

И. П. ЛУПАНОВА
(Петрозаводск)

СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ СКАЗКА И ЕЕ КРИТИКИ

(Заметки фольклориста)

(Проблемы детской литературы. П., 1981. С. 76-90)

Известно, что сказка народная—один из наиболее изученных жанров устного поэтического творчества. В фольклористике по праву существует область, именуемая «сказковедением». Что касается прямой ее наследницы—сказки литературной, то она до самого последнего времени почти не пользовалась вниманием исследователей. Еще в начале семидесятых годов на перечисление более или менее серьезных работ, посвященных ей, с лихвой хватило бы пальцев на одной руке. Однако бурное развитие литературной сказки в наши дни не могло остаться незамеченным. Дискуссии на страницах журнала «Детская литература», статьи в сборниках, рецензии на отдельные «сказочные» книги—свидетельство просыпающегося интереса к этому жанру. К сожалению, общий уровень «литературы вопроса» пока еще не высок. И дело здесь не только в том, что разработка материала только началась, а в необычности и сложности этого материала. Написать статью о литературной сказке так же не просто, как написать саму сказку. Потому что и писать ее и судить о ней можно лишь хорошо помня, что она возникает и развивается на прочном фундаменте сказочного фольклора. А это значит, что и пишущему сказку и пишущему о сказке необходимо четко представлять себе главные закономерности фольклорно-сказочного жанра, систему сказочных образов, характер сказочных «оппозиций», философскую концепцию, на которой держится сказочный вымысел и проч. и проч. Это отнюдь не означает, что литературная сказка должна повторять народную в ее традиционных параметрах. Даже родоначальники русской литературной сказки, по существу не ставившие иной цели, нежели как пересказать сказку народную языком поэзии, открыв ей тем самым путь к «образованному читателю», делали это творчески, «украшая сказку блеском своего таланта». Что же касается современной авторской сказки, то она весьма свободна и в выборе материала, и в выборе формы. И однако есть какие-то незыблемые, от фольклора идущие

«правила игры», есть такие приметы жанра, без которых сказка перестает быть сказкой. Думается, что именно отсутствие фольклористического аспекта приводит ко многим неувязкам и противоречиям в работах, посвященных литературной сказке. Очень характерна в этом смысле недавно опубликованная в журнале «Детская литература» статья М. Смирновой «Волшебные мотивы в литературной сказке»¹. Уже само определение, которое пытается дать литературной сказке автор статьи, вызывает возражения: «Литературной сказкой мы будем называть такое произведение, в котором изображены события, персонажи или ситуация, с помощью определенных приемов выходящие за пределы наблюдаемого мира в волшебный «вторичный» мир»². Таким образом, в литературной сказке изначально устанавливаются «два мира»—реальный и ирреальный, переход из первого во второй осуществляется с помощью «приема», названного в статье «волшебным мотивом». Не останавливаясь пока на самом главном просчете приведенного определения, посмотрим, какие же «мотивы» устанавливаются в качестве специфических именно для литературной сказки в отличие от «традиционных», т. е. свойственных сказке фольклорной.

Уже первый из этих «мотивов»—«необыкновенная страна»—вызывает удивление фольклориста. «В отличие от традиционного сказочного Тридесятого государства,— пишет Смирнова,—где живут короли и принцессы, драконы и отважные юноши, в некоторых сказках появляется совершенно особый мир со своими необыкновенными жителями»³. Оставляя на совести автора утверждение, будто бы «отважные юноши» и драконы живут в народной сказке в одном и том же «тридесятом государстве», заметим, что исследовательница, по-видимому, не замечает парадоксальности собственного утверждения: ведь получается, что государство, где живут «короли и драконы» — это нечто обычное, заурядное по сравнению с «необычной» страной литературной сказки. Смирнова права в том, что **именно таких** «необычайных стран», какие появляются в литературной сказке, в сказочном фольклоре в самом деле нет (мир Чиполлино, Мумитролля, мир мышей в книге Майкла Бонда и др.). Но здесь важна не констатация отличия, а объяснение, чем же необычность этого мира отличается от необычности мира сказочно-фольклорного. Тем более, что если, например, героев, похожих на овощи (Джанни Родари), народная сказка действительно не знает, то, скажем, «страна говорящих животных» широко представлена системой так называемой «животной», анималистической сказки.

