В качестве основных героев выступают маленькие мальчики (ежик Коля и ежик Юра), явно не достигшие возраста совершеннолетия, так как одному из них (Коле) и вовсе не известно, что такое день рождения и когда его нужно отмечать (сказка «День рождения»). Герои цикла представляют собой обычных мальчишек, однако в то же самое время легко соотносятся с

участниками древних обрядов, которые обязательно должны были пройти ритуал посвящения или инициации. Согласно традиции, когда наступал решительный момент, дети отправлялись в лес к страшному таинственному существу, одной из форм отправки была самостоятельная отправка мальчиков в лес без участия родителя (как в нашем случае).

На начальном этапе сказка А. Приставкина идеально накладывается на фольклорную первооснову. Мы видим, что по своему строению завязки действий во всех сказках цикла, как и в волшебной сказке однотипны: средством межтекстовой связи выступает I функция действующих лиц (именно с момента отлучки начинается развиваться действие).

Легко заметить, что в момент действия I функции в сказку вступает новое лицо, которое может быть названо антагонистом героя (по классификации В. Я. Проппа — вредитель), — это ежик Юра. В каждой из шести сказок он случайно вовлекает героя в приключение. Исследуя семантику его имени, можно предположить, что оно произошло от глагола «юрить», «то есть спешить, торопиться, быть проворным, быстрым, резвым»: «... Коля вышел из дома на крыльцо и увидел ежика Юру, который куда-то очень торопился» [110, с. 106]. За счет столкновения этих героев рождается агональный тип сюжета: герои состязаются, борются, соперничают. Однако образ ежика Юры нельзя назвать классическим примером героя-вредителя. Во-первых, он, являясь зачинщиком приключения, сам оказывается втянут в процесс решения «трудной задачи» (В. Я. Пропп), а во-вторых, он не побеждается противником, что разрушает традиционный сказочный канон, а сам побеждает свои плохие качества, извлекая из сказки урок. Хотя этот авторский прием будет аргументирован нами ниже, позволим себе отметить, что именно в нем проявляется творческая индивидуальность автора. Отметим также, что «трудная задача» в авторском сказочном цикле не связана со сватовством, как в волшебной сказке, а представляет собой любое испытание (чаще решение нравственной задачи), которое необходимо преодолеть героям.

В каждой сказке ежик Коля сталкивается с ситуацией нехватки, недостачи какого-либо предмета. В. Я. Пропп рассматривает «недостачу» «как морфологический эквивалент, например, похищения» [116, с. 29], таким образом нехватка определяет собой следующий момент завязки. Так реализуется VIII функция (по В. Я. Проппу) — одному из членов семьи чего-либо не хватает, ему хочется иметь что-либо. В сказке «Рыбалка» — это удочка, в сказке «Дядя Филин» — сачок, в сказке «День рождения» — подарок, в сказке «На огороде» — горох, в сказке «Грибы» — корзинка, в сказке «Кто наловил рыбы» — снова удочка. В трех из вышеназванных сказок герой получает желаемый предмет с помощью нового лица — дарителя (по В. Я. Проппу). Герой-искатель (ежик Коля) обретает волшебное средство, которое позволяет впоследствии ликвидировать беду. Согласно канону волшебной сказки, прежде чем получить волшебный предмет «герой испытывается, выпрашивается, подвергается нападению» [116, с. 33], однако в сказках А. Приставкина эта функция отсутствует: даритель безвозмездно помогает героям, преподносит им урок, в смысле которого заключен ключ к решению «трудной задачи», лежащей в основании сказочного конфликта.

Категорию дарителей в цикле «Сказки про ежей» представляют сразу три героя: дядя Филин — герой одноименной сказки, мама ежика Коли, а также папа ежика Юры. Рассмотрим образ каждого героя-помощника. Дядя Филин — мудрая птица, функция которой «всегда только одна — перенести героя в иное царство» [116, с. 254]. Действительно, в сказке дядя Филин не только даритель, но и герой-помощник: он помогает героям добраться, но не в «иное царство», а из него — домой. Встреча с этим героем у ежей происходит в пространстве волшебного леса, куда герои попадают абсолютно случайно. Они всю жизнь живут в этом лесу, который кажется для них естественной средой обитания, не представляющей какой-либо угрозы, но хорошо знакомы только со своей поляной. В процессе игры герои перемещаются в обычном пространстве и внезапно оказываются в сказочном — в темной чаще на чужой поляне. За игрой (увлекательным

процессом — поймать в сачок какого-нибудь лесного жителя: бабочку, муравья и пчелку) они забываются, перестают следить за дорогой и оказываются глубоко в лесу, откуда не так легко выбраться. Желание «поймать», «схватить» животное исторически В. Я. Пропп связывает с традицией убить. Однако «поймать» животное героям не удастся, связано это, по нашему мнению, с тем, что герои А. Приставкина — это обычные дети, маленькие, глупые, но добрые. Они познают жизнь через игру, именно поэтому нельзя сопоставлять их с героями традиционных волшебных сказок, которые познают жизнь через обряды или ритуалы.

Сюжет данного цикла соотнесен с традиционным для русской литературы мотивом «возвращения блудного сына», однако мотив реализуется не столько сюжетно, сколько идейно: ежики уходят из дома без разрешения и предупреждения родителей (запрета покидать дом у них не было), отсутствует какой-либо серьезный конфликт, послуживший причиной ухода, но ситуация, в которой оказываются герои становится знаковой — они понимают, что находятся в лесу одни, и помочь им некому. Через сказочного помощника (дядю Филина) автор реализует мотив учения: дядя Филин преподносит ежикам урок: нельзя обижать зверей, с ними нужно дружить, если сделал что-то плохое, то необходимо попросить прощения перед тем, как уйти из дома следует предупредить об этом родителей. Герои осознают свою ошибку и справляются с испытанием. После они возвращаются домой уже другими.

Момент чуда в сказке выражается в виде обрядового действия: «Тут дядя Филин громко хлопнул крыльями, ухнул, как в трубу, и на поляне появилась маленькая бархатная пчелка» [110, с. 105]. Именно проводники (пчелка, бабочка, муравей) доставляют ежиков домой.

Благодаря ходу этого героя складывается традиционная схема волшебной сказки: беда — появление волшебного помощника — счастливый финал. Однако ключевыми отличиями поэтики литературной сказки Приставкина от фольклорной сказки является авторская установка на то, что

победа добра над злом и преодоление себя — это реализация личностных убеждений и работы героев над собой, а не мистическое проявление волшебных сил. Происходит нарушение принципа работы «чужого мира», он более не представляется местом борьбы, испытания, а выступает в роли пространства для обретения знаний.

Как помощник дядя Филин предстает в сказке «День рождения»: благодаря своей мудрости и доброте, он спасает ежика Колю из неловкой ситуации. Дядя Филин, становясь «свидетелем», оправдывает отсутствие у маленького героя подарка для друга: «Ежик Коля! Но ведь ты забыл подарок на дороге! Я сам его видел! Хочешь я тебе его покажу!» [110, с. 109], хотя на самом деле герой не смог устоять перед искушением и съел приготовленный для друга подарок сам. Искушением становится яблоко — образ, который часто встречается в русских сказках, с целью реализовать одну из устойчивых функций: «молодильное яблочко» — символ молодости и бессмертия; «наливное яблочко» — символ предсказания судьбы; «яблоко раздора» — символ войны и печалей; яблоко, как проводник; яблоко — «запретный плод», искушение, открывающее знание. В сказке «День рождения» яблоко — это символ мудрости, познания. Герой съедает его (это плохой поступок, так как яблоко было приготовлено как подарок для друга — параллель с образом «запретного плода» из Библии), но на самом деле, он познает истину (только после этого действия получает урок от старшего наставника).

В данной сказке дидактизм скрыт, герой проходит урок через ритуал посвящения — он выводится из дома, получает совет от старшего наставника, использует его и после вознаграждается (получает самый большой кусок торта).

Следующий герой-даритель — мама ежика Коли. Ее образ в данном цикле является одним из самых интересных. Ассоциативно, женский образ героя-помощника связывается с образом бабы-яги. Как мы знаем, именно она выступает проводницей в мир мертвых, попасть в который хотят или должны все герои волшебной сказки. Однако в цикле А. Приставкина нет связи с

миром мертвых. Автор пишет для живых и о живых. Доказывается эта мысль примером чуда, которое демонстрирует в сказке «На огороде» героиня-помощница: «Однажды теплым летним утром ежик Коля вышел из дома и прямо с крыльца увидел, что его мама, которая обычно с утра всегда приготавливает завтрак, а потом убирает со стола, хлопчет по дому и делает много разных дел, на этот раз с лукошком сидит среди грядок и что-то там колдует» [110, с. 110]. Изначально событие «колдовства» становится для героя практически трагедией: «Мама! — с отчаянием повторил маленький ежик. — Зачем ты зарываешь горох в землю? Он же там пропадет!» [110, с. 111]. Однако затем процесс колдовства превращается в процесс созидания: мама ежика Коли из горошины выращивает целую «стену гороха» [110, с. 115]. Несмотря на то, что оседлое земледелие в волшебной сказке обычно связывается с обрядом, отражающим представление крестьян о хозяйстве, семье и связывается с культом предков, когда «умершие мыслятся уже не ушедшими, а живущими здесь же в доме, у очага, под порогом или в земле, в могиле» [116, с. 260], в данной сказке проводится параллель между живыми (растение — человек), а не мертвыми: «Но мама говорила, что горох любит, когда его поливают. — Я тоже люблю, когда жарко, а мама меня поливает! — И я, — сказал ежик Коля. — Только я не люблю, когда меня поливают холодной водой. Знаешь что, — сказал он, — давай его тоже польем теплой водой, а потом посмотрим» [110, с. 113].

Особую роль в сказке играет то, что мама ежика Коли (прообраз ягидарительницы, по В. Я. Проппу) не просто дает героям дары (горох), она рассказывает о том, как устроен процесс посева и выращивания, что нужно делать, чтобы получить плоды. Наблюдается связь этого сюжета со сказкой «Хитрая наука», где «родители отдают детей в ученье» [116, с. 194], после чего те становятся мастерами какого-либо ремесла.

Участвуя в обрядах календарного цикла (посев), крестьяне часто произносили короткие, волшебные, заклинательные стихотворения —

заклички, чтобы умиловать природу. В сказке «На огороде» произносятся заклички, которые принадлежат перу автора:

Ты расти, горох, разрастайся,
Мы польем горох, мы проподем,
Мы подвяжем горох, пусть кустится,
Пусть горох в стручках будет сладок...

В. П. Аникин пишет, «что детский земледельческий календарь, “магическая поэзия” образует свои циклы, зависящие от смены детских забав, первых посильных дел в доме и поле. Например, ребенок, воспитываемый и обучаемый в житейской премудрости всеми помыслами был направлен к осознанию зависимости благополучия и счастья от того, как пойдут дела, сколько старания вложит в них сами люди» [18, с. 571]. Таким образом, сказка А. И. Приставкина учит детей труду, показывает, что старания, упорство и внимательность (человеческие качества) являются инструментами волшебства. Человек (ребенок), по Приставкину, — личность, способная преобразовать мир, именно поэтому важно дать ей необходимые для того знания.

Средством образной характеристики героини также является еще один образец афористической поэзии — поговорка: «Носить тебе не переносить» [110, с. 120]. Впервые она встречается в русской народной сказке «Набитый дурак»: «Носить бы вам — не переносить, возить бы — не перевозить!» [88]. В ней отражена народная мысль о трудовой деятельности крестьян в особой форме пожелания (императив — носить, не переносить). Эта форма носит заклинательный характер, и несмотря на то, что не содержит поучения, является составным элементом урока, который реализует каждая сказка, — побудить героя к действию (собрать много грибов). В образе героини-дарительницы важна фиксация семейного статуса: мама как старший член семьи передает свою житейскую мудрость следующему поколению.

Третий герой-помощник — папа ежика Юры «хитрец из хитрецов» [110, с. 118]. В сказках «Грибы» и «Кто наловил рыбы» он проявляет себя как

даритель, преподносит ежику Коле желаемый им предмет (восполняет функцию недостачи) удочку и корзинку. Герой-рассказчик так описывает этого героя: «А надо сказать, что папа у нашего ежика Юры, был мастер на все руки, он сам умел вязать корзины из лозы» [110, с. 117]. Фразеологизм «мастер на все руки» ассоциативно связывает образ дарителя с героями народных сказок — кузнецом или портным. Образ данного героя лучше всего раскрывается через волшебные предметы, которые он изготавливает: удочка, сделанная из длинного прута орешника, восходит к волшебному предмету «палочка» (классификация В. Я. Проппа). «Палочка создалась в результате общения человека с землей и растениями», «...прутик срезается с живого дерева, и тогда он может оказаться волшебным, перенося чудесное свойство плодородия, обилия и жизни на того, с кем он соприкасается» [116, с. 282], у А. И. Приставкина читаем: «А между тем его папа срезал на берегу реки длинный прут орешника, очистил его от коры» [110, с. 122]. В волшебной сказке жизненная сила растения, из которого изготовлена вещь, переносится на объект, которому она принадлежит. В авторской сказке все сложнее — герой получает удочку, но никаких чудес не происходит: у него не получается поймать рыбу, так как он очень торопится обогнать своего друга и забывает насадить на крючок червя. Чувство соперничества мешает обоим героям достичь результата, волшебный предмет не работает до тех пор, пока они не понимают, что в первую очередь важно то, как они сами воспринимают ситуацию, как участвуют в ней. В. Я. Пропп писал, что «внимательное изучение сказки показывает, как в состязаниях отражаются не ловкость и не сила героя, а иные качества. Победу дает волшебный помощник. Без него герой ничего не может, и дело не в его личной силе» [116, с. 396]. А. И. Приставкин, наоборот, утверждает, что в его сказке побеждают настоящие человеческие качества (доброта, смирение, честность, смелость, ум) и простые герои (дети-ежики).

В. М. Фадеева и М. М. Кониная выявили следующие особенности народной сказки: «последовательное развитие фабулы показывает, как то или

иное поведение приводит к определенным результатам, т. е. прослеживается прямая связь между поступком и следствием — хорошие поступки награждаются, плохие приводят к трагическим последствиям» [143], именно эту связь между причиной и следствием человеческих, не волшебных действий стремился показать автор цикла «Сказки про ежей». В этом, на наш взгляд и состоит еще одно ключевое отличие поэтики сказочного цикла А. И. Приставкина от волшебной народной сказки.

В основе каждой сказки лежит мотив раскрытия тайны. «В наиболее широком смысле тайну можно считать неотъемлемым элементом и «движителем» практически любого художественного дискурса» [86, с. 83], так в цикле «Сказки про ежей» завязки связаны с «таинственным действием» ежика Юры, о котором хочет узнать второй герой: «— Ты куда? Спросил. Ежик Коля. — Ты пошел гулять? Но ежик Юра лишь помотал на ходу головой, а сам продолжал идти» [110, с. 95]. Именно эта тайна становится причиной отлучки ежика Коли из дома. Функция этого мотива связана не только с построением сюжетного действия. Содержание этой тайны раскрывает адресату (Марии Приставкиной и всем читателям) глаза на сущность героев, относительно которых они питали определенные иллюзии, заставляет их совершить переоценку ценностей. Так, изначально герой-рассказчик дает тезис о том, что ежики — исключительно положительные герои сказок: «— Ничего, — сказал ежик Юра, он был хороший ежик и умел дружить» [110, с. 100], позже он делится тайной: «Откроем вам секрет: он очень торопился, потому что хотел поймать рыбку раньше приятеля, пока у него нет удочки. Но как он ни старался, ничего ему не попадалось» [110, с. 122]. В этом противоречии лежит идея А. И. Приставкина о том, что человек может ошибаться, от этого он не становится плохим, так как плохими являются только его поступки. Этот пример наглядно демонстрирует, что А. И. Приставкин — это писатель-дидактик: прежде всего, в своих сказках он преследует цель научить детей жизни, воспитать их.

Исследуя ассоциативный фон сказочного цикла А. И. Приставкина «Сказки про ежей», мы приходим к выводу, что сильная ассоциативная связь между текстами складывается за счет аллюзий на фольклорную первооснову, которая лежит в основании литературной сказки. В каждом компоненте цикла реализуются основные функции волшебной сказки — отлучки и недостаи, учения (см. таблица 3). Посредством них происходит сюжетное движение сказок цикла. Мотив тайны, создающий неповторимую атмосферу сказочности, работает сразу на двух уровнях: сюжетном и идейно-эмоциональном. Кочующие образы волшебных помощников (дядя Филин, мама ежика Коли, папа ежика Юры), повторяющиеся волшебные предметы (удочка, корзинка) связывают воедино фабульно-разорванные тексты.

Сказка	Функция	Персонаж	Предмет
«Рыбалка»	<p>I — отлучка;</p> <p>VIII — недостаи;</p> <p>XI — герой покидает дом;</p> <p>XII — герой испытывается;</p> <p>XIV — в распоряжение героя попадает волшебное средство;</p> <p>XVI — герой и антагонист вступают в непосредственную борьбу;</p> <p>XIX — начальная беда или недостаи ликвидируется;</p> <p>XX — герой возвращается;</p> <p>XXV — герою предлагается трудная задача;</p> <p>XXVI — задача решается.</p>	<p>герой</p> <p>вредитель — ежик Юра.</p>	удочка

«Дядя Филин»	I — отлучка; VIII — недостача; XI — герой покидает дом; XII — герой испытывается; XIII — герой реагирует на действия будущего дарителя; XIV — в распоряжение героя попадает волшебное средство; XIX — начальная беда или недостача ликвидируется; XX — герой возвращается.	Дядя Филин — мудрая птица, проводник, волшебный помощник.	сачок; лесные животные.
«День рождения»	I — отлучка; VIII — недостача; X — искатель решается на противодействие; XI — беда или недостача сообщается, героя отсылают; XI — герой покидает дом; XII — герой испытывается; XIII — герой реагирует на действия будущего дарителя; XIV — в распоряжение героя попадает волшебное средство; XV — герой переносится к местонахождению предмета поисков; XIX — начальная беда или недостача ликвидируется;	Дядя Филин — волшебный помощник.	яблоко

	<p>XX — герой возвращается;</p> <p>XXIX — герою дается новый облик.</p>		
«На огороде»	<p>I — отлучка;</p> <p>IV — антагонист пытается произвести разведку;</p> <p>VIII — недостача;</p> <p>XII — герой испытывается;</p> <p>XIV — в распоряжение героя попадает волшебное средство;</p> <p>XV — герой переносится к местонахождению предмета поисков;</p> <p>XIX — начальная беда или недостача ликвидируется;</p> <p>XX — герой возвращается.</p>	<p>мама ежика</p> <p>Коли (баба-яга)</p>	Горох
«Грибы»	<p>I — отлучка;</p> <p>VI — антагонист пытается обмануть свою жертву;</p> <p>VII — жертва поддается обману;</p> <p>VIII — недостача;</p> <p>XI — беда или недостача сообщается, героя отсылают;</p> <p>XI — герой покидает дом;</p> <p>XII — герой испытывается;</p> <p>XIV — в распоряжение героя попадает волшебное средство;</p>	<p>папа ежика</p> <p>Юры</p>	Корзинка

	XIX — начальная беда или недостача ликвидируется; XX — герой возвращается.		
«Кто наловил рыбы»	I — отлучка; VIII — недостача; XI — герой покидает дом; XII — герой испытывается; XIV — в распоряжение героя попадает волшебное средство; XVI — герой и антагонист вступают в непосредственную борьбу; XIX — начальная беда или недостача ликвидируется; XX — герой возвращается; XXV — герою предлагается трудная задача; XXVI — задача решается.	папа ежика Юры	удочка

Таблица 3.

Материалы, представленные в таблице, наглядно демонстрируют, что А. И. Приставкин не порывает с фольклорной традицией: из отмеченных В. Я. Проппом сказочных функций автор использует практически половину (15 из 31), однако они не являются постоянными — в некоторых сказках они реализуются последовательно, а в других меняются местами. Семиперсонажная схема трансформируется: меняется функция и роль героя вредителя (ежика Юры), отсутствует круг действия царевны, ни в одной сказке нет ложного героя. Меняется концептуальная составляющая обряда инициации — сказка А. Приставкина не связана со смертью, она транслирует жизнь: не случайно круг действий

дарителя и помощника представляют родители героев (мама ежика Коли и папа ежика Юры), именно они воплощают ход действия бабы-яги и лешего — проводят обряд инициации (в случае с выращиванием гороха и соперничеством на рыбалке). Происходит своеобразная «игра жанром». Сказочная атмосфера, складывающаяся за счет элементов колдовства и обрядовости (превращение палочки в удочку, горошины в куст гороха, съедания запретного яблока, закличек, поговорок), расширяет эстетические и семантические возможности как отдельной сказки, так и всего цикла в целом. «Таким образом, цикл одновременно выполняет и роль текста, и роль контекста» [15, с. 28], что в свою очередь позволяет рассматривать концептуальное содержание сказочного цикла А. И. Приставкина «Сказки про ежиков» с точки зрения внутритекстовых и внетекстовых ассоциативных сфер художественного мира. В качестве еще одной категории освоения эстетической картины реального и художественного мира данного цикла в следующем параграфе будет рассмотрена пространственно-временная организация.