¹ Детская литература, 1977, № 9

² Там же, с. 32.

³ Там же, с. 33.

Анализируя следующий «мотив»: «Герой попадает, в необыкновенную страну»,—Смирнова опять-таки говорит не о специфическом отличии его от аналогичного мотива сказки народной, но о принадлежности его именно литературной сказке—и только ей. Вместе с тем попадание героя в чудесную страну (между прочим, нередко именно в «Тридцатое царство») не только обычный, но почти обязательный мотив волшебной народной сказки, настолько обязательный, что воспринимается как постоянный компонент сказочной структуры. Значит, речь и здесь должна идти не о принадлежности этого мотива литературной сказке, но о его особенностях в ней. То же самое можно сказать и по поводу других перечисленных мотивов: «Превращения», «Герой — необыкновенное существо», «Герой наделен необыкновенным свойством», «Герой обладает волшебным предметом». Только два мотива—«Путешествие во времени» и «Выдуманные друзья»—не соотносятся с фольклорно-сказочными. Первый характерен для научной фантастики, второй вообще;

выводит произведение из сказочного ряда. Заметим, что временами Смирнова сама вспоминает о связи называемого ею мотива с фольклорным («Превращения», «Герой обладает волшебным предметом»), но в каждом случае поясняет, что ее интересует этот мотив, взятый «на фоне реальной обстановки, а не в сказочной стране».

Эти пояснения еще раз подчеркивают, что народная сказка, по мысли автора статьи, представляет собой единый сказочный мир, а литературная либо создает мир, никоим образом не соотносящийся с реальным, либо устраивает герою «реального» мира выход в мир «вторичный», причем «реалистическая повесть будет как бы пределом, к которому стремится сказка, но никогда его не достигает»⁴. Таким образом, специфика литературной сказки устанавливается на путях отторжения ее от фольклорной. Думается однако, что искать ее должно на общей для них дороге.

Прежде всего, неверно понимание фольклорно-сказочного мира как чего-то единого. Фольклористам хорошо известно, что в волшебной сказке всегда наличествует оппозиция двух миров — «своего» и «чужого» («иноного»). «Свой мир всегда приближен к реальному. В нем живут обыкновенные люди (даже если они названы царевичами и королевичами). Дела, которыми они занимаются, тоже вполне реальны: служат в солдатах, ловят рыбу, охотятся и т. д. Все чудеса сосредоточены в «ином» мире. Именно там расположены чудесные золотые и серебряные царства, там висят в волшебном саду Царь-девицы, гусли-самогуды, там живут те самые драконы (в русской сказке — Змеи), которых Смирнова поселила рядышком с героями. Тем

⁴ Детская литература, 1977, № 9, с. 32.

не менее, «иной» мир не воспринимается в фольклорной сказке как «вторичный». И не только потому, что из него постоянно являются в «свой» мир злокозненные или, наоборот, доброжелательные пришельцы, из него вывозят герои сказочные диковинки, чудесных жен и проч. Он не воспринимается как «вторичный» прежде всего потому, что сказочные чудеса не осознаются сказочными персонажами как нечто ирреальное. Они — норма сказочного мира. Они никого не удивляют. Они как бы растворены в атмосфере сказки. Герой нисколько не поражен». что его посылают добывать Оленя золотые рога; героиня прекрасно знает, что перышко финиста ясна сокола обернется добрым молодцем; царевич запросто женится на лягушке и т. д. Именно это отношение к чуду как к норме и создает у слушателя (читателя) народной сказки ощущение единства изображенного в ней мира, обладающего «волшебной реальностью».

Думается, что именно эта последняя составляет специфику и литературной сказки. В связи с этим любопытно вспомнить одну из недавних дискуссий, в которой одной из главных проблем оказалась как раз проблема сказочного чуда. В противовес исследователям, считающим закономерностью развития-сказки на современном этапе ее всемерное сближение с действительностью, В. Непомнящий выдвинул идею «нерастворимости чуда» как главного критерия истинной сказки. Эта мысль, может быть принята лишь в том смысле, что чудо в сказке действительно должно быть ирреально, не мотивировано, что - сказка без такого чуда —уже не сказка. Но исследователь глубоко не прав в утверждении сказочного чуда как феномена, которому удивляются и поражаются читатели и сказочные персонажи. В этой связи Непомнящий весьма критически отнесся-к сказке Джеймса Крюса «Тим Талер, или Проданный смех»,. в той ее части, где «таинственная темная сила в лице господина Треча (он же черт) начинает вполне серьезно преследовать некие сугубо «деловые» цели, вовлекая Тима Талера в жульнические операции по изготовлению и сбыту маргарина»⁵. С точки зрения критика, сказка с этого момента «начинает умирать... Ну на что, в самом деле, черту маргарин?». Весьма удачно ответила на этот вопрос А. Исаева в статье, которая-так и названа: «На что черту маргарин?». Соглашаясь с Непомнящим в вопросе о «принципиальной нерастворимости чуда», А. Исаева выдвигает (на правах догадки) верную мысль. о том, что стремление современных сказочников подчеркнуть-тем или иным способом реальность происходящего («сказочники упорно настаивают, что события, происходящие в их повести, случились «на самой обыкновенной улице, в самом обыкновенном доме, где живет самая обыкновенная семья») — помо-

⁵ Детская литература, 1973, № 3, с. 17.

тает поверить в «чудо». Эта догадка, не получающая в статье дальнейшего развития, заслуживает всяческого внимания, так как может служить отправной точкой в толковании соотношения волшебного и реального в современной литературной сказке. То, что кажется многим «приближением сказки к жизни» и, таким образом, объективно—ее отмиранием (воспринимаемым либо как факт положительного свойства, либо как тяжкая утрата), показалось Исаевой особым приемом утверждения сказочности на новом этапе развития жанра. Здесь все верно, кроме того, что этот прием является спецификой **литературной** сказки. Это заблуждение проистекает из того, что фольклорная сказка рассматривается обычно лишь в «классических» ее вариантах, где приближенность к реальной обстановке минимальна и дело происходит в «некотором царстве», в обстановке неопределенного, фантастического времени и пространства. Однако в процессе эволюции народной волшебной сказки она приобретает новые закономерности, прежде всего связанные с изменениями в области сказочного хронотопа. Уже с начала XX века в русских сказках традиционная формула в «некотором царстве» получает часто довесок: «именно в том, в котором мы живем». В сказку начинают проникать конкретные географические названия, финальные формулы констатируют реальное существование героев, к которым сказочник запросто «наведывается в гости». Эти новации долгое время представлялись ученым приметой деформации жанра. Однако современные наблюдения над исполнительским мастерством выдающихся • сказочников свидетельствуют, что названные «новшества» не только не разрушают сказку, но, напротив, помогают ее усвоению, создавая феномен «иллюзии достоверности».

Дело в том, что сами по себе сказочные чудеса — отнюдь не самоцель, народная сказка создавалась вовсе не для того, чтобы удивлять и поражать воображение. К сожалению, многие исследователи, не фольклористы,—понимают функцию сказочного чуда именно таким образом. Чудо в сказке лишь средство, с помощью которого могут быть решены ее конфликты. Всем известно, что народная волшебная сказка ставит глобальные проблемы добра и зла. Причем зло в сказке выступает отнюдь не только в образах страшных существ «инога мира»—Змеев, Кощеев и проч. (как представляется даже некоторым фольклористам). Сказка в первую очередь посвящена решению нравственных проблем. Внутри сказочного «справедливого» макромира помещен микромир, в котором буквально бушуют порочные страсти—злоба, ненависть, приводящие к предательству и измене. Сказка призвана утвердить справедливость. В противовес реальной действительности, где торжествует зло, она создает идеальный мир, где побеждают благородство, доброта и бескорыстие. Само по себе такое торжество с точки зрения