2.3 Хронотоп цикла

В качестве одной из «несущих конструкций» структуры жанра М. М. Бахтин выделяет категорию пространственно-временной организации художественного мира произведения. В той или иной степени художественный мир произведения условен: «он есть образ действительности» [22, с. 107]. Следовательно, время и пространство в литературе тоже условны. Характерной особенностью жанра сказки является описание «логически невозможного, невероятного времени» [116]. В. Я. Пропп отмечал, что времени, «выступающего в качестве реальной формы мышления» в сказке «словно совсем нет» [118].

Главные герои прозаического цикла «Сказки про ежиков» — дети. Детское сознание специфически воспринимает категорию времени: в один

временной отрезок у ребенка происходит огромное количество событий, каждое из которых является значимым, именно поэтому более длительные промежутки времени воспринимаются им как протяженные, объемные, участвовать в которых ему скучно, ведь вокруг есть столько всего интересного: «Вот тогда они и забыли про свой горох. Да и как не забыть: летнее солнышко совсем распахнулось, в лесу уже приятно пахло теплой хвоей и грибами, а на речке всюду ловились пескари» [110, с. 114—115].

Стремление героев к мгновенному результату проявляется в следующем: ежики Коля и Юра хотят посеять горох и собрать урожай в один день: «Эту горошину они с оглядкой закопали обратно и решили подождать до следующего утра. Но и на утро ничего они не увидели» [110, с. 114]. Автор подчеркивает, что художественное время действительно короче «реального», именно поэтому в сказке мы преодолеваем большую временную дистанцию всего в несколько строк: «Но и на утро ничего они не увидели. И на это, и на следующее, и на другие утра тоже. <...> Но однажды мама ежика Коли поманила их пальцем, как манят, чтобы что-то сказать по секрету» [110, с. 114—115].

Обращаясь к временной концептуализации сказки А. И. Приставкина, выявляем несколько моделей времени: циклическое и аналитическое, находящие выражение с помощью различных художественных средств. Циклическое время обозначается через указание на время года и сутки. Так, основная часть повествования разворачивается летом: «Однажды теплым летним утром ежик Коля вышел из дома на крыльцо и увидел ежика Юру, который куда-то очень торопился» [110, с. 106]. Лето в народном восприятии связано с порой созревания урожая (сказка «На огороде»), в данном цикле оно ассоциируется с «созреванием» личности героев, а также возрождением и пробуждением жизни всей природы. Лето (как календарное время) также связано с наиболее активным временем действия самих героев: А. Приставкин фактически точен, ведь, исключая возможность действия в зимний период

времени, он подчеркивает физиологическую особенность ежейков — впасть зимой в спячку.

Время в цикле А. Приставкина утверждает жизнь, подчеркивает идею вечной повторяемости и круговорота времени мира. Ребенок, по мнению А. Приставкина, всегда живет настоящим, не задумывается о будущем, не оглядывается назад, именно поэтому в тексте отсутствует план «зимы». В фольклоре зима неразрывно связана с заколдованным сном, смертью, однако как было отмечено в параграфе «Ассоциативный фон сказочного цикла “Сказки про ежейков”», тема смерти в данном цикле не раскрывается.

Категория физического времени проявляется в цикле в сказочных зачинах: для объективизации временного плана повествования применяется указание на время суток — все действия происходят утром. Традиционная формула «утро вечера мудренее» служит маркером начала действия: утро, как исходная точка отсчета, герои «рождаются» и вступают в новый день, чтобы пройти новый урок — так начинается каждое действие в цикле. Время тесно связывается с сюжетом, оно циклично: преодолевая «хронотоп порога» утром (терминология М. М. Бахтина), герои возвращаются в исходную точку (домой) вечером, то есть проходят полный суточный круг (рождаются и умирают согласно мифологической концепции; просыпаются, проживают день, засыпают согласно бытовой). На следующий день все начинается сначала. Таким образом отсчет времени ведется не от последнего события к следующему, а каждый раз вновь из исходной точки, по кругу.

Временной континуум в сказке разбивается на отдельные эпизоды, сюжетное время то сжимается, то расширяется в зависимости от эстетического намерения автора. Такое свойство времени А. Б. Есин называет «дискретностью»: «литература оказывается способной не воспроизводить весь поток времени, но выбирать из него наиболее существенные фрагменты» [49, с. 48]. Так, в сказке «Рыбалка» герои отправляются на речку, однако зафиксировано только их намерение отправиться и фактическое прибытие — мгновенная смена пространственно-временных координат делает

повествование динамичным: «Ладно уж, пойдем. Я тебя научу. <...> Когда они пришли на речку...» [110, с. 96—97]. А. Приставкин использует глаголы, характеризующие очень быстрое течение времени «Было видно, что сегодня он торопится. Так торопится, что ему даже некогда остановиться» [110, с. 106]. Высокий темп движения и мотив постоянной «спешки» передают стремление и жажду маленьких героев к приключениям. Мотив «спешки» также реализует образовательную функцию: он связан с идеей народной пословицы «Поспешишь — людей насмешишь», которая учит читателя подходить к любому делу осознанно, делать все качественно, ведь именно тогда получится добиться хорошего результата, иначе можно провести весь день на рыбалке и не поймать рыбку, просто забыв насадить на крючок червя: «Ты, наверное, сынок торопился, когда забрасывал, правда? — А как ты угадал? — Но тут и угадывать не надо, ты ведь забыл насадить на крючок червячка. А рыбка без червячка клевать не будет — это знают даже те, кто не ловит рыбу» [110, с. 123].

Замедление хода времени происходит в моменты, когда герои совершают обман: «Так ежику Юре и пришлось идти, и он пошел, но пошел так вяло и неохотно, что даже корзинку свою замечательную чуть не забыл взять, но мама ежиха ему вовремя напомнила» [110, с. 120]. Автор обращает особое внимание на то, как быстро ребенок теряет уверенность, желание что-то делать (напомним, что ежик Юра постоянно спешит), в момент, когда он нарушает правила, совершает ошибку. А. И. Приставкин намеренно растягивает время, создавая особое ощущение напряжения, которое является диссонансным для данного сказочного повествования.

Аналитический тип времени в цикле представляет отношения героев друг к другу, их поведение в разновременных ситуациях, их пороки и добродетели. Они выражены через наиболее яркие жизненные примеры, которые не всегда расположены в хронологическом порядке, демонстрируют то, как биографический материал распределяется на общественную, семейную жизнь (первая рыбалка, сбор грибов, первый день рождения).

Большую роль в движении художественного времени в сказочном цикле А. Приставкина играет категория «случайного события». «Случайность в значительной степени определяет собой характер фантастичности волшебной сказки», — писал В. Я. Пропп [116, с. 195—196]. Изначально в фольклоре сплошной случайностью называли мифологическую концепцию хаоса, которому были подчинены все сюжетные закономерности. Однако в «Сказках про ежиков» «случайность» — это установка на новеллистичность, будущее движение сюжета: «Однажды теплым летним днем...» [110, с. 95]. «Случай» помогает автору погрузить читателя в особую сказочную атмосферу загадочности и таинственности: становится интересно, что может приключиться с героями дальше.

Сказочный универсум событийно индетерминирован: с героями действительно случается множество разнообразных событий: случайно, выйдя поиграть, они теряются в лесу, случайно съедается яблоко, приготовленное в подарок другу и т. д. Однако в каждой сказке присутствует детерминация нравственных ценностей, которая, как правило, раскрывается в финале сказки: оказывается, что подарки не только приятно получать, но и приятно дарить «День рождения», нужно трудиться, чтобы получить что-то «На огороде» и др.

М. Н. Липовецкий считает, что одна из важнейших особенностей сказки — это «хронотоп фантастической случайности, где нет ничего невозможного» [79]. В данном цикле категория «фантастического вдруг» нормализуется, становится естественной, не теряя своей особой атмосферы: герои остаются совершенно одни в лесу, но чудесным образом находят возможность получить помощь от филина в дневное время, когда он физически лишен возможности им помочь (он слеп). По замечанию самого героя «И хоть днем я скверно вижу, но соображаю я не так уж плохо» [110, с. 104], волшебство можно найти в самых простых вещах, например, если попросишь прощения у того, кого обидел. Волшебный герой-помощник дает жизненный совет, который оказывается чудесным спасением для них: «... вам

помогут добраться те, кто вас сюда привел! <...> Только вам надо попросить у них прощения!» [110, с. 104], после он творит чудо прямо на глазах у ежей: «Тут дядя Филин громко хлопнул крыльями, ухнул, как в трубу, и на полянке появилась маленькая бархатная пчелка» [110, с. 105]. Фантастически случайно на огороде ежей вырастает горох, который был жестоко зарыт мамой ежика Коли в землю. Фантастика заключается в простом трудолюбии и терпении: «Это наш горох? — спросил недоверчиво ежик Коля. — Тот, который мы поливали? — Тоже спросил ежик Юра» [110, с. 115]. Фантастически случайно автор расширяет пространство и в сказочном лесу появляются черепахи (обитатели тропических лесов или островов): «И обе мамы радовались удаче своих ежей и готовили вкусный ужин, а папа ежика Коли, который в этот день играл в футбол со сборной черепах, на радостях забил два безответных мяча в чужие ворота и тем ознаменовал этот праздничный день» [110, с. 125].

Ярко выражено в цикле авторское время: примеряя на себя роль участника событий автор движет время самостоятельно, организуя сюжетную линию героя-рассказчика. Однако в некоторых фрагментах текста, мы видим, что автор перевоплощается в сказителя и покидает пределы обозначенного времени, выходит за них. Автор обгоняет ход повествования, описывая события уже случившиеся, он воспроизводит сюжет по своим воспоминаниям: «Добавлю, что случилось это давно, наверное, еще в прошлом году, когда ежик Коля, да и ежик Юра, были совсем маленькими» [110, с. 100]. А. Приставкин возвращает время назад, смещает и деформирует пространство, создает художественную условность.

Среди особенностей построения сказочного темпоса цикла «Сказки про ежей» можно выделить категорию закрытости времени: время замыкается в рамках сюжета, оно не связывается с событиями, совершающимися за пределами текста. На ход времени в сказке влияют только действия самих героев, ни волшебные силы, ни общий ход истории, ни автор не изменяют его ход нарочно. Несмотря на то, что сказка мифологически представляет модель мироустройства и все ее события можно сопоставить с ходом истории,

А. Приставкин подчеркивает, что его сказка — это личная история героев, посвященная лично каждому, кто ее читает. Сказка А. Приставкина — это реалистичная «сказка жизни»: она призвана, прежде всего, научить ребенка общаться с окружающим миром, дать ему первичные знания о мире и о себе самом, стать примером и помощником для каждого конкретного ребенка, художественной инструкцией к действию.

Тесная связь в данном цикле прослеживается между временем и пространством. По мнению В. Я. Проппа, «пространство является основным композиционным элементом в сказке, именно в пространстве совершаются все действия героя» [116]. Поворотным звеном в сказке является хронотоп испытания: каждый день герои проходят какой-либо урок — учатся дружить, ловить рыбу, собирать грибы, выращивать горох. Испытание в данном цикле отличается от традиционного фольклорного: не нужно побеждать (убивать) врага, спасать царевну или искать волшебный предмет — нужно учиться быть честным, самостоятельно преодолевать свои внутренние проблемы, становиться победителем над самим собой. Испытания в жизни героев происходят каждый день, как только они пересекают хронотоп порога (крыльцо) своего дома, их урок начинается. Вступает в силу мотив дороги, который является центральным для творчества А. И. Приставкина. Тропа в лесу, где живут ежики, — это путь их духовного развития личности, это путешествие к самому себе, жажда познания, устремленность к конечной цели. Дорога начинается и кончается в одной точке — дома у героев: кольцевая сказочная композиция подчеркивает концептуальную значимость мотива пути. Сказочные персонажи шесть раз возвращаются в одно и то же место (домой), повтор сюжетного хода задает циклизирующий тон.

Пространственная организация цикла отличается бинарностью: свое — чужое, где дом символизирует «свое» пространство, а таинственный лес, река, огород — «чужое». «Мир за пределами дома воспринимается как антитеза обжитому, упорядоченному миру» [39, с. 49], именно поэтому пространство вне дома в мифологическом сознании воспринимается как «вредоносное»,

вход в которое либо запрещен, либо смертельно опасен. В связи с этим в народных сказках момент отправки из дома обязательно сопровождается большим числом ритуальных действий, в литературной сказке А. И. Приставкина этот элемент отсутствует. Подробности покидания дома опускаются, мы видим только то, что «опасные» места до определенного времени скрыты от героев: «Они знали только свою поляну, где жили, и совсем не знали свой лес» [110, с. 100]. Однако, попадая в лес, огород или приходя к реке, герои не сталкиваются с мистической «сопротивляющейся» силой «потустороннего» пространства — в нем продолжают действовать объективные законы мироустройства: не вредить природе, быть честным с собой и окружающими, уметь дружить, помогать близким, постоянно учиться новому. Д. С. Лихачев отмечал, что чудо и волшебство в мире русской сказки — это «отсутствие сопротивления среды», так как пространство в сказке не служит затруднением действию, события развиваются с необычайной лёгкостью, «просто так» [80, с. 339]. Эта идея полностью оправдывается в текстах А. И. Приставкина: основа его повествования — это путешествие героя к себе, именно поэтому важно не то, как действует пространство, а как герой действует в этом пространстве, причем обязательно важным в этом путешествии является следование формуле «родной дом — иное царство — родной дом» [118, с. 87—88]. Канон традиционной волшебной сказки требует от героя движения в одном направлении, последовательного следования курсу и не позволяет ему возвращаться в ранее посещенное место дважды. В сказочном цикле А. Приставкина этот канон разрушается: движение героев не однонаправленное — они несколько раз идут в лес, дважды приходят к реке.

Функцию леса В. Я. Пропп определял как «задерживающую преграду» или «улавливающую пришельцев сеть», по нашему мнению, данная функция не находит отражения в сказках А. Приставкина. Сказочный лес в цикле наиболее близок к лесу «хозяйственному» (терминология Е. Неелова), реальному, где герои собирают грибы, гуляют. Несмотря на приближенность

к реальному пространству, в цикле лес — это добрый, но таинственный герой. Именно в лесу герои встречаются волшебного помощника (дядю Филина), там же герои проходят свои уроки (учатся уважать природу, быть добрыми).

Таким образом лес в сказке А. Приставкина становится местом, где герой приобретает новые знания, получает дары, причем эти дары достаются ему не за многократные победы над врагом, а за работу над своими личными качествами. В лесу происходит своего рода инициация, однако герои не приносят никакой жертвы ради получения «блага». В этом состоит ключевое отличие специфики данного пространства в литературной сказке А. Приставкина от пространства традиционной народной сказки.

Образ леса тесно связан в цикле с образом реки. Оба пространства связаны с подсознанием героев, именно там они имеют возможность заглянуть вглубь самих себя. Войдя в пространство реки, герои обязаны проявить свои лучшие качества (ум, смекалку, смелость, честность), в сказках «Рыбалка» и «Кто наловил рыбы» дважды происходит повторение одного урока. Народная мудрость, отраженная в пословице «Дважды в одну реку не войдешь», работает обратным образом: героям нужно войти в это пространство, так как неусвоенный урок требует повторения. «Сказка, генетически связанная с обрядом инициации — обрядом научения, воспитания, приобщения, требует окончательного освоения героем ее уроков, извлечения неоспоримого опыта из пройденных испытаний. Сказочный герой должен “закругляться”, оформиться» [79].

Пространственная оппозиция выражается в разграничении вертикального и горизонтального уровней жизни сказочных существ: в лесу встречаются жители верхнего пространства (филин, бабочка, стрекоза, пчела) и нижнего (муравей, кузнечик). А. И. Приставкин рисует красивую метафору: персонифицированные герои (ежики), отправляются в лес, чтобы поймать бабочку или стрекозу — насекомых, символизирующих краткость жизни и счастья. В ситуации игры герои пытаются ухватить краткий миг радостной и счастливой жизни. Фольклорная традиция связывает образы насекомых с

обрядом превращения мифологического героя в одного из них, однако функция этих живых существ в сказке А. Приставкина другая: показать связь человеческой души, с природным миром. Душа человека призвана пройти множественные стадии развития для того, «чтобы развернуть свои силы для полета» [46]. Бабочка концептуально представляет символ бессмертия, (она проходит эволюцию от образа гусеницы), муравей в христианской картине мира символизирует мудреца, «отделяющего зерна от плевел» [46]. Ребенок как связующий образ между небом и землей, по мнению А. Приставкина, обладает наибольшей способностью к изменению себя и трансформации всего мира, именно поэтому уже в детстве он приобщает его к духовному, нравственному, красивому уроку сказки.

В качестве дополнительного контекста по отношению к пространственно-временной организации прозаического цикла «Сказки про ежиков», субъектной организации цикла и его ассоциативному фону в следующем параграфе рассмотрим заголовочно-финальный комплекс цикла, играющий роль «скрепы», придающий произведению характер художественного единства.

2.4. Заголовочно-финальный комплекс и композиция цикла

Характеризуя специфику сказочных циклов А. И. Приставкина как особую жанровую форму, следует уделить внимание рассмотрению заголовочно-финальных комплексов как важнейших циклообразующих факторов, которые являют собой определенный код, который уже на внешнем уровне задает специфический модус восприятия художественного текста, маркирует его целостность и выстраивает внутреннюю композиционную логику.

По мнению Е. В. Пономаревой, заголовочно-финальный комплекс (далее — ЗФК) является одной из форм воплощения «структурно

концептуальной составляющей жанра» [103, с. 22], характерный повышенный семантический потенциал, специфика коммуникативности, предполагающая вступление в диалог / конфликт с литературной традицией и читателем, интертекстуальность, — все это приемы, помогающие реконструированию ожидаемого текста, погружению реципиента в художественный мир автора с установкой на правильное понимание художественной концепции.

Структурными компонентами ЗФК принято считать графически отделенные от основного текста элементы: заглавие, подзаголовок, предисловие, посвящение, эпиграф, зачин, концовка, послесловие, дата. В совокупности они образуют раму текста. «Обязательность или факультативность внутренних рамочных компонентов в значительной степени определяется жанром произведения» [74, с. 540]. В качестве обязательных элементов сказочного текста выделяем заглавие, подзаголовки, зачины и финалы, факультативными считаем посвящение, эпиграф, обрамляющую повествовательную раму, дату, предисловие, послесловие.

В поэтике сказочных циклов А. И. Приставкина концептообразующими являются обязательные элементы: а именно заглавия и подзаголовки текста. Заглавие, как элемент, выдвинутый в позицию абсолютного начала текста, или как его еще называл Д. Кржижановский «ведущим книгу словосочетанием» [71, с. 58], становится неким первообразом, который в дальнейшем находит свое развитие во всем тексте.

Так сказочный цикл А. И. Приставкина начинается с маркирования жанровой модели: присутствующее в заглавии слово «сказка», настраивает реципиента на специфику данного эпического жанра (погружает его в волшебный, фантастический мир, где все базируется на занимательном вымышленном сюжете, действуют положительные и отрицательные персонажи, наличествует конфликт, который обязательно разрешится в сторону победы добра над злом, отмечается поучительный характер), однако читатель понимает, что эта традиция — ориентация не на фольклорную, а на книжную сказку, о чем свидетельствует имя автора на обложке. Таким

образом, сказка А. И. Приставкина вписывается в сказочную традицию авторских сказок А. С. Пушкина, М. Е. Салтыкова-Щедрина, А. К. Толстого, Е. Л. Шварца, П. П. Ершова, Д. Н. Мамина-Сибиряка, Ю. И. Коваля, И. С. Соколова-Микитова, А. С. Неверова, М. М. Пришвина, В. П. Крапивина и других авторов.

Заглавие цикла «Сказки про ежей» становится тематическим ориентиром для всего цикла: мы можем предположить, что героями будут ежики, соответственно события, о которых пойдет повествование будут строиться вокруг их жизни. Форма родительного падежа множественного числа существительного «ежей» указывает на то, что в цикле два героя и они однотипные. Соответственно форма множественного числа слова «сказки» указывает на количественный показатель текстов: их будет несколько. Данный заголовочный комплекс входит в группу комбинированных типов заглавия, так как указывает на жанровую принадлежность и характеризует тематику.

Заглавие «Сказки про ежей» построено по модели подчинительного словосочетания со связью управление, где схема (существительное + предлог «ПРО»/«О» + указание на объект) представляет собой общую формулу названия сказок, сказов: «Сказ о том, как царь Петр арапа женил», «Сказка о царе Салтане...», «Сказка о мертвой царевне», «Сказка о семи богатырях», «Сказка о медведихе», «Сказка о заколдованном дереве», «Сказка об умном мышонке», «Сказка про славного царя Гороха», «Сказка про храброго зайца», «Сказка про комара и воробья», «Сказка про козявочку» и т. д. Подобные заглавия отсылают к культуре целой эпохи русских сказок. Апеллируя к жанрово-родовой памяти, автор расширяет литературный контекст, дает необходимую информацию, предваряющую понимание текста.