жестоких законов реального мира—фантастический феномен, и достигнуто оно может быть тоже лишь фантастическим путем. Чудо понадобилось народной сказке для того, чтобы сделать невозможное—возможным, утвердить победу светлых сил вопреки реально существующему миру зла. Каждая народная сказка прежде всего—урок нравственности. И для того, чтобы он дошел до слушателя, тот должен верить в рассказываемую историю. Ученые предполагают, что когда-то в сказку действительно верили. Однако к тому времени, с которого она (сказка) нам известна, эта вера в реальность описываемых событий была, очевидно, уже далеко позади. «Сказка—складка»—гласит народная поговорка, отделяя ее таким образом от былевого эпоса («песня—быль»). Утрата непосредственной веры должна была как-то компенсироваться: глобальные философские проблемы сказки, ее нравственные критерии, наконец, сама драматичность и даже трагедийность событий не могли восприниматься слушателями, если самый жанр носит печать заведомой небывальщины. Именно с этим обстоятельством и связаны, как кажется, те художественные приемы, которые должны были создавать «иллюзию достоверности»: реалии быта, конкретизация пространственно-временных представлений, психологизация сказочного текста, введение мотивировок—все это сближало сказку с действительностью, приближая к слушателю ее героев, усиливая акт сопереживания и постижения сказочного «урока».

Процесс, идущий сейчас в недрах литературно-сказочного жанра, в принципе идентичен вышеописанному. Но литературная сказка гораздо свободнее пользуется приемами, подсказанными фольклором, создавая на их основе новые. Таким образом, одна из самых специфических черт современной литературной сказки—атмосфера «сказочной реальности», т. е. раство-ренности «чуда», его нормативности при полной ирреальности, поддерживаемой художественными приемами, создающими «иллюзию достоверности». Сказка Линдгрена про Пеппи Длинный Чулок не потому сказка, что в ней есть отмеченный Смирновой волшебный мотив «чудесного свойства героя»: Пеппи награждена невероятной силой. Такую силу можно приобрести и в рамках научно-фантастического произведения, например, с помощью знаменитой уэлсовской «пищи богов». Но Пеппи — обыкновенная маленькая девятилетняя девочка—и чудо ее непомерной силы ирреально. А главное—это то, что в городке, где поселилась Пеппи, это чудо принято как нечто само собой разумеющееся, что ему никто не удивляется. Иллюзия достоверности создается здесь многочисленными реалиями быта маленького норвежского городка, подробными описаниями реальных забот и радостей маленьких героев и проч.

До сих пор речь шла о критике, игнорирующей фольклор-

ные корни литературной сказки. Но есть и другая, для которой ценность литературной сказки определяется в зависимости от степени ее опоры на фольклор. В своих похвалах и хуле представители этого лагеря исходят из факта соответствия или несоответствия рецензируемой сказки фольклорным традициям. Такая постановка вопроса тоже неправомерна: авторская сказка - жанр пограничный, она обнаруживает закономерности, свойственные и фольклору и литературе. В процессе своего развития она утвердила новые традиции, иногда идущие вразрез с фольклорными. Но сейчас хочется сказать о другом. Чтобы иметь право рассуждать о верности анализируемых литературно-сказочных текстов фольклорным традициям, нужно, как минимум, быть знакомыми с этими пресловутыми «традициями». К сожалению, критики литературной сказки нередко имеют на сей счет довольно расплывчатые представления. Примером такой вопиющей фольклористической безграмотности могут служить статьи из ленинградского сборника «О литературе для детей» — «Если сказку ломаешь» и «О народно-национальном в современной сказке для театра»⁶.

В первой из названных статей обращает на себя внимание уже само название, которым автор—Ю. Селезнев—недвусмысленно дает понять, что охраняет интересы сказки и не склонен терпеть вольного обращения с незыблемыми законами жанра. Что ж, намерение само по себе похвальное. Посмотрим; как оно реализуется в статье.

Объектом «научного интереса» Ю. Селезнева оказывается целый ряд современных сказок. Но особое внимание уделено трем: маленькой сказочке Б. Заходера «Серая Звездочка» и двум сказочным повестям: Э. Успенского «Вниз по волшебной реке» и С. Прокофьевой «Лоскутик и облако». Именно здесь наиболее скрупулезно прослеживает автор «некоторые общие тенденции», суть которых он видит в отходе от этических и эстетических идеалов народной сказки. Итак,—о «тенденциях». В названной сказке Заходера Селезневу кажется противоестественной самая мысль автора сделать героиней жабу. Добро бы это была «какая-нибудь заколдованная злым волшебником красавица вроде Царевны-лягушки», так ведь нет— «самая обычная жаба». Главная претензия, предъявленная Заходеру то, что безобразное сделано носителем положительного *Начала*. «С ученым видом знатока» Ю. Селезнев поучает незадачливого автора, растолковывая, что «безобразное в сказке никогда не было носителем добра», что «добро по внутренней логике мира подлинной сказки всегда связано с красотой».