Впервые данный цикл под заголовком «Сказки про ежей» был опубликован в шестом и седьмом номерах журнала «Дошкольное воспитание» за 2002 год, интересно, что иллюстрации к циклу оформила дочь А. И. Приставкина — Мария: «И я сейчас делаю к ним рисунки. Очень

хотелось бы, чтобы они получились хорошо...» [97]. Расположение внутренних компонентов в цикле, опубликованном в 2002 году, ничем не отличается от содержания цикла, представленного в книге «Летающая тетушка» за 2007 год. В шестом номере были опубликованы две сказки, в седьмом — четыре оставшиеся. Это говорит об устойчивости текста и его целостности, цикл является связанным и первичным.

Первая и последняя сказки цикла «Рыбалка» и «Кто наловил рыбы» представляют собой обрамляющую повествовательную раму цикла (факультативный элемент ЗФК). Первая сказка является эмоциональным камертоном: в аллегорической форме представляет автора, как и ежиков в образе рыбака, цель жизни которого — закидывать удочку в правильном направлении, следить за поплавком, «тащить» только то, что действительно имеет ценность: «Рыба видит мир в перевернутом ракурсе, и я увидел мир, как рыба на крючке, с криминальной стороны. Это страшно...» [146], «Может, поэтому я и стал писать, чтобы словом, книгой, как защищался сам в детстве, помочь теперь другим защититься от существующего в мире насилия и зла. До сих пор считаю это главной целью своей жизни» [107, с. 137]. В последней сказке наступает завершающий логический конец, где мы видим, что смогли «поймать» за всю свою жизнь автор и его герои.

Оглавление цикла воспринимается как вспомогательный текстовый элемент. «Обозначая последовательность заглавий, оглавление становится еще и «ключом» к пониманию текста, фиксируя смысловые составляющие целого и формируя своеобразное аббреже внутреннего сюжета цикла или микроцикла» [13, с. 262]. Представляя собой конспект содержания, заглавия в оглавлении фиксируют отдельные компоненты цикла как целостные, самостоятельные художественные единицы. Обратившись к оглавлению цикла «Сказки про ежиков», можем заключить, что прямых ассоциативных связей между компонентами не обнаружено (за исключением кольцевой композиции между первой и последней сказкой): 1. Рыбалка. 2. Дядя Филин. 3. День рождения. 4. На огороде. 5. Грибы. 6. Кто наловил рыбы.

Особую роль в данном цикле играет посвящение (факультативный элемент ЗФК) — сказки для дочери, которое работает на общую концепцию художественного единства цикла. Благодаря посвящению цикл воспринимается как монолитный текст, единое произведение. Также мы можем предположить, что сказки, скорее всего, рассчитаны на единого воспринимающего субъекта: возникают особые отношения между адресантом и адресатом, поэтому гармония этих отношений в единой интонации: все сказки, скорее всего будут окрашены одним чувством, одной эмоцией, которая связана с Марией Приставкиной как с адресатом, будет определять стилевую целостность цикла. Такой прием, как включение в литературный текст образов собственных детей — характерная для русской литературы традиция. Наряду с А. Приставкиным ей пользуется и Д. Н. Мамин-Сибиряк в сборнике «Аленушкины сказки»: «Спи, Аленушка, спи, красавица, а папа будет рассказывать сказки» [84, с. 1]. Также в качестве предположения, рассматриваем идею, о том, что, посвятив сказки дочери, А. И. Приставкин очертил читательскую аудиторию своих сказочных циклов как детскую. Так как в контексте жизни и творчества А. Приставкина ребенок — это главная ценность.

В отличие от других жанров, в сказке (как и в миниатюре) предельно возрастает роль такой части рамочного комплекса, как зачин и финал. Зачины во всех шести сказках цикла повторяются, они близки лексически, стилистически и структурно: «Однажды теплым летним утром вышел ежик Коля на улицу и увидел своего дружка, ежика Юру» [110, с. 95]. Происходит постепенное развитие зачинов, сначала мы узнаем только о том, что герой видит своего друга и покидает дом. Затем добавляется новая информация: это либо характеристика действующего лица, либо сюжетная завязка.

Таким образом, зачины представляют собой новеллистические завязки, обстоятельство времени, с которого начинается каждое предложение «однажды», дает установку на «случай», не просто на интонацию сказки, а на сюжетность.

Финалы всех шести циклических компонентов разные, только в сказке «Рыбалка» мы встречаем традиционный фольклорный конец: «Но это совсем другая история, ее мы расскажем в следующий раз» [110, с. 99]. Данный финал — цитата из цикла рассказов «Три солдата» Р. Киплинга: «Но это уже совсем другая история» [57]. История этой фразы берет свои корни из цикла сказок «Тысяча и одна ночь», ведь именно там одна история неожиданно прерывается на самом интересном месте, а ее окончание становится известным только на следующую ночь. Подобные аллюзии роднят циклы сказок Приставкина с первыми сказочными циклами в литературе, а также подчеркивают ориентацию на устность передачи сказки: «А сказки вообще родились из рассказов для меня. Мне и в голову не приходило, что рассказанное мне вечерами записывается и превращается в “Летающую тетушку” (название книги сказок и рассказов) [128]. Остальные финалы являются преимущественно дидактическими, в них выражена откровенная мораль (см. таблицу 4).

Сказка	Зачин	Финал
«Рыбалка»	«Однажды теплым летним утром вышел ежик Коля на улицу и увидел своего дружка ежика Юру».	«А третью рыбку на следующий день они подарили... Кому? Нет, нет, не угадаете. Ее подарили дяде Филину. Ведь именно дядя Филин один раз помог ежатам выбраться из лесной чащи, когда они заблудились. Но это совсем другая история, ее мы расскажем в следующий раз».
«Дядя Филин»	«Однажды теплым летним днем ежик Коля вышел на улицу и увидел своего приятеля ежика Юру».	«Они и правда часто навещали старого дядю Филина и никогда больше не уходили в лес без спроса».

«День рождения»	«Однажды теплым летним утром ежик Коля вышел из дома на крыльцо и увидел ежика Юру, который куда-то очень торопился».	«И даже мама ежика Юры удивилась и похвалила маленького ежика и преподнесла ему за это огромный кусок торта из этой самой огромной коробки, которую нес утром новорожденный. И все радовались, но особенно радовался старый, мудрый Филин. Но так как он своей радости не показывал, а выглядел очень строгим и чинным, никто ничего не заметил».
«На огороде»	«Однажды теплым летним утром ежик Коля вышел из дома и прямо с крыльца увидел, что его мама, которая обычно с утра всегда приготавливает завтрак, а потом убирает со стола, хлопчет по дому и делает много разных дел, на этот раз с лукошком сидит среди грядок и что-то там колдует».	«Наверное, она намекала, что ежата поливали недолго, а ведь кто-то поливал, если горох все-таки вырос! Но кто?»
«Грибы»	«Однажды теплым летним утром ежик Коля выглянул на улицу и увидел ежика Юру, который нес корзинку грибов».	«В другой раз вместе пойдем в лес, и я покажу вам, как собирают настоящие грибы. Так они и решили. А ежику Коле он сплел корзиночку прямо по руке, такую

		замечательную красивую корзиночку, еще даже лучше, чем у ежика Юры».
«Кто наловил рыбы»	«Однажды теплым летним днем ежик Коля вышел на улицу и увидел ежика Юру, который направлялся вместе с папой по тропинке в лес».	«А потом они пришли домой, и мама ежика Юры тоже похвалила своего сынка за пойманную рыбу. И папа опять сказал, что сынок Юра настоящий друг, а этому научиться куда труднее, чем закидывать удочку».

Таблица 4.

В ходе анализа заголовочно-финального комплекса цикла «Сказки про ежиков» мы наблюдаем композиционную ритмичность многих эпизодов. Она возникает в результате повтора аналогичных сцен: все сказки реализуют функции отлучки и недостачи. Повторяемость сюжетных линий раскрывает один и тот же конфликт (герои учатся чему-то). За счет фреймовой структуры формируется единое эмоциональное и топографическое пространство: образ реки, как места, где герои проходят «инициацию», служит художественной скрепой цикла, он работает не только на композиционное и стилевое единство, но и раскрывает концептуальный смысл творчества А. Приставкина: быть рыбаком — искателем, постоянно учиться, находить новые знания, приобретать опыт. Повторение однородных зачинов формирует композиционный ритм цикла, речевой ритм создается преимущественно за счет изотопии (повторения ключевых лингвистических категорий) — существительных: друг, приятель, утро, лес, река, рыбка; глаголов — вышел, торопился, спешил, обещал, сделал, удивился; наречий — невозможно, осторожно, неуверенно, вместе и т. д.

Сочетание реального и ирреального происходит в одном пространстве леса: герои попадают туда якобы случайно, но на самом деле для того, чтобы пройти там «испытание» — урок. Происходит реконструкция структуры

фольклорной сказки: имитация сказочной поэтики достигается за счет воспроизведения в литературной сказке пятнадцати волшебных функций, главными из которых являются функции недостачи и отлучки, однако меняется их хронологический порядок, то есть нарушается принцип постоянства. Новая сказка создается на основе архаического прообраза: автор признает многомерность мира, в котором земная реальность связана с метафизическим пространством. Однако упорядочивание реальности происходит не за счет действий волшебных героев или специальных атрибутов, а только за счет действий самих героев, категория чудесного перестает восприниматься как нечто «волшебное» и обытовляется.

В основе сюжета цикла «Сказки про ежей» лежит инициация героя. Его введение в амбивалентный мир, где он, находясь в позиции (ребенка — «глупца» — в фольклоре это мог быть образ дурака), меняет свой статус за счет решения трудной задачи, качественного изменения своего собственного характера. Герои не всегда усваивают уроки с первого раза, в этом смысле сказка А. Приставкина работает в традиции «сказки жизни» М. М. Пришвина, предоставляет герою потенциальную возможность учиться всю жизнь.

Заголовочно-финальный комплекс цикла «Сказки про ежей» доказывает единство входящих в него внутренних компонентов за счет жанровой маркировки (сказки) в заглавии, особой интонации, которая складывается при прочтении ритмичных зачинов, поговорок и закличек. Кольцевая композиция складывается за счет особой роли первого и последнего компонентов цикла: они ритмичны.

Реальные герои (родители ежей) сказок приобретают черты волшебных героев, трансформируется категория автора — он становится героем-сказителем, непосредственно участвующим в повествовании.

Циклическая замкнутость времени и пространства связывает воедино все тексты цикла. Дидактические финалы, в свою очередь, позволяют заключить, что данный цикл — интересная новеллистическая дидактическая

история, рассказанная ребенку для того, чтобы транслировать смыслы (объяснить ситуации, в которые может попасть ребенок).

3. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ЦИКЛА «СКАЗКИ СТАРОГО БЕРЛИНА»

3.1. Хронотоп цикла

Сказка для А. И. Приставкина оказалась продуктивной жанровой моделью, представляющей своеобразный эстетический полигон, экспериментальную площадку для апробации не только стилевых решений, но и идей (непобедимой силы добра, любви к жизни, умения радоваться простому, жить не по привычке, а осознанно). Мифопоэтический синкретизм человеческого, животного, предметного начала в его творчестве проявился в пространстве идиллического сказочного хронотопа, витальность которого переходила на включенные в него объекты неживой природы. Оппозицию материального и духовного, чувственного и рационального автор представляет через особые сказочные образы (озера, как зеркала души человека, муравья или паука, как творцов жизни, лодки, как символа течения жизни и др.), эстетика которых неразрывно связана с осмыслением философских категорий действительности.

Так, заключительный сказочный авторский цикл «Сказки старого Берлина», впервые опубликованный в 2007 году в книге «Летающая тетушка» стал финальным выражением авторской мысли о поиске внутреннего духовного смысла в жизни, связанного с преодолением личных, культурных, национальных границ; подлинном счастье, которое, несмотря на разлом между историческим процессом и индивидуальным сознанием, все равно возможно, через обращение ко внутренним, универсальным категориям бытия: детству, народным фольклорным образам, категории чудесного.

Переходя к анализу заголовочно-финального комплекса цикла «Сказки старого Берлина», отмечаем, возможность его двойного истолкования: с одной стороны как сказки про Берлин, с другой стороны как сказки самого Берлина.

Такое заглавие ассоциативно рождает аллюзии с немецкими сказками Братьев Гримм или творчеством Э. Гофмана, что безусловно, помогает вписать сказку А. Приставкина в литературный контекст, а также создает особое романтическое настроение, настраивающее читателя на погружение в необычный фантастический мир.

Роль топонима «Берлин», занимающего сильную позицию текста, отсылает сказку А. Приставкина к немецкой романтической традиции, где особую роль играют принципы философско-религиозного эпоса, особого романтического мировосприятия, лиризма, историзма и мистицизма. Категория хронотопа, вынесенная в заглавие цикла, транслирует дуалистический характер мировоззренческих представлений о сказке и мире: старый Берлин, как идеалистическое пространство, где главным является возвращение человека в синкретическое пра-время, либо как гностический топос, актуализирующий смысл конкретной культурной эпохи.

Немецкие романтики возвещают новое религиозное сознание: весь мир они представляют как развертывание мирового духа, возникновение мира объясняется появлением стремления внутри самого Божества. В данном цикле эта идея находит отражение через образ «Дома»: «Во всяком случае я знаю один дом, это очень большой и известный дом, и потому надо написать его так: ДОМ, его недавно взяли и завернули, как мороженое в обертку» [110, с. 140]. Концепт «дом» для А. И. Приставкина — один из главных, наиболее важных в национальном ментальном пространстве: это и Родина, и место, где живешь и даже детский дом, который много раз оказывался для автора роднее, чем жизнь «на стороне» (у чужих людей), а также церковь и человеческая душа. Слово «ДОМ», написанное заглавными буквами — это опорный сигнал, символ, требующий дешифровки: в переводе с немецкого «Дом» — (нем. Собор). Предположим, что речь идет о Берлинском кафедральном соборе, так как эта информация подтверждается фактически: «Собор является самым большим представителем протестантской церкви в Германии и, расположен в южной части Музейного острова. Один из его фасадов выходит на

единственную в Берлине площадь у воды — Лустгартен, в центре которой находится фонтан» [24] (в тексте: «... зато рядом широкая река с проходящими судами, и городская мэрия, и причудливый фонтан... [110, с. 140]). Образ дома в сказке противопоставлен образу стены (имеем в виду «Берлинскую стену» как границу между западным и восточным Берлином), которая для А. И. Приставкина кажется невыносимой жестокостью и ужасным разделением: «Надо жить без стен, чтобы люди могли видеть друг друга» [110, с. 142]. Стремление человека войти в этот дом — есть цель человеческой жизни, способность раздвижения существующих границ, по мнению автора, прежде всего, связана с сознательным желанием их преодолеть.

В лексический ряд дом — собор — стена включается еще одно понятие — «двор»: «Перед нами открылся тесный двор со множеством дверей и каких-то древних подъездов, и балконов, где сидели люди и сушилось белье» [110, с. 142]. Двор, или как называет его автор «Уголок Семи Сараев» — место, где нет никаких загоронок и стен. Сравнивает писатель этот райский уголок с улицами Древнего Вавилона: «Мы пошли по ним, задирая вверх головы, как по улицам Древнего Вавилона, ибо все здесь наполнено спокойствием и тишиной». Именно в этой части сказки автор «переворачивает» библейское предание о городе Вавилоне и Вавилонской башне: исторически известный как обитель греха и столица антихриста «Вавилон Великий» представляется в тексте как единственное место, которое выстояло («Вавилон выстоял» в сражении с Ассирией) — оно не закрыто, по нему можно спокойно двигаться, пространство двора расширяется до пределов целого мира (подобная ситуация складывается в рассказе А. Солженицына «Матренин двор»): «Бегом — вперед. Самое интересное тебя ждет в дальнем, в седьмом или каком там по счету дворике, куда, возможно, нам, следующим за тобой, уже никогда не попасть» [110, с. 143]. Именно этот образ представляет собой гностический мотив.

Символична и цифра семь, встречающаяся в названии этого места, люди, которые смогли договориться между собой, жили в согласии с Богом в

этих семи дворах будто бы открытые «семи ветрам», в Библии же цифра «семь» олицетворяет целостность и управляет временем и пространством.

В сказке А. Приставкина, как и в немецкой сказке пространство структурно подразделяется на три уровня. Реальный уровень, где автор «отражает реальный мир, создавая свой пространственный универсум и размещая в нём те конкретные места, где происходят какие-либо события» [85, с. 105] в цикле представлен следующими предельно конкретными локациями: Россия, Москва Германия, Берлин, озеро Ванзее, Рижский залив, Рыбачий остров.

Однако каждая из них поэтизируется и приобретает метафорическое значение, строятся новые авторские миры: Россия — мир, закрытый высокими стенами: «Если уж мы родились в мире, где были высокие стены, которые разделяли меня и Томаса...» [110 с. 143]; Москва — разъединяющее пространство: «А вскоре они с мамой улетают в Москву» [110, с. 149]; Германия и Берлин соединяются в образе Берлина и представляют волшебную страну, где животные умеют разговаривать, есть разные диковинные улицы: «Но можно представить, что этот город — целая страна» [110, с. 126], «Если в Берлине есть такие чудные названия, то, может быть, стоит поискать и что-нибудь еще, скажем улицу Сырную, проспект Кофейный, закоулок Сливочный или, скажем, площадь Сдобной булочки» [110, с. 140]. Озеро Ванзее — представляет мифологическое пространство, связанное с переходом из мира живых в мир мертвых, переоценкой жизненных ценностей и идеалов: «Мы доехали на машине до крошечной пристаньки, дождались парома, который привез с острова пассажиров. Молодой паромщик поднял шлагбаум, приглашая к поездке, и мы заняли скамеечку у самого борта» [110, с. 130], а также поэтическую метафору «голубая гладь», которая, как нам кажется, может быть соотнесена с образом «голубой мечты» (изначально в нем. литературе — образ «голубого цветка» у Новалиса) с символом достижения прекрасного идеала (свободной и счастливой страны). Рижский залив становится островком памяти: «Они тебя помнят по Рижскому заливу. А

ты? — Я тоже помню, — говорит дочь» [110, с. 135]. Наконец, Рыбачий остров — место, где находится пристанище рыбаков (соборная церковь, которая была разрушена): «Это очень обидно, но я не могу тебе показать» [110, с. 140]. Данные примеры иллюстрируют перцептуальный уровень художественного пространства цикла. По мнению Н. Э. Марцинкевич, «на этом уровне топос выступает как “образ-символ, который получает субъективную аксиологическую нагрузку”» [85, с. 105].

Такое сосуществование в сказочном цикле двух миров: реального (Германия, как географический объект) и сказочного (образ волшебного города), иногда искусно переходящих один в другой, придает повествованию художественную убедительность, предусматривает выход за пределы текста и обращение к пространству культуры, основу которого составляет СВЕРХтекст. Так, хронотоп проявляет себя на концептуальном уровне.

Более подробно рассмотрим главную мифологическую категорию пространства — «старый» Берлин: эпитет «старый», появляющийся в заглавии, вызывает аллюзию на цикл сказок А. Н. Арбузова «Сказки старого Арбата» [19], где именно старое мыслится как что-то незыблемое, устойчивое, непрерывное, родное. Для А. И. Приставкина старая Германия — место, за которым есть залог возможности счастья.

Пра-город в русском фольклоре представлял образ иного «тридесятого» или «золотого царства», попасть в которое герои хотели, чтобы достичь трона, отыскать богатства или найти невесту. «На протяжении истории человеческим воображением создавалось бесчисленное множество городских образов: город-тело и город-душа, город-макрокосмос, город-государство, город-храм, город-крепость, город-остров, город-рай, город-дом, город-мать» [29, с. 98] — в данном цикле раскрыть главный образ помогают шесть категорий.

Концепция Берлина, как «города-тела», раскрывается через образ озера, находящегося в самом центре города (сердце города): «Озеро румянится от первого солнца, всплескивает рыба...» [110, с. 136], «... отсюда виден целый лес мачт, которые шевелятся под ветерком, будто переговариваются между

собой» [110, с. 137]. Аналогии между физиологическими процессами, свойственными человеку (румянец, шевеление, переговоры) и состоянием природы в городе «оживляют» образ Берлина, позволяют ощущать его ритм, движение. Человек образно соотносится с городом, а город с человеком — происходит двойная метафоризация. Концепты «город-душа», «город-храм», «город-дом» считаем синонимичными, их семантика была раскрыта нами выше. Особый интерес представляет категория «города-острова»: «Он знал, что мы все равно придем на пристань, в какую бы сторону ни пошли, потому что остров круглый, а тропинка идет вдоль берега» [110, с. 133]. Образ круга символизирует идею защиты, замкнутого пространства, места далекого от вражеских территорий. Стремление человека к целостности с родовым строем являлось компонентом коллективного-бессознательного. Попадая в пространство круга, человек становился частью макрокосмоса, однако сейчас он выброшен за борт этого спасительного круга и потому страдает.

Концепт «город-рай» соотносится с метафорой «Уголок Семи Сараев»: «Потому что здесь семь дворов. И никаких, представь себе, загородок, перегородок или стен» [110, с. 143], которая, на наш взгляд, может быть соотнесена с концепцией христианского рая: «когда земной наш дом, эта хижина, разрушится, мы имеем от Бога жилище на небесах, дом нерукотворенный, вечный» [140]. А. И. Приставкин не случайно подчеркивает, что ребенок может наследовать рай, так как он безгрешен, а вот взрослые, могут не попасть туда, если не принесут искреннее покаяние в течение своей жизни: «Самое интересное тебя ждет в дальнем, в седьмом или каком там по счету дворике, куда, возможно, нам, следующим за тобой, уже никогда не попасть» [110, с. 143]. Эсхатологический взгляд на жизнь у А. И. Приставкина явно связан с концепциями «вечной жизни», «ада» и «рая» в христианстве.

Рассматривая категорию времени, стоит обратить особое внимание на автобиографическое начало цикла «Сказки старого Берлина», именно оно приводит к разветвленности сюжета, многослойности нарратива и временной

дуальности. Так, в тексте совмещаются пласты прошлого и настоящего времени: «Мы летели в Германию: я, дочка восьми лет и жена, и дочка спросила: “А Берлин — это город или страна”» [110, с. 126], «В доме, где мы живем много комнат и большой сад, который плавно спускается прямо к озеру» [110, с. 134].

Важные события осмысляются автором сначала постфактум, а затем будто проживаются еще раз прямо на глазах читателя. В основе биографического времени — пространственный образ пути: герои перемещаются по старому Берлину, образ которого явно персонифицирован благодаря дяде Томасу и его волшебной книжке: «В его огромных карманах, а карманов было превеликое множество, водились всякие замечательные мелочи, как, например, большой клетчатый платок. А в платке... В платке на этот раз лежала такая книжица, исчерченная разными цветными линиями, полосками и кружочками — зелеными, синими и красными, и называлась она так: “БЕРЛИН”» [110, с. 127]. Параллельно с мотивом пути развивается мотив путешествия. В. Я. Пропп соотносит этот мотив с ситуацией испытания героя в волшебной сказке. Герой должен преодолеть дистанцию, чтобы достичь желаемой цели: семья А. Приставкина прилетает из России в Германию, Машеньке приходится рано вставать, чтобы увидеть лебедей, герои переплывают на остров, чтобы познакомиться с павлинами и т. д. Отметим, что конфликтная ситуация Машеньки и ее друга Марсея как раз преподносит маленькой героини урок «сказки жизни». Финальное разрешение данной истории отсутствует, это связано с тем, что «Сказки старого Берлина» — это циклическое, а не романное повествование: оно представляет только начальный этап духовного развития человека, однако не показывает его эволюцию.

Особенности авторского повествования обусловили своеобразие хронотопа «Сказок старого Берлина». Цикл представляет диалог прошлого и настоящего, настоящего и будущего. Сказочные приключения А. Приставкина и его семьи начинаются в субботу: «Вот, — показал он, — завтра, в субботу,

мы направимся все вместе на один интересный остров, на котором живут...» [110, с. 127]. Иносказательный смысл выражения «понедельник начинается в субботу» из одноименной сказки братьев Стругацких соотносится со значением времени нашего цикла: «будущее начинается в настоящем» [99].

Для А. И. Приставкина важным является нахождение чудесного здесь и сейчас, именно этому он учит своего ребенка: «На зорьке я бужу детеныша на зарядку, но она прячет голову под подушку и бормочет: “Не пойду, хочу спать”. — А как же наши лебеди? — спрашиваю я. — Ты же им обещала» [110, с. 135]. Художественное время в сказке неоднородно: действие в настоящем времени может быть стремительно переводиться автором в прошлое, а затем снова в настоящее. Проявляется это в ретардациях и лирических отступлениях: «Я тоже помню, — говорит дочь. На рижском заливе, близ Риги, однажды появились лебеди. Осень была теплая, и они остались зимовать...» [110, с. 135]. В лирических отступлениях автор длится своими воспоминаниями о важных событиях, произошедших в прошлом, данное замечание позволяет нам предположить, что такой ретроспективный взгляд соотносит жанр сказки с жанром путевого очерка или дневника, где автор фиксирует какие-то важные замечания по ходу своего путешествия.

В цикле действует циклическое время. Первое проявляется через обозначение времени года и суток. Действие происходит летом, во время Машенькиных каникул, эта деталь делает повествование максимально приближенным к реальному, ведь именно летом дети и родители, как правило, отправляются в путешествие: «Мама считает, что ребенок летом не должен распускаться и тупеть» [110, с. 147]. Художественное время обнаруживает себя в лексике: многократно повторяются слова «утро», «доброе утро», «зорька», «сверкающее солнцем утро», как мы выяснили во второй главе «Поэтика сказочного прозаического цикла “Сказки про ежиков”» утро для А. И. Приставкина — символ новой жизни, перерождения героя: «Мы окунаемся в чистое сверкающее солнцем утро» [110, с. 135].

Автор ценит время, понимает, что человек не властен над ним: «У нас с Машенькой два счастливых часика, отпущенные временем: это утро, когда мы вместе встречаем солнышко, и вечер, когда мы его провожаем. Это мы делаем каждый день. И нам хорошо» [110, с. 136]. Из двадцати четырех часов самыми счастливыми он называет именно эти два часа, проведенные со своим ребенком. Суточный цикл утро — вечер метафорически связан с героями: Машенька — это рассвет, а А. И. Приставкин — закат. Автор ощущает быстротечность жизни особенно сильно, складывается ощущение, что он чувствует, что его жизнь на исходе. Это предположение можно подкрепить доводом о времени публикации цикла — 2007 год, когда до смерти писателя остается всего один год. В одном из интервью М. Приставкина прокомментировала: «Папа говорил, что сверяет по мне часы, что с моим появлением начал жить заново. Называл меня поплавочком» [128]. Действительно складывается ощущение, что время для автора останавливается именно тогда, когда с ним рядом находится дочь, именно поэтому он изо всех сил стремился быть рядом с ней, продлить и ей, и себе часы детства.

Отличительная особенность художественного мира данного цикла — соединение сразу нескольких типов хронотопа: биографического, психологического, идиллического. Философско-религиозный подтекст, особое романтическое восприятие действительности, заключенные в сознание героев, транслируют психологический хронотоп, реальная топонимика, сюжетное движение сказки — топографический. Топоним «Берлин» объединяет человеческое и природное естество, формирует идеалистическое пространство, возвращая человека в пра-время. Пространство и время являются семиотической реальностью, их знаковый смысл, прочитывается только в контексте художественного цикла. Глубокое осмысление цикла требует акцентировки элементов сказочной поэтики, интерпретация которых будет представлена в следующем параграфе.

3.2. Элементы сказочной поэтики цикла

Сказка восходит к архаическому канону, хранящему архетипические представления о бытии человека (жизни и смерти, болезнях и здоровье, силе и слабости, счастье и несчастье). Писатели обращаются к жанру сказки из-за ее богатых содержательных возможностей (в этом случае в литературном тексте может быть воспроизведен традиционный сказочный канон), либо если сказка важна для них как «повествовательный код в оформление реальности, когда отдельные элементы структуры сказки — образы, пространственно-временная среда, сюжетные ситуации — вводятся в повествование о современной автору реальности» [125, с. 78].

Сказка, как и любой другой литературный жанр, обладает специфической поэтикой. Наиболее продуктивными элементами сказочной поэтики являются: специфическое, мифопоэтическое место действия (лес, озеро, река, деревня); фольклоризированные образы героев (ведьма, баба яга, принцесса, леший, кощей); кочующие эпизоды, или общие места (формульные вопросы-ответы, портретные описания героев, фольклорные эпитеты); ритмизованные формулы («жили-были...», «и я там был...», «в некотором царстве»); волшебные предметы (шапка-невидимка, игла, ковер-самолет, гусли), сказочные мотивы (соперничества, заключения брака, добычи предмета); утроение (три брата, три коня, три раза отправляются в путешествие) и др.

В. Я. Пропп выделяет среди сказочных элементов постоянные и переменные: «Меняются названия (а с ними и атрибуты) действующих лиц, не меняются их действия, или функции» [116, с. 19]. К факультативным сказочным элементам ученый относит: стиль повествования, количественный набор функций и способ их исполнения, волшебные атрибуты, а также мотивировки персонажей.

Наибольший интерес в цикле «Сказки старого Берлина» представляют факультативные сказочные элементы: волшебные предметы, фольклорные образы героев-помощников и их портретные описания.

Главный сказочный персонаж цикла — дядя Томас, представляющий по классификации В. Я. Проппа, — героя помощника, охватывающего пространственное перемещение героя, ликвидацию беды или недостачи, разрешение трудных задач — на самом деле представляет собой реальное лицо. Томас Решке (дядя Томас) — друг семьи Приставкиных — переводчик-славист из Берлина, с которым у прозаика возникла «истинная дружба» [107, с. 138] благодаря работе для немецкого издательства «Фольк унд Вельт»: «Однажды он позвонил нам с женой в Москву под Новый год и сказал: “Толя, вы меня не знаете, я ваш переводчик из Берлина. Сейчас закончил переводить вашу «Тучку», сижу и плачу”» [107, с. 138]. Реальный человек наделяется волшебными способностями, становится проводником между двумя мирами: реальным и вымышленным.

Основу сказочного образа героя составляет детальное портретное описание: «... дядя Томас был в своей привычной потертой кожаной куртке, легких парусиновых штанах и, конечно, с трубкой во рту. В его огромных карманах, а карманов было превеликое множество, водились всякие замечательные мелочи, как например, большой клетчатый платок. А в платке...» [110, с. 127]. Предмет обихода, используемый волшебным помощником, — трубка — способен вызвать волшебного помощника, чаще всего, по мнению В. Я. Проппа, коня. Однако данный цикл следует традициям романтической немецкой сказки, где «нужно закурить трубку, чтобы вызвать волшебного духа» [116, с. 282]. Герой использует этот предмет (трубку) в цикле восемь раз, его функции наглядно продемонстрированы в таблице 5.

Сказка	Пример	Функция
«Что в карманах у	«... дядя Томас был в своей привычной потертой кожаной куртке, легких парусиновых штанах и, конечно, с	Указание на тип героя: герой-помощник.

<p>дяди Томаса»</p>	<p>трубкой во рту. В его огромных карманах, а карманов было превеликое множество, водились всякие замечательные мелочи, как например, большой клетчатый платок. А в платке...» [110, с. 127].</p> <p>«А это он делал тогда, когда готовил какой-нибудь сюрприз» [110, с. 128].</p>	<p>Подготовка сюрприза (поездка на остров с павлинами).</p>
<p>«Остров павлинов»</p>	<p>«Дядя Томас кивнул, потом опять достал свою знаменитую трубку и, раскурив, стал пояснять, что едем мы...» [110, с. 130];</p> <p>«Как доехали, госпожа? Не приключилось ли у Вас морской болезни? Дядя Томас стоял рядом и курил свою волшебную трубку» [110, с.131];</p> <p>«... дядя Томас, закулив свою трубку, заметил, как бы между прочим, что перышки эти продаются на пристани...» [110, с. 132];</p> <p>«И лишь дядя Томас курил свою трубку и мудро улыбался» [110, с. 133].</p>	<p>Вручение билета на остров Павлинов, на котором нарисована карты, чтобы не заблудиться;</p> <p>подготовка события: разговор с животными;</p> <p>защита волшебного животного;</p> <p>поддержать мир между героями сказки.</p>
<p>«Лебеди на Ванзее»</p>	<p>—</p>	<p>—</p>
<p>«Кто строит стены»</p>	<p>«Дядя Томас закуривает свою трубку и долго водит пальцем по карте, пока не находит что-то очень нужное» [110, с. 139].</p>	<p>Подготовка поездки на Рыбачий остров;</p> <p>создание особой атмосферы чуда перед посещением</p>

	«... потом свернул в подворотню. — Вот. — сказал очень торжественно. И стал закуривать трубку» [110, с. 142].	«Уголка Семи Сараев».
«Господин директор»	—	—
«Машенька пишет письмо»	—	—

Таблица 5.

Данные таблицы отражают, что многократное повторение чудесного действия волшебного героя происходит перед решающими событиями: ему необходимо шесть раз обратиться за помощью к волшебным силам, чтобы в сказке «Лебеди на Ванзее» чудо «случилось» самостоятельно, без участия помощника. Важно, что именно в этой сказке героиня признается, что понимает, что волшебство происходит не случайно, а благодаря дяди Томасу: «Но когда рядом дядя Томас, я их очень хорошо понимаю, а без него я почему-то их не понимаю» [110, с. 136]. Такое большое число повторов взаимодействия с волшебным атрибутом указывает на то, что перед нами не традиционный герой-помощник, а лишь герой, выполняющий его функцию: ему требуется гораздо больше силы для совершения волшебного действия (он будто «заговаривает» обстоятельства, призывая их быть на его стороне). Реализовав свою главную функцию (приведя героиню в мир «другого, нового пространства — «Уголка Семи Сараев»), герой исчезает, растворяется. Это происходит вполне закономерно: ведь дальше в развитии сюжета герой не участвует. Процесс осуществления чуда — это магический ритуал, принимая в нем участие, герой «отдает от себя некоторую часть своей жизни, приближая ее этим к концу» [116, с. 431]. Ход действий волшебного героя в литературной сказке выглядит так: совершает чудо — исчезает, в фольклорной сказке исчезновение обязательно было бы заменено на смерть.

Рассмотрев одну маленькую деталь, убеждаемся, что перед нами действительно волшебный герой, который взаимодействует с «потусторонним миром». Доказательства этого находим в главном волшебном предмете, с которым появляется — «... этакая книжица, исчерченная разными цветными линиями, полосками и кружочками — зелеными, синими и красными, и называлась она так: “БЕРЛИН”». Книга выступает проводником между реальным и сказочным пространством, с ее помощью дядя Томас реализует принцип «двойного бытования» (погружает героев сказки внутрь еще одной сказки). Это роднит сказки А. Приставкина со сказками Гофмана: «Произведение Гофмана напоминает расписную матрешку — внутри одной сказки обнаруживается еще одна, а в ней еще...» [16]. Такой же прием встречаем в сказке «Что в карманах у дяди Томаса», где вставной является сказка «Иван-царевич и Василиса Премудрая» [124].

Вообще для немецких писателей сказка — это очень родной жанр, здесь и сказки Гофмана, и братьев Гримм. Безусловно, А. Приставкин хорошо знал немецкие сказки, используя различные фольклорные образы в своих текстах, такие как озеро, лебеди, он намекал читателю на немецкую сказку Музеуса «Лебединый пруд» [145], где главная героиня Мари — избранная героиня, причастная к миру тонкой реальности, тоже, как и Маша Приставкина умеет общаться с животными. Со сказкой «Щелкунчик и мышинный король» Гофмана сказку А. Приставкина роднит безграничная вера в чудо, образ красивого будущего и магическая цифра семь (семь золотых корон, подаренных Мари в знак победы Щелкунчика над мышинным королём). Наконец, аллюзивно связывается сказочная «Синяя птица» [129] Метерлинка и жар-птица — павлин из сказки «Остров павлинов» [110, с. 129—134] А. Приставкина.

Возвращаясь к образу книжицы, отметим, что она представляет собой не просто книгу, а карту: «...сказала Маша, заинтересованно заглядывая в разноцветную карту» [110, с. 127]. Предмет обихода (туристическая карта) превращается в волшебный атрибут, на котором «можно найти все, что ты ни

захочешь» [110, с. 127], именно с помощью нее происходит перемещение героев из реального пространства в сказочное. Процесс знакомства с этой книгой происходит у Машеньки и читателей в необычных обстоятельствах: дядя Томас достает ее из завернутого платка. Происходит некий «фокус», «чудо», обычная вещь приобретает черты волшебного предмета, который имплицитно действует в каждой из 6 сказок цикла

Как было отмечено выше, карту герой достает из «большого клетчатого платка», который также является сказочным образом-символом: образ «полотна» связан с древними верованиями, которые были «сосредоточены на представлениях о взаимосвязи жизни и смерти, прошлого и настоящего» [98]. Платок, становится воплощением предков, он связывает исторический Берлин с реальным Берлином, культуру прошлого с культурой настоящего.

Семантика имени главного волшебного персонажа сказки выступает в качестве факультативного элемента, в данном цикле она помогает нам еще лучше понять сказочную функцию героя. Имя Томас (Том) «происходит от арамейского имени Томас, означающего “близнец”. Имя Томас — это европейский вариант русского имени Фома» [54]. Сопоставление настоящего волшебника с образом «Фомы неверующего» рождает дополнительные трактовки образа: А. Приставкин гиперболизирует, усложняет категорию волшебного в своей сказке, подчеркивает, что в реальном мире люди, которые максимально далеки от волшебства, на самом деле могут быть самыми большими сказочниками.

В качестве элементов сказочной поэтики рассмотрим несколько образов из категории благодарных животных. Например, появившиеся на острове павлины, которых в российской действительности нет, в глазах ребенка, похожи на жар-птиц из сказки про «Иван-царевича» «Что в карманах у дяди Томаса» [110, с. 126—129]. Они умеют разговаривать, как все волшебные животные из фольклорных сказок, но далеко не с каждым готовы поддержать беседу: «... не со всяким встречным он готов вести беседы, ибо попадаются вполне воспитанные посетители, но бывают и не очень вежливые или даже

такие, кто норовит подергать его за хвост и за перья, чтобы убедиться, что они крепко держатся» [110, с. 132]. Эта деталь подчеркивает особенность главной героини — она ребенок, весь мир для нее — это чудо, каждое маленькое событие или встреча — это большое открытие, именно поэтому мир тоже «слышит» ее, «говорит» с ней. Она обладает высокими морально-нравственными качествами, именно поэтому животные вступают с ней в контакт, не проверяют ее, не заставляют приносить какую-то жертву. Жар-птица (павлин) — образ из славянского эпоса, связываемый с «небесным огнем-пламенем» [51]. В христианском контексте жар-птица символизирует вечную жизнь, возрождение, воскресение (подобно птице феникс, встающей из пепла). Традиционно все герои русских сказок мечтают овладеть ее пером, которое согласно легенде, может принести вечное счастье, однако в сказке А. Приставкина герои наоборот стремятся защитить птицу от этого: «А если бы их тут продавали, то взрослые чаще смотрели не под ноги, как сейчас, а на окружающую их красоту, и уж никто бы не посмел дергать павлинов за их хвост, который у каждого павлина всего один и навсегда» [110, с. 133]. Сказка А. Приставкина отличается от волшебной сказки тем, что транслирует абсолютно противоположное отношение к животному миру. Как отмечал В. Я. Пропп: «Сказка вообще не знает сострадания. Если герой отпускает животное, то он делает это не из сострадания, а на некоторых договорных началах» [116, с. 243]. В текстах А. Приставкина герои, наоборот, стараются «служить» животным, оберегают их, кормят, не прося и не требуя ничего взамен. Христианская идея о сострадании и любви к ближним проявляется в сказке «Лебеди на Ванзее» во вставном эпизоде: «Люди приходили на берег и вылавливали лебедей руками, а они, измученные холодом, бежали по тонкому льду на окровавленных ногах и отчаянно кричали. А Машенька плакала от жалости. Нам тогда удалось спасти несколько пар, продержав их до весны в теплых сараях» [110, с. 135]. Тонкое отношение к миру, любовь к природе отличает Машеньку от взрослых, которые в реальном мире часто оказываются очень жестоки.

Образ лебедя один из наиболее частотных в мифологии и фольклоре. В данном цикле, на наш взгляд, автор представляет в нем поэтизированный образ Руси: «Они старые друзья, и мы обязательно к ним вернемся. Так же, как они вернулись к нам. А без лебедей и Ванзее не так прекрасно, и старый Берлин, и наша такая безмятежная без российских холодов жизнь» [110, с. 139]. Лебедь олицетворяет большую любовь, способность к самопожертвованию, именно эти качества являются ценностными ориентирами для русского человека, по мнению, А. Приставкина. Нарушение привычного хода действия героев традиционных волшебных сказок в данном случае становится одним из наиболее сильных сказочных минус приемов, который работает на раскрытие идеи не только данного цикла, но и всего творчества автора.

В качестве факультативных сказочных элементов, рассмотрим следование А. Приставкина традициям немецкой сказки. В сказочный цикл автор включает миф о Лорелее, созданный поэтом Brentano: «Мы стоим у каменного парапета, выходящего на озеро, и вскоре туда приходит Марсель с одной златокудрой красавицей в красной шапочке набекрень» [110, с. 149]. Образ «златокудрой красавицы» встречается и у Гейне — это Лорелея: красавица, от пения которой корабли разбивались о скалы. В данной же сказке девочка (Лорелея) становится разлучницей Машеньки и ее друга Марселя. Ее образ перекликается с образом красной шапочки: «Он достает новую булочку из мешочка и протягивает своей златокудрой подружке в кокетливой красной шапочке» [110, с. 149], которую традиционно связывают с миром мертвых (она идет в дремучий лес, чтобы навестить больную бабушку). Положительный по своей природе образ в данном контексте приобретает негативные характеристики, связано это с задачей данной героини — она реализует функцию учения, предоставляет Машеньке испытание, с которым ей необходимо справиться. Эта задача заключается в наиболее сложном, но важном действии для каждого человека, а особенно для христианина — прощении: «Но я по опыту знаю, что всякие обиды растаивают со временем, а

чувство дружбы никуда не может пропасть... <...> И потому верю, что наступит момент, когда Машенька сядет и допишет в Москве свою письмо. А начинаться оно будет так: “Майн либер Марсель” [110, с. 150].