⁶Селезнев Ю., Если сказку ломаешь; Пархоменко В. О народно-национальном в современной сказке для театра.— В сб.: О литературе для детей, вып. 23. Л., 1979.

Возможному оппоненту, могущему припомнить народные сказки о Царевне-лягушке, Аленьком цветочке и проч., возражение уже приготовлено: оказывается, герои этих сказок «не безобразны», они «вынужденно одеты в безобразное». Не хотелось бы огорчать рецензента, столь убежденного в непогрешимости своей фольклористической эрудиции, но придется. Подобно тому, как красота в сказке может быть связана со злом (злая царевна в сказках типа «Волшебное кольцо»—Указ. 560⁷, злая царица в сюжетном типе «Мертвая царевна»—Указ. 709 и др.), так и наоборот, некрасивое и даже безобразное может быть связано с добром. Более того. Сказковеды считают возможным говорить об «эстетике безобразного» как об одном из важнейших принципов волшебного-сказочного повествования. В огромном количестве сказочных текстов (а не только в известных Селезневу сказках о Царевне-лягушке и Аленьком цветочке) герой или героиня выглядят некрасивыми, часто отталкивающе безобразными (Незнайка, Неумойка, Свиной чехол, Чернушка и проч.). Правда, в конце сказки чаще всего (хотя и не всегда) происходит преображение и герой обретает красоту. Но происходит это совсем не потому, что он был «вынужденно одет в 'безобразное». Безобразная маска носится героем в большинстве случаев **добровольно**, случаи «околдования» в народной сказке единичны и свидетельствуют об утрате понимания главной мысли. Дело в том, что одна из основных философских категорий, которыми живет сказка,—категория видимости и сущности. Народная сказка постоянно занята вопросом—кто есть кто. Именно способность увидеть за невзрачной внешностью доброе и мудрое начало становится в сказочной поэзии мерилom достоинства, интеллектуального и морального¹ уровня сказочных персонажей. Так, злые сестры и их недалекие мужья не могут разгадать истинной «высокой» сути Ивана-дурака или Незнайки, смеются над ними; в противоположность тому, младшая царевна сразу же угадывает под безобразной маской— героя, ее не смущают ни плешь на голове ее избранника, ни вымазанное сажей лицо, ни размазанные по этому лицу «сопли». Сказка как бы реализует в художественных образах известную русскую поговорку: «Не все то золото, что блестит». Что касается финального превращения, то оно, как уже было замечено, не всегда имеет место, когда речь идет о персонажах человеческого облика (в основе) и уж вовсе никогда не касается персонажей-животных. Кстати, Ю. Селезнев, вспоминая в качестве эталона литературной сказки знаменитого «Конька-горбунка», мог бы припомнить и то, что верный друг Иванушки тоже не блистал красотой и по сравнению со своими братьями, у которых «хвост струится золотой и алмазные

⁷ Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л., 1929.

копыта крупным жемчугом обиты», выглядел не большим красавцем нежели заходерокая Жаба. К слову сказать, —если Иванушка в финале сказки оборачивается диво молодцом, те ведь Конек так и остается горбатеньким уродцем — подобно «замухрышке-жеребеночку» народной сказки, существующем; рядом с богатырским Сивкой-Буркой. Что касается непосредственно Жабы, то она может фигурировать в сказочных сюжетах и в «натуральном» виде — в роли мудрой помощницы героя. Не случайно появилась она в качестве героини и в сказке Андерсена, из которой процитируем к сведению нашего рецензента лишь несколько строк — из диалога естествоиспытателя и поэта: «А разве не прекрасно это народное поверье, что в голове жабы — безобразнейшего животного — часто скрыт драгоценный камень? Возьми людей, и к ним это можно отнести. Вспомни Эзопа, Сократа!»⁸. Именно опираясь на народное поверье, отраженное в мировой сказочной традиции, наградил великий сказочник свою маленькую безобразную героиню драгоценными качествами благородного сердца.