Данная цитата ассоциативно связывается со сказкой А. Приставкина «Шурка» [110, с. 341—342] из цикла «Сказки на Селигере», дидактизм которой также проявляется в идее о прощении своих обидчиков. Финал сказки «Господин директор» [110, с. 144—147] из данного цикла соотносится с финалом сказки «Кто наловил рыбы» [110, с. 121—126] из цикла «Сказки про ежиков»: «А между нами говоря, писать бумаги может каждый, а вот быть дружком у Машеньки с Марселем — на весь Берлин — только он один» [110, с. 147]. Автор подчеркивает значимость личных качеств человека (ребенка) над его способностями к труду, так как считает, что именно духовные ценности, прежде всего, определяют человека: «И папа опять сказал, что сынок Юра настоящий друг, а этому научиться куда труднее, чем закидывать удочку» [110, с. 125].

Внутренние рифмы органично сосуществуют у А. Приставкина наряду с интертекстуальными отсылками. Это и легко угадываемое звучание А. С. Пушкина в сказке «Лебеди на Ванзее» из цикла «Сказки Старого Берлина»: «А прямо у парапета пасутся уточки, на зеленой ряске видны темные следы дорожек, где они проплывали» [110, с. 134], где следы дорожек от уточек очень напоминают следы дорожек невиданных зверей из поэмы «Руслан и Людмила» [123] и прямые цитаты из романа «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова: «Воздух был чист, как поцелуй ребенка» [110, с. 135]. Цитата используется автором в двух версиях первоначальной из стихотворения «Синие горы Кавказа, приветствую Вас!..» (1832 г.): «Воздух был чист, как молитва ребенка» [78] и вторичной, приведённой выше из главы «Княжна Мери» [77]. Этот пример наглядно демонстрирует, как А. И. Приставкин продолжает следование традиции — наличию внутренних рифм в творчестве (М. Ю. Лермонтов, Л. Н. Толстой, А. П. Чехов). Цитаты М. Лермонтова у А. Приставкина трансформируются: происходит

персонализация цитаты — автор считает, что чистота воздуха равняется молитве именно его ребенка: «Это молитва Машеньки, я-то знаю» [110, с. 136]. Подобный прием еще раз подчеркивает желание автора выразить наивысшую степень любви к своей дочери, возвести ребенка в ранг божественной личности.

Подводя итог, отметим, что в цикле «Сказки старого Берлина» реалистическое повествование наделяется сказочной семантикой. Создается аллюзивное поле для прочтения классического сюжета — путешествие героя в лучший мир, в идеальную страну. Пространство в сказке организовано по принципу свое (Россия) и чужое (Германия), где антитеза свой-чужой работает зеркально: чужой мир становится раем, а свой — становится враждебным.

Образ пра-города, помещенный в центр сказочного цикла, расширяет пространство, поэтизирует его. Не выходя за рамки категории реального мира, автор четко соотносит его со сказочным мирообразом. Отдельно высвечиваются элементы сказочной поэтики: героини-помощники, волшебные предметы, сказочные функции — происходит частичное воспроизведение сказочной морфологии. Автобиографизм сказки (в качестве главных действующих героев цикла выступают дочь Приставкина, сам автор и его переводчик) приводит к нелинейности сюжета, многослойности нарратива и совмещению разных временных пластов.

В данном цикле А. Приставкин проводит эксперимент над категорией фантастически чудесного и случайного. Категория чудесного больше не связана с мотивом тайны — героини сами понимают, кто и как совершает что-то необычное. Возникает свойственный для немецкой культуры мотив социальной «справедливости», случайное нивелируется, делается упор на причинно-следственных связях того или иного явления. Явное обращение к традиции немецких сказок создает особую романтическую атмосферу, интертекстуальные связи расширяют сказочный контекст, делают повествование еще более объемным и эстетически красивым. Жанровый синкретизм усложняет структуру цикла.

4. ПОЭТИКА ЦИКЛА «СКАЗКИ НА СЕЛИГЕРЕ»

4.1. Ассоциативный фон цикла

Сказочный прозаический цикл «Сказки на Селигере» представляет особое художественное целое, в котором органично сочетаются элементы классической и импрессионистской эстетики. Соединяя поэтику эпического и лирического родов, А. И. Приставкин создает уникальный прозиметрический сказочный цикл. Ю. Б. Орлицкий определяет термин «прозиметрия» как «феномен взаимодействия в одном тексте стихового и прозаического начал» [95, с. 684].

В предисловии автор называет свои сказки небылицами: «Моя лодочка до краев полна его насмешливыми небылицами, вот некоторые из них» [110, с. 337]. Подобная жанровая контаминация — с одной стороны, следование конкретным жанровым традициям (А. Вознесенский поэма «Ров»), с другой — прием, в котором скрывается авторская художественная концепция восприятия «вечных тем». Так, сказки-небылицы Приставкина — это не простое отрицание смысла ради баловства, а глубокая ирония над собственной жизнью, переосмысление себя как личности, исповедь, обличенная в художественную форму.

Жанр «небылицы» В. Я. Пропп определяет как «действительность, вывороченная наизнанку. Совершенно невозможные в жизни события вроде того, что человек проваливается по плечи в болото, утка вьет гнездо на его голове и откладывает яйца, волк приходит лакомиться яйцами и т. д.» [118, с. 32]. Основная задача небылицы — доставить эстетическое наслаждение. Фольклор преломляет действительность: то выворачивает ее наизнанку, то поэтизирует ее, «ложь и выдумка в небылице приобретают характер артистизма» [118, с. 87].

Необычное А. Приставкин изображает вполне реально, яркие образы вызывают эмоции, читатель вовлекается в повествование, начинает верить в возможность изображаемого: «Но я разглядел, что это рыба, и подумал:

дохлая, видно. <...> Вот тут и головешка моя подпрыгнула, точно черная вспорхнувшая птица, и в метрах трех улеглась опять на песок» [110, с. 341]. Несмотря на богатую образность и художественность, сказочные небылицы — это поэтизированное воплощение философских проблем, воплощение индивидуально авторского взгляда.

Сказки данного цикла можно назвать автобиографическими. Главный герой — сам А. И. Приставкин, «молодой, недавно демобилизовавшийся и услышавший страшный диагноз» [17]. Для автора период работы над этим циклом (1964 г.) был особенно тяжелым: «Честно говоря, несколько лет назад я решил, что с жизнью у меня покончено. Случилось то, чего я больше всего боялся и чего, кажется, ожидал. Врач как-то не сразу сказал: «Да. У вас открылся туберкулез. Но вы не впадайте в панику. Пока ничего страшного...» В то лето друзья с моей бывшей работы собрали по полсотни с носа и увезли меня сюда. На озеро Селигер» [17]. Как и К. Федин, создающий микроцикл «Сказочки» во время опасной болезни, А. И. Приставкин, находясь в критическом состоянии, по-особому ощущая этот мир, сумел создать «тонкие, глубокие, формирующие экологическое сознание рассказы об отношениях человека с животными, с природой, с себе подобными» [110]. Главная их цель — представить всю жизнь автора через короткие вспышки памяти — импресии — созерцательные впечатления от окружающего мира, раскрыть внутренние переживания, глубоко личные чувства, увидеть причинно-следственные связи в отношении: природа — человек, вскрыть причину своей болезни.

Открытие жанра автобиографической сказки русская литература обязана В. П. Крапивину («Тополиная рубашка») [141], в качестве основных черт этого явления исследователи выделяют «глубокий психологизм, лиричность, автобиографичность, показ мира детства изнутри, со всеми его противоречиями, мечтами, проблемами, конфликтами, глубокое проникновение в этот мир, романтическую приподнятость стиля, актуальность и злободневность» [25]. По нашему мнению, основная черта

поэтики данного жанра — установка не на событие, а на впечатление от него, «... тончайшие переливы эмоций, “жизнь сознания, воплощенная в цепи душевных переживаний и мыслей”» [72]. Сказки-аллегии А. Приставкина, где самым важным представляется ассоциативно-чувственное восприятие всего мира, единство человека и природы близки по духу к миниатюрам А. Неверова «Радужка».

Е. В. Пономарева и Н. Н. Кундаева отмечают, что в ряду носителей жанра подобной синтетической формы «возрастает роль метафоризованного, перенасыщенного ассоциативного фона, детали. Импрессионистская составляющая обуславливает размытую предметность, отсутствие четкой очерченности в создании образа, контурный характер образа» [100, с. 43].

Главной метафорой данного цикла является «лодочка, полная небылиц»: лодка символизирует собой человеческое тело, а человек, плывущий в лодке, — душу, предназначение которой — пересечь океан бытия. Метафора рождает центральную тему цикла: дихотомия жизнь — смерть. Критическое состояние здоровья писателя заставляет его задуматься над вечными темами, переосмыслить свое существование, всмотреться в глубину озера Селигер, как в зеркало, где отражается его душа.

Образ «Селигера» с мифологической точки зрения может трактоваться двояко: это и спасительное, святое озеро — источник жизни, чистоты, и пограничное, опасное пространство смерти, поглощающее все живое. К. Юнг отмечал, что вода является наиболее частым символом бессознательного, именно в этом пространстве автор обнажает свою душу, представляя в сказках концепцию собственной жизни.

По нашему мнению, шесть маленьких импрессий символизируют шесть этапов жизни автора: от гармоничного детского восприятия жизни — к разрушению собственной личности, кризису, его преодолению, трансформации личности и возвращению к гармонии (от рождения к болезни и исцелению). Подробная модель представлена в таблице 6. Чтобы излечиться

от своей болезни, автор предпринимает попытку записать всю свою жизнь в виде сказки, еще раз прожить ее уже во вторичной художественной реальности. Таким образом, главным способом адаптации жанра небылицы становится объективации ее героя, повествовательной техники и сюжета. Все сказки максимально реалистичны, каждая небылица наполнена особым биографическим контекстом: «все встает на свои места за исключением вымысла — он остается» [118].

Сказка	Жизненный этап	Пример
«Черви и паук»	детство: взгляд на жизнь глазами ребенка, искренняя радость, доверие миру, образное мышление	«Рядом живет паук с раскладными ногами, как у штатива... <...> а в часы рыбалки тихо щекочет мне лодыжки» [110, с. 238].
«Муравей»	юность: автономия, претензии к миру, ощущение собственной значимости, превосходства, цинизм, болезнь	«По тропинке шел человек. Он нагнулся и сказал: «Гляди-ка, ягода». Потом увидел муравья и щелчком сбил его на землю. «Поди прочь, привык на готовенькое!» [110, с. 338].
«Улитка»	ранняя зрелость: поиск своего места в жизни, социальная идентификация, болезнь	«Но нашлась одна улитка, которая сделала себе ракушку по-иному. Справа налево. Это была творческая улитка, не похожая на остальных. Пришли люди и сказали: “Взгляните, какая редкая ракушка. Она с левой резьбой. И они забрали ее. Улитку же они вытряхнули, они им была совсем не нужна”» [110, с. 339].

«Утенок»	кризис, потеря жизненных ориентиров: переосмысление всего случившегося ранее	«Он потерял свое гнездо, этот маленький утенок... <...> И многие из нас, сидящих в тот миг на рыбалке, слушали беспомощно, как по соседству творилась беда... <...> Но вдруг новость откуда над нами пронеслась взволнованная серая утка и словно бы упала с лета в камыши. И мы облегченно вздохнули и, закуривая, заговорили вдруг торопливо и радостно, словно сами пережили трудные минуты» [110, с. 339].
«Вороны»	зрелость: чувство вины, конфликт с внешним миром осознанность	«Я молча сел, пристыженный и тихий. Почти рядом на суку сидела ворона и, едва усмехаясь, глядела на меня одним глазом» [110, с. 340].
«Шурка»	мудрость: покаяние, прощение, любовь, примирение, исцеление	«А я тут же плаваю, обиду свою в бульки превращаю. А когда бульки кончаются, я прощаюсь с Шуркой... <...> Перед этим я подплываю к кусту эллодеи, которая растет в воде и похожа на ветку сосны. Я отламываю ветку и приношу Вале: — Шурка тебе прислал. Держи. — И иду одеваться» [110, с. 342].

Таблица 6.

Сюжет выстраивается циклически: движение происходит последовательно, от одной сказки к другой, по кругу. Внутри действует один

и тот же герой, причем в четырех сказках он открыто проявляет себя «Черви и паук», «Утенок», «Вороны», «Шурка», а в двух оставшихся биографический автор скрыт за маской безличного повествователя. Складывается ощущение, что автор не ассоциирует себя с позициями героя-эгоиста, считающего себя хозяином этого мира («Муравей»), и особого творца, который мыслит исключительно по-другому («Улитка»). А. И. Приставкин формально дистанцируется от этих событий: он не является их участником, лишь транслирует «чей-то» негативный взгляд на мир.

Однако, по нашему мнению, именно в этих сказках имплицитно выражена глубокая психологическая драма автора: единожды посягнув на естество природы, человек утрачивает с ней связь, становится заложником судьбы. Так, в цикле проявляется мотив рока: жизнь муравья предопределена: рука человека становится роком в его судьбе: он потеряет ягоду, так как не сможет противостоять человеческой силе. Зеркальная параллель между судьбой муравья и человека показывает, что «на каждую силу найдется другая сила». Тема рока в данном цикле перекликается с древнегреческой мифологией, контекстуально связывается с романом В. Гюго «Собор Парижской Богоматери».

Связь реального и мифологического в данном цикле очень сильна: глубокая психологическая человеческая драма разворачивается на фоне природы, которая очень живо откликается на все изменения, происходящие в душе у человека. Путешествие на лодке по озеру — своеобразная дорога в царство мертвых: однако лодка стоит именно на озере, а не на реке. В мифологии река наделяется значением переходной границы из мира живых в потусторонний мир мертвых (река Стикс), она динамична, способна перенести героя очень быстро. Озеро же представляет собой гладкое, статичное, спокойное пространство, напоминающее по форме круг. Согласно мифологии «озеро символизирует идею “уровней” связывается с отношениями между глубоким и поверхностным, внешним и внутренним» [94]. Озеро считалось сакральным местом проведения ритуалов обновления, погружения в мир

прошлого и перерождения. Кроме того, в греческой мифологии «воды источников обладали способностью давать исцеление, давать предсказания и даровать бессмертие» [94]. Лодка А. И. Приставкина движется по горизонтали, это направление символизирует все брэнное, преходящее, цель сидящего в ней — «сбросить» все ненужное, освободиться от брэнного, и вновь обратиться к вечному, вернуть радость жизни, исцелиться, научиться вновь смотреть на мир глазами ребенка.

Лирическая организация текста углубляет смысл целого: нивелировка сюжета полностью подменяется особым эмоциональным описанием психологического состояния души: лирико-философская атмосфера складывается за счет многочисленных поэтических образов, нюансов при передаче чувств: «Конечно, некоторым неудачникам хотелось бы свалить все на ворон, — говорила Валя, обращаясь к полотенцу, которое держала в руках. — Но порядочно ли это? Обижать честных и работающих ворон» [110, с. 340]. Претензия выражается здесь не открыто, а через обращение к неживому предмету (полотенцу), важна не реализация текстового сообщения, а передача ощущения. Предмет в руках лирической героини (первой жены А. Приставкина — Валентины) оживает, становится лицом, душой, телом адресанта, который только «впитывает», получает информацию к размышлению, но сам на нее не отвечает. Мужское молчание символизирует глубокое одиночество, душевную пустоту, которой автор не вправе делиться с женщиной, именно поэтому он транслирует свое мироощущение вороне: «У-у, каркало! Я тебе перышки почищу, — шепотом сказал я ей и показал кулак» [110, с. 340].

Образ «ворона», появляющийся в сказке, символичен: в мифологии ворон — «птица недобрая, нечистая, связанная с миром мертвых» [31]. Предание гласит: «если ворон каркает над головой путника или над домом, садится на крышу, бьет крылами в окно — кто-то скоро умрет» [32]. Связь трагического ощущения одиночества связана в цикле с глубоким переживанием темы смерти лирическим героем. Описание вороны «...

поковыряла в зубах длинным костяным ногтем» [110, с. 341] ассоциативно связывается с образом бабы яги — костяной ноги. Она, являясь проводником в мир мертвых, в данном цикле не враг, а помощник героя: призванная забрать его душу, она забирает только пойманную им рыбу (христианский символ человеческой души), предупреждает героя об опасности и напоминает ему о скоротечности жизни и истинных ценностях.

Христианским символом автор завершает последнюю сказку цикла: «А я тут же плаваю, обиду свою в бульки превращаю. А когда бульки кончаются, я прощаюсь с Шуркой... <...> Перед этим я подплываю к кусту элодеи, которая растет в воде и похожа на ветку сосны. Я отламываю ветку и приношу Вале: — Шурка тебе прислал. Держи. — И иду одеваться» [110, с. 342]. Образ ветви, принесенный жене после того, как она обидела главного героя — это широкий жест истинной христианской души. Ветвь, как символ прощения, благой вести, «новой жизни, души, познавшей Христа» [136], становится символом мира, надежды на новую счастливую жизнь. В традиционном христианском контексте она воспринимается как Божий знак о том, что гнев сменился на милость (зеленая ветвь, которую принес голубь в знак окончания Великого потопа), значит болезнь отступила.

Особое внимание обратим на образ обиды, который в цикле представлен в виде «бульки»: «А я тут же плаваю, обиду свою в бульки превращаю. А когда бульки кончаются, я прощаюсь с Шуркой...» [110, с. 342]. Ассоциативная связь слова «булька» и сказки «Пузырь, соломинка и лапоть» [119] очевидна. Дело не только в том, что под словом «булька» автор понимает метафору — пузырь обиды, но и в том, что через данный образ реализуется ритуальный запрет на смех. В. Я. Пропп в книге «Проблемы комизма и смеха. Ритуальный смех в фольклоре (по поводу сказки о Несмеяне)» [117, с. 148] пишет: «Здесь имеются в виду не такие положения в жизни, при которых смеяться нельзя или неудобно, а запрет смеха в системе некоторых сюжетов. Такой запрет имеется в сюжетах, предметом которых является проникновение живого в царство мертвых» [117, с. 148]. Концептуально важно, что в первой и последней

сказках автор подчеркивает свой смех, явно позиционируя себя как живого человека, который не хочет проникать в царство мертвых: «... я, право, не знаю, но какая это рыбалка, если тебе лодыжки щекочут. Я начинаю громко хохотать, и вся рыба расплывается прочь» [110, с. 338], «Ах ты щука, ах ты Шурка, —сказал я тогда, удерживаясь от смеха, и два добротных пузыря выкатились у меня изо рта» [110, с. 341]. Запрет на смех распространялся и на обряд инициации, А. Приставкин игнорирует этот запрет умышленно, так как ключевая сила, позволившая, на наш взгляд, ему выздороветь — это детское, легкое, живое, естественное отношение к жизни, где смех, скорее всего, выступает лекарством от проблем.

Таким образом, противопоставление мотивов жизни и смерти строится на образах-переживаниях (радости жизни в том, как паук щекочет лодыжки, сострадания к младшим в истории с потерявшейся уткой, обиде на жену, которая вымещается в бульках) и образах-ощущениях (самоидентификации в образе рыбака, ищущего свой путь, одиночества как категории забвения, обретения смысла жизни в соединении с природой, в прощении и мире).

Для придания изображаемой реальности сказочного характера А. И. Приставкин использовал олицетворения, рождающиеся из анимистических представлений древних людей, например, «паук с раскладными ногами, как у штатива» [110, с. 337], «у муравья щипало глаза» [110, с. 338], «головешка моя подпрыгнула, точно черная вспорхнувшая птица» [110, с. 341]. В то же время за этим артистизмом, игрой, автор скрыл глубокий лирико-философский подтекст. Его своеобразие заключается в особой многоголосой мелодии, которая раскрывает мысли писателя о жизни, правде, взаимоотношениях человека и природы, цементирует произведение. Ведущую интонационную роль в голосе сказки играет стиховое начало, которое будет проанализировано в следующем параграфе.

4.2. Интонационно-речевая организация цикла

Интонационно-речевая организация текста, которую Н. Л. Лейдерман называет «четвертым носителем жанра», несет стилеобразующую функцию [76, с. 136]. Внешние коммуникативные факторы оказывают существенное влияние на речевую организацию текста, следовательно, все его функции прагматически ориентированы; при определенной установке и коммуникативных условиях происходит процесс создания текста, базирующегося на «мелодии, которая цементирует произведение, придает дополнительную крепость художественному миру текста» [76, с. 137]. Таким образом, интонационно-речевая организация текста — это структурный элемент, входящий в принципы жанровой организации текста, который «строит» произведение не только на внешнем, но и на внутреннем уровне.

Интонационно-речевая организация прозаического сказочного цикла А. Приставкина «Сказки на Селигере» обращена к внутреннему слуху читателя. Она вбирает в себя средства фонетического, интонационно-синтаксического, лексического, идейно-образного и стилистического уровней текста, которые в свою очередь, позволяют автору достичь максимального художественного эффекта и создать атмосферу присутствия в литературно-художественном тексте живого голоса. Отсутствие экспозиции (обязательного фольклорного элемента) меняет привычный ритм прозаического текста. Нарушается привычная читательская логика — опущена подготовительная стадия знакомства с текстом, с первых строк происходит динамичное погружение в повествование, — так рождается эффект присутствия в тексте не только автора, но и читателя. Этот прием сближает прозаическую манеру повествования со стиховой. По словам Б. М. Эйхенбаума, «Интонационно-голосовая выразительность речи придает ей особое качество — колорит непреднамеренности и импровизационности» [151, с. 235].

Художественный стиль А. Приставкина отличается музыкально-ритмической составляющей текста: «Ритм, а точнее, аритмия, осознается в

самом начальном этапе работы, но, когда ритм находишь, о нем не думаешь. Просто мыслишь и живешь в этом ритме» [37]. Особенность ритмической организации данного цикла состоит в экспансии стихового начала — активном взаимодействии стиха и прозы. Это явление Ю. Б. Орлицкий назвал «монтажом в прозаическую ткань, превращающим прозаический текст в прозиметрический» [95].

К стиховым элементам сказочной прозы А. Приставкина относим явление метризации, рифмы, элементы фоники: аллитерации и ассонансы; ритмические конструкции: анафора, инверсии, парцелляция, прием синтаксического параллелизма; приемы визуализации прозаического текста (графический абзац).

«Сказки на Селигере» — это лирико-философские размышления, они отличается высокой степенью экспрессии, эмоциональностью, лиризмом. Отрывки, в которых наиболее сильно проявлены данные стилистические особенности, можно назвать метризованными. Данные анализа всех шести сказок мы систематизировали в виде таблицы с некоторыми выявленными стихотворными метрам, что, на наш взгляд, позволит найти художественное обоснование их использования.

Сказка	Пример	Метр	Схема метра
«Черви и паук»	«... распевают хором озорные песни и пристукивают в такт хвостами» [110, с. 337].	Анапест	$\begin{array}{l} _ _ / / _ _ / / _ _ \\ _ _ / _ _ / / / \end{array}$
«Муравей»	«Муравей тащил ягоду», «Из нее капал сок» [110, с. 338].	Анапест	$\begin{array}{l} _ _ / _ _ / _ _ \\ _ _ / _ _ / \end{array}$
«Улитка»	«...делают слева направо, по закону стандартной резьбы» [110, с. 338],	Дактиль	$\begin{array}{l} / _ _ / _ _ / _ _ / _ _ \\ _ _ / _ _ / \end{array}$

«Утенок»	«Только пронзительный крик, одинаковый в общем-то у всех детей и детенышей» [110, с. 339]	Дактиль	/ _ / _ / _ / _ / _ / _ / _ / _
«Вороны»	«Я молча сел пристыженный и тихий» [110, с. 340]	Ямб	_ / / _ / / / _
«Шурка»	«Сперва я даже жестоко ошибся, приняв его за палку» [110, с. 341]	Ямб	_ / _ / _ / _ _ / _ _ / / _ / _

Таблица 7.

В четырех из шести представленных сказок цикла используется трехсложный метрический профиль стиха: первая треть цикла демонстрирует художественные возможности анапеста, вторая треть — дактилические. Третья группа представлена двусложным метром — ямбом. На наш взгляд, А. И. Приставкин использует трехсложный размер в текстах, преимущественно носящих характер философских размышлений. Подчеркивая мыслительный процесс, глубокие переживания, автор выделяет наиболее значимые участки текста, несущие большую смысловую нагрузку. Рождается медитативная интонация, ход повествования замедляется.

Двусложный размер встречается в двух сказках, которые представляют собой не монологические тексты, а диалоги. Соответственно автор, используя такой метр, чтобы сделать акцент на звучащей речи, увеличить темп повествования. Повторяемость метрических профилей стиха говорит о единой интонации, которая прослеживается во всем цикле, что свидетельствует о большой роли интонационно-речевой организации как циклообразующего принципа. В качестве еще одного стихового элемента А. И. Приставкин активно использует рифму: «Он **лежит** покачиваясь, рыбку **сторожит**...» [110, с. 342], «А я тут же плаваю, обиду свою в бульки **превращаю**. А когда бульки кончаются, я **прощаюсь**...» [110, с. 342]. Рифма усиливает ритмичность,

связывает в единое целое отдельно стоящие предложения, подчеркивает их звуковую ощутимость. Стремление прозы А. Приставкина к стиху проявляется в особой строфичности текста: уравновешенные абзацы, часто состоящие из равного количества предложений (например, три абзаца в сказке «Улитка» [110, с. 338—339], состоящие из 3—4 предложений каждый) рифмуют прозу, сдерживают ее в четких границах. Объем абзаца манифестирует тип художественного мышления автора: так, стиль А. Приставкина мы можем назвать субъективно-экспрессивным, так как чувственное и эмоциональное преобладает над аналитическим.

Несмотря на стиховую выразительность, большая роль в интонационно-речевой организации цикла «Сказки на Селигере» принадлежит прозаическому ритму. М. М. Гиршман в работе «Ритм художественной прозы» [36] в качестве ритмических единиц прозаического текста выделяет: колон, фразовый компонент, фразу и абзац. Повторение рядом стоящих колонов создает ритм прозаической речи: стоящие очень близко друг к другу колоны-синтагмы «произносятся с одинаковой интонацией и отделяются друг от друга паузой» [73]. В качестве примера рассмотрим абзац из сказки «Улитка» [110, с. 338—339]: «Улитки все одинаковы/ так же, как и солдаты. / В форме у них единообразие, / и свои ракушки они делают/ слева направо/ по закону стандартной резьбы. / Если у вас живет поблизости улитка, / вы это можете проверить / [110, с. 338—339].

Приведенный отрывок в устном произношении разделяется на 8 колонов с последовательностью слогов: 9, 7, 11, 11, 5, 9, 13, 9. Колоны различаются по количеству слогов, однако за счет единой повествовательной нисходящей интонации, строгого соблюдения пауз ощущается ритмичность отрывка. Трижды повторяется колон, состоящий из девяти слогов, дважды из одиннадцати. Большую часть составляют регулярные колоны (от пяти до девяти слогов), встречается три больших синтагмы (две по 11 и одна 13 слогов). В пяти колонах сильное ударение падает на предпоследний слог — это 62, 5% от общего числа в отрывке. Отмечаем всего два колона с ударением

на второй слог от конца слова — это 25%, всего один колон имеет ударение на последнем слоге — 12,5%. Ритмическое единство поддерживается и за счет акцентной структуры межфразовых и внутрифразовых зачинов и окончаний, представим данные по приведенному отрывку в таблице 8.

Колон	Зачин	Основа	Окончание
№1	1	4	2
№2	0	4	1
№3	0	7	2
№4	4	3	2
№5	0	2	1
№6	2	5	0
№7	5	5	1
№8	0	6	1

Таблица 8.

Как видим, довольно четко прослеживается «урегулированность зачинов и окончаний при большей емкости и вариативности основы ритмического ряда» [36].

Единство стилистики текстов достигается за счет использования поэтического синтаксиса: на лексическом уровне — это многочисленные повторы: «сто веселых червей» [110, с. 337], «почему именно сто» [110, с. 337], «тихо щекочет мне лодыжки» [110, с. 338], «если тебе лодыжки щекочут» [110, с. 338], «ташил ягоду» [110, с. 338], «ташил ягоду» [110, с. 338], «засунул ягоду» [110, с. 338], «плыл и плыл» [110, с. 339], «в бульки превращаю» [110, с. 342], «бульки кончаются» [110, с. 342].

Использование однородных согласных звуков работает на эстетическую красоту звучащего текста, а также помогает передать ощущение ворчания, тихой злобы: «Я тебе перышки почищу, — шепотом сказал я ей и показал кулак» [110, с. 340]. Повторяющийся звук «л» символизирует медленный ход времени, усиливает эмоциональный накал: «А он плыл и плыл вдоль берега,

тревожа все новых людей. И те откладывали удочки и начинали смотреть на озеро» [110, с. 339].

Прием синтаксического параллелизма акцентирует ритмическую структуру прозы: «На дне лодки всегда живут сто веселых червей...» [110, с. 337], «Рядом живет паук...» [110, с. 337]; «Муравей тащил ягоду» [110, с. 338], «Весь день он тащил ягоду» [110, с. 337]; «Лежит себе на желтом песке черная головешка, и подводное течение качает ее с боку на бок» [110, с. 341], «Я опять подплыл: лежит себе щуренок...» [110, с. 341].

Эффект неподготовленной речи достигается за счет использования парцелляции и инверсии: «Прямо над нами жили вороны, этакая интеллигентная семья» [110, с. 340], «Я опять подплыл: лежит себе щуренок, только глазом сторожит каждое мое движение» [110, с. 341], «Муравей тащил ягоду. Тяжелую. Красную» [110, с. 338], «Шурка тебе прислал. Держи» [110, с. 342].

Ведущую интонационную роль в авторском голосе играет разговорная лексика — на контрасте с художественными сравнениями и метафорами она обретает особую выразительность: «удрали» [110, с. 337], «распевают» [110, с. 337], «сперва» [110, с. 341], «выкатились» [110, с. 341], «товарищ» [110, с. 342], «отламываю» [110, с. 342] и др.

А. Приставкин одухотворяет всю природу, каждое живое существо он представляет в необычном образе: «паук с раскладными ногами, как у штатива» [110, с. 337], ворона с «длинным костяным ногтем» [110, с. 341], щуренок «глаз у него на носу, точно колесо на телеге, поворачивается» [110, с. 341]. Многочисленные художественные сравнения рифмуют реальных живых существ с их фольклорными прообразами.

Таким образом, интонационно-речевая организация сказок А. И. Приставкина отличается целым комплексом приемов, связанных со техникой стиха. Активное взаимодействие стихового и прозаического начал обусловило феномен особого прозиметрического сказочного цикла, единство которого достигается за счет совокупности синтаксических, музыкальных,

интонационных приемов, поддерживающих единство на всех уровнях: лексическом, фонетическом, композиционном. Повторы сообщают интонационной фактуре произведения плавность, общий темп повествования невысок — это напрямую связано со сказовой манерой, которая ориентирует читателя на стиховую парадигму. В качестве еще одного компонента, связывающего воедино все тексты цикла, в следующем параграфе будет рассмотрена фреймовая структура.

4.3. Заголовочно-финальный комплекс цикла

Цикл «Сказки на Селигере» был впервые опубликован в качестве вставного сказочного цикла внутри повести «Селигер Селигерович» под названием «Небылицы из моей лодочки» в девятом номере журнала «Юность» в 1964 г. [112, с. 23—24]. С 1965 года цикл считался внутренним компонентом повести, однако выходил уже без собственного заглавия. И только в 2007 году, он становится автономным и появляется в книге «Летающая тетушка» [110] под заголовком «Сказки на Селигере». Принцип замены заголовочного комплекса связан с изменением концепции: изначально в основе цикла лежали концептуальная метафора, раскрытая нами в параграфе «ассоциативный фон сказочного прозаического цикла», а также указание на эмоционально-оценочный фольклорный жанр «небылицы», «изображающий действительность с преднамеренным нарушением хронологической последовательности событий, причинно-следственных связей, создающий полную несообразностей художественную картину мира» [56]. Однако позже жанровой доминантой заглавия стали «сказки», которые содержат указание на характер хронотопа произведения. Множественное число слова «сказки» — формальный жанровый показатель: читатель готовится воспринимать несколько историй сразу, причем все они будут небольшими по объему, носящими особый сказочный характер повествования.

Появившееся в заглавии название озера «Селигер» апеллирует к географическим реалиям, которые представлены в виде топонимов. Как часть художественного текста топоним начинает получать символическое осмысление уже при первом знакомстве с текстом. Коммуникативный контекст, который формируется на основе читательского восприятия не однороден: «объем предтекстовой информации у разных читателей неодинаков, он зависит от качеств личности» [146]. Таким образом контекстное поле цикла после знакомства с названием может расшириться благодаря читательским ассоциациям, а может остаться таким же, если у адресата не хватает фоновых знаний. На основе читательской рецепции можем предположить, что заголовок «Сказки на Селигере» изначально формирует представление о том, что в цикле будут представлены истории, написанные на озере Селигер, либо про это озеро. Заглавие не обладает широким ассоциативным фоном: его можно назвать нейтральным или «нулевым» [33] (терминология Р. А. Будагова), так как оно не сообщает читателю информацию о каком-либо конкретном событии, лишь обещает рассказать что-то важное и интересное.

Рассматривая обязательные и факультативные элементы ЗФК, отметим, что в данном цикле наибольшая роль отводится подзаголовкам (обязательный элемент), а также прологу (факультативному элементу). «Предельная степень экспликации связи между заглавием и текстом достигается тогда, когда повторяющиеся элементы заглавия являются сквозными или помещаются в сильных позициях: начале и конце текста» [58, с. 170] — образ озера Селигер повторяется уже в прологе цикла: «А Селигер опять при нас, он, наверное, на целую жизнь, и тихо шумит нам и рассказывает так же, как мы ему, свое, иной раз такое странное, что и не поймешь, что же это? Моя лодочка до краев полна его насмешливыми небылицами, вот некоторые из них» [110, с. 337]. Размещение в прологе первичного заглавия цикла обнаруживает тенденцию прозаического цикла к жанровой контаминации: происходит совмещение двух жанров — сказки и небылицы. Во-вторых, появление образа «Селигера» уже

в первом предложении пролога указывает на его субъектную роль. Автор говорит, что сказки прозвучат именно от его лица. Однако уже в первой сказке «Черви и паук» мы видим, что повествователь — это сам автор.

Категория автора раздваивается: перед читателем встает выбор в определении субъекта повествования — либо перед нами художественный прием, посредством которого А. Приставкин снимает с себя ответственность за сказки (ведь все они небылицы и рассказаны от лица мифологического образа озера Селигер); либо мы сталкиваемся с приемом-перевертышем, с помощью которого автор «обманывает» читателя: утверждает, что повествователем будет некое мифическое лицо (озеро), однако в пространстве текста читатель понимает, что была совершена подмена. Обе позиции имеют право на существование, однако вторая, как нам кажется, в большей степени соответствует жанру небылицы, одним из принципов которого является игра с читателем, желание запутать его.

Сильным элементом в данном цикле является оглавление. Перечислим все шесть компонентов, входящих в его состав: 1. «Черви и паук». 2. «Муравей». 3. «Улитка». 4. «Утенок». 5. «Вороны». 6. «Шурка». Все объекты выражены однотипными номинативами, обозначающими разные виды существ, обитающих на территории озера Селигер. Подзаголовки формируют общую циклическую картину мира. Соединяют сюжетно разорванные тексты, подчеркивают единство тематического уровня — все сказки о природе.

Внутреннее расположение компонентов цикла обусловлено логикой повествования: как было указано в параграфе «ассоциативный фон прозаического цикла» все они реализуют идею о цикле жизни самого автора. Однако, есть еще одна трактовка подзаголовков: объекты сказок представляют собой три главные природные стихии — землю (червяк, муравей, улитка, паук), воздух (утенок, вороны, паук) и воду (щука, утка) человек находится на пересечении всех трех стихий, именно поэтому ему важно поддерживать гармонию с природой, занимать позицию связующего элемента.

Стоит отметить, что в данном цикле отсутствуют такие обязательные для сказки элементы ЗФК, как зачины и финал. Это связано с сегментацией текста: сказки-небылицы занимают не более половины страницы, представляют собой от двух до пяти абзацев. В этом проявляется их тяготение к стиховой краткой форме. Однако, ввиду отсутствия финалов и зачинов проанализируем семантику первой и последней строки каждой сказки цикла, рассмотрим примеры в таблице 9:

Сказка	Первая строка	Последняя строка
«Черви и паук»	«На дне лодки всегда живут сто веселых червей, которые удрали из консервной банки, приготовленной для рыбной ловли» [110, с. 337].	«Я начинаю громко хохотать, и вся рыба расплывается прочь» [110, с. 338].
«Муравей»	«Муравей тащил ягоду» [110, с. 338].	«И пошагал дальше» [110, с. 338].
«Улитка»	«Улитки все одинаковы так же, как и солдаты» [110, с. 338].	«Улитку же они вытряхнули, она им была совсем не нужна» [110, с. 339].
«Утенок»	«Он потерял гнездо, этот маленький утенок» [110, с. 339].	«И мы облегченно вздохнули и, закуривая, заговорили вдруг торопливо и радостно, словно сами пережили трудные минуты» [110, с. 339].
«Вороны»	«Прямо над нами жили вороны, этакая интеллигентная семья» [110, с. 340].	«Словно бы не поняв моей угрозы, она равнодушно отвернулась и поковыряла в зубах длинным костяным ногтем» [110, с. 341].

«Шурка»	«Я разобиделся на весь белый свет и пошел купаться» [110, с. 341].	«Шурка тебе прислал. Держи. — И иду одеваться» [110, с. 342].
---------	--------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------

Таблица 9.

Соединив первые и последние строки сказок цикла, мы видим настоящие небылицы: пропуск основной части изменяет концептуальное содержание сказки до неузнаваемости. Так, сказка «Муравей» полностью теряет свой дидактический, философский смысл: мы получаем сюжет из двух ходов, который является полностью нейтральным и не вызывает у читателя никаких эмоций. Усугубляется ситуация в сказке «Утенок»: вместо напряженного лирического переживания возникает абсурд: теперь лирический герой не учится состраданию, а злорадствует. Комизм появляется в сказке «Улитка»: стоящие рядом существительное (солдаты) и местоимение (они) начинают выполнять роль слов-заместителей, в полном тексте сказки их сочетание невозможно, так как слова находятся далеко друг от друга, и при попытке произвести замену немедленно бы возникли грамматические и лексические ошибки, однако в данной паре они сочетаются: местоимение они меняет субъект действия — теперь не люди, а солдаты «уничтожают» улиток. Парадокс возникает и в последней сказке «Шурка»: становится не понятно, кому автор адресует свою реплику, так как в предыдущем контексте нет замещаемого слова; нарушается логика — герой только что пошел купаться и уже идет одеваться. Только в двух сказках «Черви и паук» и «Вороны» соединение первого и последнего компонента не меняют идейное содержание сказки.

Данный эксперимент отражает интересный авторский прием: сказочные небылицы построены очень точно, при полном прочтении текстов алогизм возникает только при исследовании конкретных метафор или образов, однако при фрагментарном чтении (только первое и последнее предложение) мы видим основные приемы, на которых строится повествование: алогизма, парадокса, абсурда, комизма.

Цикл «Сказки на Селигере» представляет ситуацию контакта человека с природным и метафизическим бытием. Особая роль отводится игровому хронотопу, который реконструирует сказочный хронотоп временно нарушенной нормы. Алогизм складывается не только за счет пародийности, но и за счет действий профанных норм реальности. Человек воспринимает повседневные бытовые заботы как рутину, ему ничего не стоит вторгнуться в хрупкий живой мир и разрушить его. Идея панпсихизма противопоставляется смеховой культуре: гротесковые образы, произрастающие в литературной сказке из миметического подобия человека и природы, десакрализуется. Однако именно негативный опыт заставляет человека переосмыслить свою жизнь и свое поведение.

Встреча с самим собой происходит у писателя в мифопоэтическом пространстве озера, которое в данном цикле является не субъектом повествования, как об этом говорится в прологе, а адресантом. Вода записывает всю информацию, которую А. Приставкин накопил за годы своей жизни, она преломляет сказочные истории под особым углом и транслирует «конспект» его жизни. Пройдя все стадии — от детства к зрелости, герой видит, что упустил простой детский взгляд, естественное состояние счастья, которое достигается только при непосредственном контакте с внешним и внутренним миром. Замедляя ход времени, автор абстрагируется от всего мира и вновь погружается вглубь самого себя, сливаясь воедино с природой, обретая в ней самого себя.

Особая лирическая интонация, стиховые метры, метафоры, сравнения преобразуют повествовательную структуру сказки: ослабляется сюжет, доминантой становится чувство и ощущение. Лаконичность повествования достигается за счет особой структуры фразы: чередование колонов, мелодика, паузирование создают особую атмосферу присутствия в тексте не только авторского, но и читательского голоса. Возрастает «энергоёмкость» каждого из элементов структуры текста, это значит, что жанровые, стилистические,

ритмические, интонационные элементы работают комплексно и создают единое циклическое пространство.

МЕТОДИЧЕСКИЙ РАЗДЕЛ

Тема: Интермедиальность в русской культуре. Вопросы теории цикла

Цель: обеспечить усвоение понятий «интермедиальность», «цикл» и «принципы циклизации»

Задачи: 1) обобщить знания о понятиях «интермедиальность», «цикл», «циклообразующие принципы» в процессе заполнения интеллект-карты;

2) закрепить знания о природе цикла и его принципах в процессе формулирования ответов на проблемные вопросы;

3) способствовать развитию навыка грамотно и аргументированно выражать свое мнение в процессе формулирования ответов на проблемные вопросы.

Тип урока: интерактивная лекция

Ведущий метод: эвристический

МТО урока:

- презентация «Power Point»;
- мультимедийный проектор;
- аудиозаписи цикла «Времена года»;
- цикл картин художников-импрессионистов;
- раздаточный материал – интеллект- карты;
- фрагмент фильма «Легенда №17»;
- 1 и последняя главы текста А. И. Приставкина;
- материалы домашнего задания*;
- контактные данные учителя.

Этап занятия	Результат	Содержание	Время
Приветствие	Дети знают, как зовут педагога	(ФИО)	1 мин.
Настройка на занятие	Дети настроены на занятие, понимают, что пара принесет им пользу.	Мотивирующая история о том, что 1 пара может дать знания, которые будут актуальны всю жизнь. Установление	4 мин.