Сказка Заходера, прочно опирающаяся на фольклорную концепцию видимости и сущности, обращена к малышам. Поэтому все карты здесь раскрыты с самого начала. Ни сказочным персонажам, ни ребенку-читателю не приходится гадать, хорошая жаба или плохая. Все цветы и бабочки, а с ними и маленький читатель знают, что жаба «добрая, хорошая и полезная». И это так важно и самоценно, что никто даже не замечает, что Серая Звездочка — «неуклюжая и некрасивая». Тем отвратительнее поведение Глупого Мальчика, закричавшего: «У-у, какая противная! Бей жабу!». Цитируя это место сказки, рецензент делает замечание, вызывающее крайнее удивление: «Говорят: «устаи младенца глаголет истина». И дальше проводится аналогия с «известной ситуацией из андерсеновской сказки, где, оказывается, «именно такой же Мальчик закричал: «А король-то голый!». Нелепость этой ассоциации настолько самоочевидна, что просто не верится, что она устанавливается «на полном серьезе». Не верится, но факт. Рецензент не стесняется во всеуслышание заявить, что ему «трудно понять, почему в сказке Заходера мальчик, назвавший жабу—жабой, оказывается был Очень Глупый Мальчик». Кстати, здесь намеренно допускается некоторая неточность:¹ разве дело в том, что «назвал»? Ведь мальчик пытается убить ни в чем не повинное существо только за то, что его вид не отвечает его эстетическим вкусам. Как-то неудобно даже разьяснять столь элементарные вещи. Поскольку самой неудобно позволю себе прибегнуть к помощи отличной повести Радия

¹Андерсен Ганс-Христиан. Жаба.— В кн.: Андерсен Г. Х. Сказки и истории. Л.: Художественная литература, 1969, т. 2, с. 408.

Погодина «Откуда идут тучи». В этой книжке городской мальчик Коля Уральцев, впервые увидевший в деревне жабу, ударил ее камнем по той же точно причине, по которой собирался это сделать Глупый Мальчик Заходера: «Больно уж некрасивая жаба». Последовавший затем разговор Коли со старухой. Елизаветой Антоновной, несомненно, заставил задуматься не одного маленького читателя. Может быть, его воспроизведение окажется полезным и для нашего рецензента. Елизавета Антоновна, узнав, что Коля «жабу кокнул», приносит в избу здоровенный бульжник, кладет его на скамейку у окна: «Мало ли тебе вдруг понадобится. Я ведь тоже, смотри, какая вся некрасивая». «Коля сначала не понял, о чем она говорит, а когда понял, возмутился и закричал: «Так ведь она—жаба!». «Если всех некрасивых камнями побить,—сказала она,—тогда и красоты на земле не останется. Иная бабочка или жучок такие золотые, прекрасные с виду, а насквозь ядовитые. К чему ни прикоснутся — испортят. А некрасивая твоя жаба всю ночь шлепает, трудится, чистит землю для утренней красоты». До Коли Уральцева урок доходит сразу. И когда Елизавета Антоновна в ответ на его отчаянный вопль: «Да я же точно помню, что промазал» спокойно замечает: «Нынче промазал. Авось в другой раз не промажешь. Ты в голову цель», - «Коля чуть не заплакал». Подозреваю, что если б на месте Елизаветы Антоновны был Юрий Селезнев — рекомендация «целить в голову» имела бы прямой смысл. Во всяком случае, заходеровской жабе он целит в голову. Под сомнение берется сама значимость ее «полезных дел». Ведь польза, оказывается, «понятие прагматическое», далекое, с точки зрения Селезнева, от категорий нравственности, в частности—добра. Неважно, что словари русского языка, начиная с Даля, неизменно связывают понятия добра и пользы (по Далю добро—то, что «честно и полезно»),—нужды нет нашему автору с этим считаться. Коль рубить, так уж сплеча. Ведь сказать, что сказке Заходера чужды этические проблемы— значит, еще раз отмежевать ее от народных традиций. Но если читателю и этого недостаточно,—пожалуйста, еще один криминал. После того как Глупыш (а с точки зрения Селезнева — Мудрый) Мальчик бросил в жабу камень, она и все ее собратья делают свое Полезное дело «только по ночам». Здесь уж рецензенту есть где развернуться. Тут и напоминание о разбойниках, которые «тоже делают по ночам полезные им дела»(?) и таинственные намек на какую-то подтекстовую «логику и атмосферу ночных полезных дел» и проч. и проч. Ну, а как быть с «логикой и атмосферой» полезных дел в народной сказке, где они тоже, как правило, осуществляются ночью? Ночью печет чудесный хлеб Царевна-лягушка, ночью строит золотой дворец Иван царевич, ночью сажает сады богатырь Незнайка и т. д. Как ни слабо знаком

копыта крупным жемчугом обиты», выглядел не большим красавцем, нежели заходеровская Жаба. К слову сказать — если Иванушка в финале сказки оборачивается диво-молодцом то ведь Конек так и остается горбатеньким уродцем—подобно «замухрышке-жеребеночку» народной сказки, существующему рядом с богатырским Сивкой-Буркой. Что касается непосредственно Жабы, то она может фигурировать в сказочных сюжетах и в «натуральном» виде — в роли мудрой помощницы героя. Не случайно появилась она в качестве героини и в сказке Андерсена, из которой процитируем к сведению нашего рецензента лишь несколько строк — из диалога естествоиспытателя и поэта: «А разве не прекрасно это народное поверье, что в голове жабы—безобразнейшего животного—часто скрыт драгоценный камень? Возьми людей, и к ним это можно отнести. Вспомни Эзопа, Сократа!»⁸. Именно опираясь на народное поверье, отраженное в мировой сказочной традиции, наградил великий сказочник свою маленькую безобразную героиню драгоценными качествами благородного сердца.

Сказка Заходера, прочно опирающаяся на фольклорную концепцию видимости и сущности, обращена к малышам. Поэтому все карты здесь раскрыты с самого начала. Ни сказочным персонажам, ни ребенку-читателю не приходится гадать, хорошая жаба или - плохая. Все цветы и бабочки, а с ними и маленький читатель знают, что жаба «добрая, хорошая и полезная». И это так важно и самоценно, что никто даже не замечает, что Серая Звездочка—«неуклюжая и некрасивая». Тем отвратительнее поведение Глупого Мальчика, закричавшего: «У-у, какая противная! Бей жабу!». Цитируя это место сказки, рецензент делает замечание, вызывающее крайнее удивление: «Говорят: «устаи младенца глаголет истина». И дальше проводится аналогия с известной ситуацией из андерсеновской сказки, где, оказывается, «именно такой же Мальчик закричал: «А король-то голый!»». Нелепость этой ассоциации настолько самоочевидна, что просто не верится, что она устанавливается «на полном серьезе». Не верится, но факт. Рецензент не стесняется во всеуслышание заявить, что ему «трудно понять, почему в сказке Заходера мальчик, назвавший жабу жабой, оказывается был Очень Глупый Мальчик». Кстати, здесь намеренно допускается некоторая неточность:

разве дело в том, что «назвал»? Ведь мальчик пытается убить ни в чем не повинное существо только за то, что его вид не отвечает его эстетическим вкусам. Как-то неудобно даже разьяснять столь элементарные вещи. Поскольку самой неудобно,¹ позволю себе прибегнуть к помощи отличной повести Радия

⁸Андерсен Ганс-Христиан. Жаба.—В кн.: Андерсен Г. Х. Сказки и истории. Л.: Художественная литература, 1969, т; 2, с. 408.