	Дети принимают правила поведения и действуют в согласии с ними	правил поведения на уроке, путем совместного принятия решения.	
Введение в тему	Дети сами обозначают тему урока, выводят центральное понятие темы, делают предположения относительно ключевых терминов.	Демонстрация видео «Белка в колесе», обсуждение фразеологизма. Постановка проблемного вопроса и обсуждение механической силы и силы творческой в контексте профессии филолога. Анализ концепции «круг» и термина «цикл». Установление связи между разными видами искусства в контексте интермедиальности. Морфемная и словообразовательная работа с ключевым термином. Фиксация ключевого понятия в интеллект-карте.	7 мин.
Опрос. Новая тема: практический анализ темы «интермедиальность» мировой культуры на примере разных произведений искусства	Ученики анализируют картины, называют черты их поэтики, объединяют их в цикл, выводят основные циклообразующие принципы, решают задачу, комментируя свое решение.	Демонстрация 4 картин «Чайльда Гассама», анализ их поэтики, сопоставление картин, формирование понятия цикл картин, выделение основных циклообразующих признаков, объемное восприятия цикла после осмысления каждой отдельной картины, трактовка цикла, подведение итога, фиксация на интеллект-карте 6 основных принципов живописного цикла «Флаги». Решение изобретательской	10 мин.

		<p>задачи: что есть цикл на примере цикла картин Клода Моне «Стог сена» и картин других художников.</p> <p>Обсуждение мнения каждого ученика, комментирование, нахождение правильного ответа, аргументация того, что именно он является правильным с помощью ученика, давшего наиболее близкий к формату идеального ответ, подтверждение учителя правильности формулировок, их уточнение и теоретизация.</p>	
<p>Повторение материала на примере произведения другого вида искусства</p>	<p>Ученики закрепили знания на практике, продемонстрировали это, сделав комплексные выводы и теоретические замечания по теме, они заинтригованы перед уходом на перемену.</p>	<p>Прослушивание цикла «Времена года», знакомство с его автором (П. И. Чайковским), вопросно-ответная форма работы учителя со студентами, направленная на закрепление знаний, полученных в ходе разбора новой темы.</p> <p>Актуализация тем интермедальность и циклизация в ходе работы одновременно со всеми видами искусства (поэтический текст, живопись, музыка, фотографии...)</p> <p>Обсуждение вопроса коллективный автор, автор и заказчик.</p> <p>Подготовка учеников к</p>	<p>10 мин.</p>

		восприятию блока информации о циклическом типе мышления автора.	
Настройка на занятие. Игра	Дети на практике поняли, в чем заключается принцип циклического мышления «выиграл-выиграл».	Игра «крестики-нолики» с единственным установленным правилом: заработать больше. Объяснение стратегии «выиграл-выиграл» на примере циклического восприятия действительности. Формирование правильного типа мышления: победить можно только в команде, воспринимая «соперника» как коллегу, выиграть интересно только сильного, выиграть слабого не интересно. Задача цикла — показать объемно все возможные пути решения задачи и добиться рождения нового СВЕРХтекста, СВЕРХконцепции, которая способна помочь по-новому увидеть и осознать любое явление жизни.	5 мин.
Новая тема с привлечением художественного текста	Дети познакомились с творчеством А. И. Приставкина, знают определение понятия «цикл», могут назвать ключевых ученых, разрабатывавших данный вопрос.	Элемент лекционного занятия, совмещенный с диалогом-дискуссией по ключевым вопросам темы. Принцип анализа поэтики сказочных циклов А. И. Приставкина: обсуждение жанровой модели Н. Л. Лейдермана	15 мин.

		и Е. В. Пономаревой, выделение основных уровней жанрового анализа: мотивов, ЗФК, тематики и проблематики, субъектной организации, интонационно-речевой и т. д.	
Практическое задание	Дети поработали с текстом, проанализировали содержание, сделали вывод о работе ЗФК, включили это понятие в список циклообразующих принципов, проанализировали все элементы.	Анализ всех уровней текста, выделение циклообразующих принципов, составление опорного конспекта в интеллект-карте по теме сказочные циклы рассказов А. И. Приставкина, фиксация центральных понятий, которые нуждаются в подробном комментировании в интеллект-карту.	10 мин.
Подведение итогов +ДЗ как отдельный элемент, в данном случае добровольный, так как предусмотрен только 1 урок по теме	Дети правильно ответили на все вопросы для самопроверки, перечислили все этапы работы на уроке, выделили ключевые, составили интеллект-карту, вышли на новый уровень осмысления темы как на профессиональном, так и на личном уровне, они максимально удовлетворены и счастливы от урока.	Подведение итога в формате ответов на вопросы для самопроверки, награждение самых активных студентов билетами в театр, выводы по теме. Просмотр мотивирующего видеоклипа из фильма «Легенда № 17», закольцовка темы «принцип циклического мышления», формирование командного духа группы, установка на целостное восприятие мира и формирование позиции «выиграл-выиграл». Напоминание о	10 мин.

		возможности дать обратную связь, оставление на доске своей почты и контактов для обсуждения проблемных вопросов. Благодарность детей за участие и работу на уроке.	
--	--	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

А. И. Приставкин — создатель нескольких сказочных прозаических циклов: «Сказки про ежей», «Сказки старого Берлина», «Сказки на Селигере». Впервые в данной работе эти произведения рассматриваются в качестве цикла как динамического образования (от цикла к циклу). Подробный экскурс в историю и теорию циклизации позволяет сделать выводы о том, что художественные единства А. Приставкина максимально отвечают требованиям цикла: СВЕРХжанровые единства представляют СВЕРХтексты, состоящие из нескольких компонентов, связанных между собой единой тематикой, сквозными персонажами, они подчинены общей интонации и ритму. Наибольшая связь между ними обнаружена на уровне хронотопа, субъектной организации и ассоциативного фона. Уровень заголовочно-финального комплекса отчетливо акцентирует единство только двух циклов «Сказки про ежей» и «Сказки на Селигере».

Названные авторские циклы представляют дидактические сказки об отношении к природе, животным, самому себе: они объединены за счет присутствия в каждом из них сквозных персонажей. В цикле «Сказки про ежей» — это ежик Коля и ежик Юра; в цикле «Сказки старого Берлина» — автор, его дочь Машенька и Дядя Томас; в цикле «Сказки на Селигере» — биографический автор.

Единство внутри каждого цикла достигается за счет соединения сразу нескольких типов хронотопа: биографического, психологического, топографического, идиллического и игрового, где главенствующим становится топос детства, составляющий нерасторжимое художественно-философское единство, отражающее наиболее важные аспекты художественной антропологии поэтического мира автора. Основу пространственной структуры занимает образ ребенка (личности, способной познать все совершенство мира, быть безусловно счастливой, жить в гармонии с миром), который на контрасте противопоставлен образу взрослого,

живущего в профанном, жестоком мире. Образ ребенка представлен сразу в трех категориях: анималистический образ (ежики), реальный образ (дочь Мария Приставкина) и образ-ощущение (детский взгляд на мир).

Христианская антропология создает своеобразие циклического творчества А. И. Приставкина, в основании которой лежит дихотомия жизнь — смерть, дуализм человеческой природы. Все герои проходят жизненный цикл (от детства к взрослению), ищут ответы на извечные философские вопросы, учатся жить, находясь в особом пространстве сказки: волшебном лесу (цикл «Сказки про ежей»), сказочном старом городе Берлине (цикл «Сказки старого Берлина»), на сакральном озере Селигер (в цикле «Сказки на Селигере»), где проходят своеобразную «инициацию».

Опираясь на структурные элементы поэтики волшебной сказки, обязательные элементы которой представлены функциями действующих лиц, а факультативные — особым местом действия, фольклоризированными образами героев, сказочными атрибутами, системой фольклорных мотивов, специфическим ритмом, — автор создает особый сказочный мир, в котором одну из главных ролей играет субъектное начало. Оно проявляется через добродушную авторскую иронию, артистизм автора, где «я» писателя восходит к формуле «я» сказителя в фольклорной традиции. Автор то перевоплощается в героя-рассказчика, то становится повествователем, то сливается воедино с голосами других персонажей, активно используя прием несобственно-прямой речи, посредством которого происходит трансляция трех сознаний и голосов: учителя, родителя, друга.

Интонационно-речевая организация, ассоциативный фон в совокупности с вышеуказанными жанромоделирующими принципами отражают специфику художественного мира автора через позиции циклообразования и сказки как особого жанра.

Жанровая матрица литературной сказки А. Приставкина имеет фольклорно-мифологическую основу. Категория «памяти жанра», выдвинутая М. Н. Липовецким в качестве «реальной продуктивной формулы» [79],

обуславливает наличие сказочных принципов в поэтике циклов: становления сюжета за счет действия функций персонажа, особого конфликта, специфической атмосферы рассказывания, функционирования волшебной, фантазийной стихии, яркой фабульности, условности хронотопа, особой сегментации текста, своеобразного ритма и композиции.

В ходе исследования мы обнаружили общие и специфические черты трех сказочных прозаических циклов. Фольклорная первооснова наблюдается в каждом из циклов в разных вариациях: цикл «Сказки про ежей» представляет собой инвариант волшебной сказки, где два персонифицированных героя (ежики Юра и Коля, изначально представленных в образе «глупых детей») реализуют 15 функций, предложенных В. Я. Проппом в качестве сюжетобразующей основы сказочного канона. Главные из них — функции отлучки и недостачи. Реконструкция первоосновы меняется за счет нарушения хронологического порядка функций сказочных персонажей, изменения категории сказочного испытания, которое теперь представляется в виде прохождения урока «сказки жизни». Упорядочивание реальности происходит не благодаря помощи волшебных предметов, а посредством действия героев, их личностных трансформаций. За счет обращения писателя к будничной жизни происходит жанровое расширение сказки: сюжет строится на детской игре «догони меня» — история с ловлей бабочек, пчел и кузнечиков либо на соперничестве героев — агональный тип сюжета представлен в сказках «На огороде», «Рыбалка», «Кто наловил рыбы».

«Сказки старого Берлина» представляют собой аллюзивное поле для прочтения классического фольклорного сюжета — путешествие героя в идеальную страну в модернизированном варианте: не на ковре-самолете, а на обычной машине. Автор не ограничивается только сказочной столицей своего цикла (Берлином), он расширяет пространство, включая туда новые реальные и сказочные миры: Россия, Москва, Вавилон, «Уголок Семи Сараев», «Рыбачий остров» и т. д. В данном цикле нивелируется категория «случайного чудесного», волшебник и его волшебные действия больше не являются

тайной, они происходят закономерно, согласно причинно-следственным связям.

Цикл «Сказки на Селигере», на первый взгляд, в наименьшей степени ориентирован на фольклор. Он не описывает обязательных для волшебной сказки чудес, однако сюжетно реализует традиционный сказочный мотив переправы из царства живых в царство мертвых и обратно, совершаемое на лодке. Конфликту двух начал в человеке (доброму — существующему в согласии с природой и злomu — находящемуся в оппозиции к ней) подчинены реальный и фантастический миры цикла. Основанный на приемах монтажа «клип-стиль» (терминология Е. В. Пономаревой) иллюстрирует сочетание высокого и низкого, прозаического и библейского, реализует свое начало в рамках цикла как монтажной структуры и сказки, как гротескной модели мира.

Фольклорная первооснова выявляет особую роль хронотопа, ассоциативного фона и интонационно-речевой организации, которые являются главными связующими элементами циклов. Особая атмосфера сказочности рождается за счет лирической тональности, поэтической метафоризации, ритма, прозиметрической структуры текстов, выражающейся в синтезе эпической и лирической структуры, явной ориентации на стиховое начало, повторов на всех уровнях текста. Отдельно выделяется композиционный ритм циклов «Сказки про ежиков», который создается за счет особого строения сюжетов, представляющих инвариант предыдущей сказки, основанный на повторении зачинов, а также роли обрамляющей рамы цикла, которая проявляется на уровне ЗФК. Особо подчеркивается роль посвящения (факультативного элемента ЗФК).

В цикле «Сказки на Селигере» единство на уровне ЗФК формируется за счет пролога, однотипных заглавий, графического расположения текстов (все они — импресии, не превышающие в объеме одной страницы, что свидетельствует их тяготение к миниатюрности), а также особой семантики первой и последней строки, которые рождают алогизм и абсурдность, заложенные в жанровом подзаголовке «сказки-небылицы».

Таким образом, мы приходим к выводу, что творчеству А. Приставкина присуща монтажная природа, за счет которой вся его проза представляет собой гипертекст, с другой стороны оно характеризуется наличием внутренних рифм: повторяемость тем и сюжетов, а иногда даже повторяемость текстов (сказочные зачины из цикла «Сказки про ежей» в повести-дневнике «Моя Тихая Балтия»: «Однажды теплым летним днем ежик Коля вышел на улицу и увидел...» [110, с. 95]). Многочисленные интертекстуальные переключки, ориентация на «память жанра» волшебной сказки создают большое контекстное поле цикла, а также работают на расширение читательского кругозора.

А. И. Приставкин продолжает одну из главных традиции русской классической литературы — антропоцентризм: все его герои показаны в важные минуты своей жизни, они преодолевают испытания, проходят разные этапы своего духовного становления, которые неразрывно связаны с вхождением в православный мир. Именно поэтому конфликт, рождающийся на границах реального и сказочного мира, больше не сказочный, а драматический.

Таким образом, в ходе анализа исследуемых произведений А. И. Приставкина было доказано, что сказки «Сказки про ежей», «Сказки на Селигере», «Сказки старого Берлина» — это циклические единства. Ориентация на фольклор, жанровый синкретизм, система сквозных мотивов и образов органично сочетаются с индивидуально авторской концепцией, особым ритмическим строем, свойственным писателю. Принципы циклизации проявлены на всех уровнях текста. Ориентация А. Приставкина на русскую литературную традицию: «сказки жизни» М. М. Пришвина, романтической сказки В. Крапивина и автобиографической сказки Д. Н. Мамимна-Сибиряка, а также сказочной традиции А. Неверова, К. Федина, Ю. Коваля и внимание к традиции немецких сказок Гофмана и братьев Гримм — делают художественный мир цикла объемным, глубоким и интересным. Все три цикла считаем авторскими, первичными,

содержательными прозаическими сказочными циклами со сквозным персонажем.

Работа, безусловно, оставляет перспективы изучения как в более узком направлении (анализ поэтики отдельных сказок), так и в контексте историко-литературной общности (тенденции циклизации прозы А. И. Приставкина).

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. D'hoker, E., Van den Bossche, B. Cycles, Recueils, Macrotexts. The Short Story Collection in a Comparative Perspective / E. D'hoker, B. Van den Bossche. —Interférences littéraires/Literaire interferenties, 2014.
2. Friedrich, W. Vier amerikanische Erzählungszyklen / W. Friedrich. — Munchen, 1953.
3. Ingram, F. L. Representative Short Story of the Twentieth Century. Studies in a Literary Genre. Mouton / F. L. Ingram& — The Hague - Paris, 1971. — 97 p.
4. Lang, L. Der Zyklus bei George und Rilke : Diss. / L. Lang. — Erlangen, 1948. — 45 p.
5. Lunden, R. The united stories of America : studies in the short story composite / R. Lunden. — Amsterdam – Atlanta : GA : Robopi, 1999. — 125 p.
6. Muller, J. Das Zyklische Prinzip in der Lyrik / J. Muller // Germanisch — Romanische Monatsschrift. XX. — 1932. — Bd. XX. — S. 58—70.
7. Mustard, H. M. The Lyric Cycle in German Literature / H. M. Mustard. — New York, 1946. — 46 p.
8. Sloane, D. Aleksandr Blok and the Dynamics of the Lyric Cycle / D. Sloane. — Columbus, Ohio : Slavica Publishers, 1988. — 379 p.
9. Tale [Electronic resource] // Oxford Learner's Dictionaries. — <https://clck.ru/GUbYP> (date of the application : 29.04.2019).
10. Wellek, R. Theory of literature / R. Wellek, A. Warren. — Penguin Book, 1956. — 328 p.
11. Zipes, J. The Oxford Companion to Fairy Tales / J. Zipes. — Oxford, 2015.
12. Аверинцев, С. С. Историческая подвижность категории жанра / С. С. Аверинцев. — М. : Л., 1986. — 114 с.
13. Агеева, Ю. П. Заголовочно-финальный комплекс как формообразующий элемент в поэтике прозаических микроциклов /

Ю. П. Агеева // Известия Уральского федерального университета. Серия «Гуманитарные науки». — 2014. — Вып. 2. — № 1 (124). — С. 255—264.

14. Агеева, Ю. П. Микроцикл К. Федина «Сказочки» как особая литературная форма / Ю. П. Агеева // Наука ЮУрГУ. Серия «Социально-гуманитарные науки». — 2014. — № 66. — С. 292—296.

15. Агеева, Ю. П. Поэтика прозаических микроциклов в русской малой прозе 20—х годов XX века : дис. ... канд. филол. наук / Ю. П. Агеева. — Екатеринбург, 2014. — 173 с.

16. Анализ сказки «Щелкунчик» [Электронный ресурс] // Московский центр комплексной сказкотерапии. — <https://clck.ru/GVD8L> (дата обращения 17.03.19).

17. Анатолий Игнатьевич и Селигер Селигерович [Электронный ресурс] // [tverlife.ru](https://clck.ru/GVDeP). — <https://clck.ru/GVDeP> (дата обращения 17.03.19).

18. Аникин, В. П. Русское устное народное творчество / В. П. Аникин. — М. : Высшая школа, 2001. — 726 с.

19. Арбузов, К. А. Сказки... Сказки... Сказки... Старого Арбата / К. А. Арбузов. — Зебра-Е, 2004. — 480 с.

20. Афолина, Е. Ю. Поэтика авторского прозаического цикла : дис. ... канд. филол. наук / Е. Ю. Афолина. — Тверь, 2005. — 166 с.

21. Афолина, Е. Ю. Поэтика авторского прозаического цикла : монография / Е. Ю. Афолина. — СПб. : ИНТАН, 2006. — 200 с.

22. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе : очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин. — М. : Худож. лит, 1997. — 328 с.

23. Белый, А. В. Стихотворения и поэмы / А. В. Белый. — М. : Л., 1966. — 548 с.

24. Берлинский кафедральный собор [Электронный ресурс] // [Planetofhotels. Ru](https://clck.ru/GVBtP). — <https://clck.ru/GVBtP> (дата обращения 17.03.19).

25. Богатырева, Н. Ю. Литературная сказка В. П. Крапивина : жанровое своеобразие и поэтика : дис. канд. филол. наук / Н. Ю. Богатырева. — Москва, 1998. — 209 с.

26. Бор, Н. Избранные научные труды (1—2 тома) / Н. Бор. — М. : Наука, 1970. — Т. 2. — 674 с.
27. Брауде, Л. Ю. К истории понятия «Литературная сказка» / Л. Ю. Брауде. // Изв. ЛИ СССР. Серия «Литература и язык». — 1977. — № 3 — 234 с.
28. Брауде, Л. Ю. Скандинавская литературная сказка / Л. Ю. Брауде. — М. : Наука, 1979.
29. Веселова, М. Н. Образ исторического города в русской культуре / М. Н. Веселова // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. Серия «Культура, культурология». — 2008. — № 1(10). — С. 96—109.
30. Веселовский, А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. — М. : Высшая школа, — 1989. — 404 с.
31. Ворон [Электронный ресурс] // Краткая энциклопедия славянской мифологии. — <https://clck.ru/GVE5P> (дата обращения : 23.04.2018).
32. Ворон [Электронный ресурс] // Русская история. — <https://clck.ru/GVE6U> (дата обращения : 23.04.2018).
33. Восприятие текста [Электронный ресурс] // Мир знаний. — <https://clck.ru/GVEUi> (дата обращения : 23.04.2018).
34. Выходцев, П. С. Пришвин и современность : сборник / П. С. Выходцев. — М. : Современник, 1978. — 334 с.
35. Гареева, Л. Н. Вопросы теории цикла (лирического и прозаического) / Л. Н. Гареева // «Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева : вопросы поэтики. — Ижевск : УдГУ, 2004. — С. 19—27; 81—82.
36. Гиршман, М. М. Ритм художественной прозы / М. М. Гиршман. — М. : Советский писатель, 1982. — 368 с.
37. Гиршман, М. М. Стиль литературного произведения / М. М. Гиршман // хрестоматия по теории литературы. — Гродно : ГрГУ, — 2003. — 91 с.

38. Григорян, К. Н. От сатирических обзоров к сатирическому роману: «История одного города» и «Сатирическая идиллия» М. Е. Салтыкова-Щедрина / К. Н. Григорян // Классическое наследие и современность. — Л. : Наука, 1981. — 416 с.
39. Давлетшина, Л. Х. Дом как форма освоения «чужого» пространства в татарской культуре / Л. Х. Давлетшина // Электронный научный архив УрФУ. Серия «Искусствоведение и культурология». — 2012. — Вып. 2. — № 5. — С. 49—56.
40. Дарвин, М. Н. Понятие лирического цикла в научном творчестве М. М. Бахтина / М. Н. Дарвин // Новый филологический вестник. — 2005. — № 1. — С. 214—218.
41. Дарвин, М. Н. Проблема цикла в изучении лирики / М. Н. Дарвин. — Кемерово : КемГУ. 1983. — 104 с.
42. Дарвин, М. Н. Русский лирический цикл : проблемы теории и анализа / М. Н. Дарвин. — Красноярск, 1988. — С. 482—495.
43. Дарвин, М. Н., Тюпа, В. И. Циклизация в творчестве Пушкина: Опыт изучения поэтики конвергентного сознания / М. Н. Дарвин, В. И. Тюпа. — Новосибирск : Наука, 2001. — С. 5—58.
44. Дарвин, М. Н. Циклизация в лирике. Исторические пути и художественные формы : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / М. Н. Дарвин. — Екатеринбург, 1996. — 43 с.
45. Доманский, Ю. В. Микроциклы в русском роке / Ю. В. Доманский // Русская рок-поэзия: текст и контекст. — 2001. — № 5. — С. 237—252.
46. Древние символы [Электронный ресурс] // StarFate.ru. — <https://clck.ru/GV2kz> (дата обращения : 23.04.2018).
47. Егорова, О. Г. Развитие цикла и жанровые трансформации в русской прозе первой половины XX века : монография / О. Г. Егорова. — Астрахань : Изд-во Астраханского гос. ун-та, 2003. — 280 с.

48. Епанчинцева, Н. М. Сказка как средство развития личности дошкольника / Н. М. Епанчинцева, А. Н. Колотовкина // Вестник ШГПУ. Серия «Филологические науки». — 2014. — № 2(22). — С. 1—9.
49. Есин, А. Б. Время и пространство // Введение в литературоведение: основные понятия и термины: учеб. пособие / Л. В. Чернец, В. Е. Хализев, С. Н. Бройтман и др.; под ред. Л. В. Чернец / А. Б. Есин. — М. : Высшая школа: Академия, 1999. — С. 47—62.
50. Есин, А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения : учебное пособие / А. Б. Есин. — М. : Флинта, Наука, 2000. — 248 с.
51. Жар-птица [Электронный ресурс] // Древние Боги и герои. — <https://clck.ru/GVDSy> (дата обращения : 21.04.2018).
52. Жирмунский, В. М. Литература эпохи развитого феодализма (XI—XIII вв.). Народное творчество и его отражения в письменных памятниках // История зарубежной литературы: Раннее средневековье и Возрождение. — М., 1959. — С. 77—96.
53. Жук, А. А. Русская проза второй половины XIX века : пособие для учителя / А. А. Жук. — М. : Просвещение, 1981. — 254 с.
54. Значение имени Томас [Электронный ресурс] // kakzovut.ru. — <https://clck.ru/GVDQd> (дата обращения : 23.04.2018).
55. Кадацкая, Д. С. Термин «цикл» в отечественном литературоведении / Д. С. Кадацкая // Молодой ученый. — 2017. — № 22. — С. 473—477.
56. Капица, Ф. С. Русский детский фольклор : учебное пособие для вузов / Ф. С. Капица, Т. М. Колядич. — М. : Флинта : Наука, 2002. — 320 с.
57. Киплинг, Р. Д. Три солдата / Р. Д. Киплинг. — М. : Терра, 1996. — 464 с.
58. Кожина, Н. А. Заглавие художественного произведения : онтология, функции, параметры типологии / Н. А. Кожина. — М., 1998, — С. 170.

59. Козлова, А. В. Ассоциативный фон прозаического цикла А. И. Приставкина «Маленькие рассказы» / А. В. Козлова // Язык. Речь. Культура : материалы XII Всероссийской студенческой научно-практической конференции. — СПб., 2017.

60. Козлова, А. В. Заголовочно-финальный комплекс прозаических сказочных циклов А. И. Приставкина / А. В. Козлова // Актуальные проблемы филологии : материалы Международной конференции. — Екатеринбург, 2019 (в печати).

61. Козлова, А. В. Интонационно-речевая организация прозаического микроцикла А. Приставкина «Маленькие рассказы» / А. В. Козлова // ЛОМОНОСОВ-2016 : материалы Международного молодежного научного форума ; отв. ред. И. А. Алешковский, А. В. Андриянов, Е. А. Антипов. [Электронный ресурс]. — М. : МАКС Пресс, 2016. — 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM); 12 см. — Систем. требования: ПК с процессором 486+; Windows 95; дисковод DVD-ROM; AdobeAcrobatReader. ISBN 978-5-317-05237-9.

62. Козлова, А. В. Образ рассказчика как организующий центр прозаического цикла Анатолия Приставкина «Маленькие рассказы» / А. В. Козлова // Русская литература глазами современной молодежи : сборник материалов междунар. студенческой научно-практической очно-заочной конференции ; отв. ред. С. В. Рудакова, зам. отв. ред. Т. Е. Абрамзон, ред.-сост. Т. Б. Зайцева, А. В. Петров. — Магнитогорск : Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2016. — С. 107—112.

63. Козлова, А. В. Поэтика прозаического цикла А. И. Приставкина «Маленькие рассказы» / А. В. Козлова // Материалы XX Открытой конференции студентов-филологов. — СПб., 2017. — С. 58.

64. Козлова, А. В. Поэтика сказочных прозаических циклов А. И. Приставкина / А. В. Козлова // Шешуковские чтения : материалы XXIV Международной научно-практической конференция «Мифологическое и историческое в русской литературе XX-XXI веков. — Москва, 2019 (в печати).

65. Козлова, А. В. Рамочный комплекс прозаического цикла А. И. Приставкина «Маленькие рассказы» как фактор художественного единства / А. В. Козлова // Язык. Культура. Коммуникация. — 2017. — № 3. — <http://journals.susu.ru/lcc/index>.
66. Козлова, А. В. Тенденция циклизации в малой прозе А. И. Приставкина / А. В. Козлова // Язык. Культура. Коммуникация. — 2019. — № 5. — <http://journals.susu.ru/lcc/index>.
67. Козлова, А. В. Циклы сказок А. И. Приставкина в контексте национальных традиций / А. В. Козлова // Славянская филология и культура в интеллектуальном контексте времени : материалы Международной научно-практической конференции. — Ростов-на-Дону, 2019 (в печати).
68. Корман, Б. О. Изучение текста художественного произведения / Б. О. Корман. — М., 1972. — С. 34.
69. Корман, Б. О. О Целостности литературного произведения и экспериментальный словарь литературоведческих терминов / Б. О. Корман. — Куйбышев, 1981. — С. 51.
70. Корман, Б. О. О целостности художественного / Б. О. Корман // Известия АН ССР. — 2005. — № 3. — С. 508—513.
71. Кржижановский, С. Д. Заглавие / С. Д. Кржижановский. — М. : Л., 1925. — С. 58.
72. Кундаева, Н. Н. Интерпретация лирического цикла А. Неверова «Маленькие рассказы» в контексте литературного импрессионизма / Н. Н. Кундаева // ЛОМОНОСОВ-2009 : материалы Международного молодежного научного форума ; отв. ред. И. А. Алешковский, А. В. Андриянов, Е. А. Антипов. [Электронный ресурс]. — М. : МАКС Пресс, 2016. — 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM); 12 см. — Систем. требования: ПК с процессором 486+; Windows 95; дисковод DVD-ROM; AdobeAcrobatReader. ISBN 978-5-317-05237-9.

73. Лазутин, С. Г. Поэтика русского фольклора : учебное пособие для студентов филологических специальностей / С. Г. Лазутин. — Л. : Наука, — 1981. — 228 с.
74. Ламзина, А. В. Рама произведения / А. В. Ламзина // Литературная энциклопедия терминов и понятий : гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. — М. : НПК «Интелвак», 2001. — С. 848.
75. Лебедев, Ю. В. Становление эпоса в русской литературе 1840–1860-х гг. : Проблема циклизации : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Ю. В. Лебедев. — Л., 1979.
76. Лейдерман, Н. Л. Теория жанра / Н. Л. Лейдерман // Научное издание института филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» — Екатеринбург : УрО РАО Урал. гос. пед. ун-т., 2010. — С. 136—158.
77. Лермонтов, М. Ю. Герой нашего времени / М. Ю. Лермонтов. — ОлмаМедияГрупп : Просвещение, 2010. — 304 с.
78. Лермонтов, М. Ю. Стихотворения 1825-1835 / М. Ю. Лермонтов. — М. : Академия, 1937. — 650 с.
79. Липовецкий, М. Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920-1980—х годов) : монография / М. Н. Липовецкий. — Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 1992. — 184 с.
80. Лихачев, Д. С. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. — М. : Наука, 1979. — 360 с.
81. Лупанова, И. П. Современная литературная сказка и ее критики (Заметки фольклориста) / И. П. Лупанова. — Петрозаводск, 1981. — С. 76—90.
82. Ляпина, Л. Е. Литературная циклизация: (К истории изучения) / Л. Е. Ляпина // Русская литература. — 1998. — № 1. — С. 170—177.
83. Ляпина, Л. Е. Циклизация в русской литературе XIX века : монография / Л. Е. Ляпина. — СПб. : НИИ химии СПбГУ, 1999. — 281 с.

84. Мамин-Сибиряк, Д. Н. Аленушкины сказки / Д. Н. Мамин - Сибиряк. — М. : Товарищество Кушнерев и Ко, 1900 — С. 1.
85. Марцинкевич, Н. Э. Понятие топоса как литературоведческая проблема / Н. Э. Марцинкевич. — Минск, 1999. — С. 104—107.
86. Мнацаканян, К. А. Мотив тайны и умолчания в романах Джейн Остин / К. А. Мнацаканян // Вестник ПСТГУ. Серия «Филология». — 2013. — Вып. 1. — № 31. — С. 82—92.
87. Морозова, М. Е. Понятие «сказка» в англистике и германистике / М. Е. Морозова // Университетские чтения — 2017. Материалы научно-методических чтений. Часть III — Пятигорск: Пятигорский государственный лингвистический университет, 2017. — С. 110—314.
88. Набитый дурак [Электронный ресурс] // Русские народные сказки. — <https://clck.ru/GUyA7> (дата обращения : 23.04.2018).
89. Неелов, Е. М. О категориях волшебного и фантастического в современной литературной сказке / Е. М. Неелов. — Петрозаводск, 1974. — С. 46.
90. Никифоров, А. И. Сказка и сказочник / А. И. Никифоров. — М. : ОГИ, 2008. — 376 с.
91. Овчинникова, Л. В. Русская литературная сказка XX века (История, классификация, поэтика) : дисс. ... д-ра филол. наук / Л. В. Овчинникова. — Москва, 2001. — 387 с.
92. Овчинникова, Л. В. Русская литературная сказка XX века (История, классификация, поэтика) : учебное пособие / Л. В. Овчинникова. — М. : Флинта : Наука, 2003.
93. Одинокое, В. Г. Художественно-исторический опыт в поэтике русских писателей / В. Г. Одинокое. — Новосибирск : Ин-т истории, филологии и философии, 1990. — 207 с.
94. Озеро [Электронный ресурс] // Новый акрополь философская школа. — <https://clck.ru/GVE3N> (дата обращения : 23.04.2018).

95. Орлицкий, Ю. Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности / Ю.Б. Орлицкий. — М. : РГГУ, 2008. — 845 с.
96. Писателю Анатолию Приставкину — 85 лет [Электронный ресурс] // Год литературы 2019. — <https://clck.ru/GVCxL> (дата обращения : 20.01.2019).
97. Поздний папа [Электронный ресурс] // Сайт творчества Виктора Пелевина. — pelevin.nov.ru/inews/?n=1036507002 (дата обращения : 18.02.2016).
98. Полотно [Электронный ресурс] // vasnecov.ru. — <https://clck.ru/GVDNs> (дата обращения : 22.02.2019).
99. Понедельник начинается в субботу [Электронный ресурс] // Словари и энциклопедии на Академике. — <https://clck.ru/GVCL8> (дата обращения : 18.02.2016).
100. Пономарева, Е. В. Жанрово-стилевые характеристики импрессионистского произведения Е. Гуро «Мелочи» / Е. В. Пономарева, Н. Н. Кундаева // Вестник ЮУрГУ. Серия «Лингвистика». — 2011. — Вып. 12. — № 1. — С. 42—47.
101. Пономарева, Е. В. Русская новеллистика 1920—х годов : основные тенденции развития : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / Е. В. Пономарева. — Екатеринбург, 2006. — 40 с.
102. Пономарева, Е. В. Русская новеллистика 1920-х годов : основные тенденции развития : дисс. ... д-ра филол. наук / Е. В. Пономарева. — Екатеринбург, 2006. — 434 с.
103. Пономарева, Е. В. Стратегия художественного синтеза в русской новеллистике 1920—х годов / Е. В. Пономарева. — Челябинск : Библиотека А. Миллера, 2006. — 450 с.
104. Пономарева, Е. В. Циклизация и серийность малой прозы как явления литературного процесса XX—XXI вв. / Е. В. Пономарева // Литературоведческий журнал. — 2014. — № 34. — С. 100—119.

105. Потапова, З. С. Тенденция циклизации малой прозы в творчестве М. Веллера : дисс. ... к. филол. наук / З. С. Потапова. — Челябинск, 2018. — 285 с.
106. Поэтика прозаического цикла А. И. Приставкина «Маленькие рассказы» [Электронный ресурс] // dspace.susu.ru. — <https://clck.ru/GVFeY> (дата обращения : 24.01.2019).
107. Приставкин, А. И. Всё, что мне дорого: Письма, мемуары, дневники / А. И. Приставкин [Приставкина М., сост.]. — М. : АСТ : Зебра Е, 2009. — 384 с.
108. Приставкин, А. И. Дети военного тыла / А. И. Приставкин // Диалог с писателем А. И. Приставкиным : материалы газеты «Вопросы литературы». — 1978. — № 5 (2 мая). — С. 188—192.
109. Приставкин, А. И. Долина смертной тени / А. И. Приставкин // Долина смертной тени. Моя тихая Балтия. — М. : АСТ : Зебра Е, 2009. — 704 с.
110. Приставкин, А. И. Летающая тетушка : сказки, рассказы / А. И. Приставкин. — М. : Астрель : АСТ, 2011. — 414 с.
111. Приставкин, А. И. Маленькие рассказы / А. И. Приставкин // Маленькие рассказы. Селигер Селигерович. Птушенька. Солдат и мальчик. — М. : АСТ : Зебра Е, 2010. — С. 7—97.
112. Приставкин, А. И. Селигер Селигерович / А. И. Приставкин // Юность. — 1964. — № 9. — С. 23—24.
113. Приставкин, А. И. Сказки про ежей / А. И. Приставкин // Дошкольное воспитание. — 2002. — № 6. — С. 7—9.
114. Приставкин, А. И. Сказки про ежей / А. И. Приставкин // Дошкольное воспитание. — 2002. — № 7. — С. 78—85.
115. Пришвин, М. М. Дневники / М. М. Пришвин. — Спб. : Росток, 2009. — 1008 с.
116. Пропп, В. Я. Морфология волшебной сказки; Исторические корни волшебной сказки : собрание трудов / В. Я. Пропп ; под ред. Г. Н. Шелогурова. — 2-е изд., перераб. и доп. — М. : Лабиринт, 1998. — 512 с.

117. Пропп, В. Я. Проблемы комизма и смеха / В. Я. Пропп. — М. : Лабиринт, 1999. — 182 с.
118. Пропп, В. Я. Фольклор и действительность (Необычность событий. Динамика действий) // В. Я. Пропп. — М., 1998. — С. 87—88.
119. Пузырь, соломинка и лапоть [Электронный ресурс] // Сказки. — <https://clck.ru/GVE9H> (дата обращения : 24.01.2019).
120. Рассказов, Ю. Старая сказка на новый лад (О традиционном и возможном понятии сказки) / Ю. Рассказов // Русская сказка. — М. : АСТ, 2000. — 20 с.
121. Роль В. Я. Проппа в изучении фольклора. Значение «Морфологии волшебных сказок» [Электронный ресурс] // Gigabaza. Ru. — <https://clck.ru/GV2DU> (дата обращения : 27.02.2019).
122. Руденко, Ю. К. Принцип циклизации в художественной системе Н. Г. Чернышевского (К постановке вопроса) / Ю. К. Руденко // Проблемы поэтики русского реализма XIX в. — Л. : Изд-во Лен. ун-та, 1984. — 288 с.
123. Руслан и Людмила [Электронный ресурс] // Интернет-библиотека Алексея Комарова. — <https://clck.ru/GVDWh> (дата обращения : 20.03.2019).
124. Русские сказки Забайкалья [Электронный ресурс] // sayings.ru. — <https://clck.ru/GVDD7> (дата обращения : 27.02.2019).
125. Рыбальченко, Т. Л. Введение элементов сказочной поэтики в структуру повествования о современности как форма критики народного сознания в русской прозе 1960-х гг. / Т. Л. Рыбальченко // Вестник Томского государственного университета. Серия «Филология». — 2009. — № 2(6). — С. 78—100.
126. Рыбкин, П. Н. Русская сказочная проза XIX века. Проблемы жанровой типологии : дисс. ... к. филол. наук / П. Н. Рыбкин. — Москва, 2003. — 212 с.
127. Сапогов, В. А. О некоторых структурных особенностях лирического цикла А. Блока / В. А. Сапогов // Язык и стиль художественного произведения. — М., 1966. — С. 90—91.

128. Семь лет одиночества [Электронный ресурс] // Российская газета RG.RU. — <https://clck.ru/GVCN4> (дата обращения : 07.04.2019).
129. Синяя птица [Электронный ресурс] // Сказка.ру. — <https://clck.ru/GVDK8> (дата обращения : 25.05.2019).
130. Сказка литературная [Электронный ресурс] // Словарь литературоведческих терминов. — <https://clck.ru/GUerB> (дата обращения : 27.02.2019).
131. Сказка литературная [Электронный ресурс] // Словарь литературоведческих терминов им. С. П. Белокуровой — <https://clck.ru/GUfY7> (дата обращения : 17.05.2018).
132. Сказка «Щелкунчик и мышинный король» [Электронный ресурс] // Дети онлайн. — <https://clck.ru/GVDHq> (дата обращения : 27.02.2019).
133. Смирнова, Л. Н. Популярная история театра / Л. Н. Смирнова, Г. А. Гальперина, Г. Дятлева. — М. : Мульти Медиа, 2008. — 1522 с.
134. Старыгина, Н. Н. Проблема цикла в прозе Н. С. Лескова : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н. Н. Старыгина. — Л., 1985. — 450 с.
135. Сумароков, А. П. Избранные произведения / А. П. Сумароков. — Л. : Советский писатель, 1957. — 608 с.
136. Тайна христианских символов [Электронный источник] // рускаталик.рф. — <https://clck.ru/GVE7f> (дата обращения : 18.04.2019).
137. Тамарченко, Н. Д. Теория литературы / Н. Д. Тамарченко. — М. : Академия, 2004. — 386 с.
138. Твен, М. Приключения Тома Сойера : пер. с англ. К. Чуковского / М. Твен. — М. : ГИХЛ, 1960. — С. 7—226.
139. Тимофеев, П. Сказки русские, содержащие в себе 10 различных сказок / П. Тимофеев. — М. : Тип. Пономарева, 1787. — 340 с.
140. Толкование священного писания [Электронный ресурс] // bible.optina.ru. — <https://clck.ru/GVCCt> (дата обращения : 18.04.2019).
141. Тополиная рубашка [Электронный ресурс] // e-reading.club. — <https://clck.ru/GVDiP> (дата обращения : 18.04.2019).

142. Торшилов, Д. О. Античная мифография: мифы и единство действия / Д. О. Торшилов. — Спб. : Алетейя, 1999. — 427 с.
143. Традиционное использование русской народной сказки в воспитании детей [Электронный ресурс] // Молодой ученый. — <https://clck.ru/GUyK8> (дата обращения : 28.04.2019).
144. Тюпа, В. И. Художественность литературного произведения : вопросы типологии / В. И. Тюпа. — Красноярск : Изд-во Красноярского ун-та, 1987. — 217 с.
145. Украденное покрывало [Электронный ресурс] // [musaeus.narod.ru. — https://clck.ru/GVDGA](https://clck.ru/GVDGA) (дата обращения : 28.04.2019).
146. Урок внеклассного чтения по повести А. Приставкина «Ночевала тучка золотая» [Электронный ресурс] // Открытый урок.рф. — <https://clck.ru/GV326> (дата обращения : 01.09.2018).
147. Фабула [Электронный ресурс] // Латинско-русский словарь. — <https://clck.ru/GUaBN> (дата обращения : 28.03.2019).
148. Фоменко, И. В. Поэтика лирического цикла : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / И. В. Фоменко. — М., 1990. — 31 с.
149. Что такое сказка [Электронный ресурс] // Курсотека. — <https://clck.ru/GUdGc> (дата обращения : 28.04.2019).
150. Эйзенштейн, С. М. Монтаж (1938) / С. М. Эйзенштейн. — М. : Искусство, 1968. — 514 с.
151. Эйхенбаум, Б. Мелодика русского лирического стиха / Б. Эйхенбаум. — Пб. : ОПОЯЗ, 1922. — 199 с.
152. Янушкевич, А. С. Особенности прозаического цикла 30—х годов и «Вечера на хуторе близ Диканьки Н. В. Гоголя : автореф. дис. ... к. филол. наук / А. С. Янушкевич. — Томск, 1971. — С. 9—12.
153. Янушкевич, А. С. Русский прозаический цикл 1820—1830—х гг. как форма времени / А. С. Янушкевич. — Кемерово, 1992. — С. 18—35.