Погодина «Откуда идут тучи». В этой книжке городской мальчик Коля Уральцев, впервые увидевший в деревне жабу, уда-рил ее камнем по той же точно причине, по которой собирался "то сделать Глупый Мальчик Заходера: «Больно уж некрасивая жаба». Последовавший затем разговор Коли со старухой. Рлизаветой Антоновной, несомненно, заставил задуматься не одного маленького читателя. Может быть, его воспроизведение окажется полезным и для нашего рецензента. Елизавета •Антоновна, узнав, что Коля «жабу кокнул», приносит в избу здоровенный бульжник, кладет его на скамейку у окна: «Мало ли тебе вдруг понадобится. Я ведь тоже, смотри, какая вся некрасивая». «Коля сначала не понял, о чем она говорит, а когда понял, возмутился и закричал: «Так ведь она—жаба!». «Если всех некрасивых камнями побить,—сказала она,—тогда и красоты на земле не останется. Иная бабочка или жучок такие золотые, прекрасные с виду, а насквозь ядовитые. К чему ни прикоснутся—испортят. А некрасивая твоя жаба всю ночь шлепает, трудится, чистит землю для утренней красоты». До Коли Уральцева урок доходит сразу. И когда Елизавета Антоновна в ответ на его отчаянный вопль: «Да я же точно помню, что промазал» спокойно замечает: «Нынче промазал. Авось в другой раз не промажешь. Ты в голову цель»,—«Коля чуть не заплакал». Подозреваю, что если б на месте Елизаветы Антоновны был Юрий Селезнев — рекомендация «целить в голову» имела бы прямой смысл. Во всяком случае, заходеровской жабе он целит в голову. Под сомнение берется сама значимость ее «полезных дел». Ведь польза, оказывается, «понятие прагматическое», далекое, с точки зрения Селезнева, от категорий нравственности, в частности — добра. Неважно, что словари русского языка, начиная с Даля, неизменно связывают понятия добра и пользы (по Далю добро—то, что «честно и полезно»),—нужды нет нашему автору с этим считаться. Коль рубить, так уж сплеча. Ведь сказать, что сказке Заходера чужды этические проблемы— значит, еще раз отмежевать ее от народных традиций. Но если читателю и этого недостаточно,—пожалуйста, еще один криминал. После того как Глупый (а с точки зрения Селезнева — Мудрый) Мальчик бросил в жабу камень, она и все ее собратья делают свое Полезное дело «только по ночам». Здесь уж рецензенту есть где развернуться. Тут и напоминание о разбойниках, которые «тоже делают по ночам полезные им дела»(?) и таинственные намеки на какую-то подтекстовую «логику и атмосферу ночных полезных дел» и проч. и проч. Ну, а как быть с «логикой и атмосферой» полезных дел в народной сказке, где они тоже, как правило, осуществляются ночью? Ночью печет чудесный хлеб Царевна-лягушка, ночью строит золотой дворец Иван царевич, ночью сажает сады богатырь Незнайка и т. д. Как ни слабо знаком

рецензент с народной сказкой, но все-таки, вероятно, слышал, что перечисленные персонажи не относятся к разбойничьему племени.

Если обвинения в адрес «Серой Звездочки» связаны новном с утверждением несоответствия ее нравственных идеалов народно-сказочным, то сказка Э. Успенского осуждена как пример «снижения, осмеяния и вульгаризации» народной сказки. Эти злокозненные акции осуществляются, по мнению рецензента, главным образом за счет того, что «используются герои сюжеты, сцены знакомой детям народной и литературной *классики* в таких комбинациях и поворотах, когда привычные образы теряют свою сказочность, даже вообще—привлекательность».

Посмотрим, какие же фольклорные образы и в каких именно «комбинациях и поворотах», вызывают недовольство Селезнева.

Прежде всего это — Серый Волк. Рецензенту известно о существовании в народной сказке двух «разновидностей» этого персонажа: «плохой» волк, который «слопал» козленочка, а в сказке Перро еще и Красную Шапочку, и хороший, тот, что «Ивану царевичу службу сослужил». Криминал сказки Успенского видится в том, что «эти два волка совместились»: один и тот же волк «слопал козленочка» и помог герою Мите. Рецензент, по-видимому, запаматовал за давностью чтения народных сказок, что Серый Волк, помогающий Ивану-царевичу, для начала «слопал» у него коня. Мы привыкли считать, что сказка оперирует исключительно черно-белым, контрастным изображением, что в ней всегда или — или. В конечном счете это так и есть—сказка показывает любого персонажа однолинейно— в исключительно положительном или исключительно отрицательном освещении. Но если «отрицательность» обычно абсолютна, то положительные герои нередко совершают поступки, не вяжущиеся с нашими представлениями об этических нормах (например, герой может прибегнуть к обману или даже насилию, чтоб завладеть волшебным предметом, может нарушить данное слово и проч.). Все эти поступки, нарушающие с точки зрения современного восприятия цельность «идеального» образа, могут быть объяснены в свете этнографических данных, уводящих к первобытно-родовым истокам фольклорной волшебной сказки. В сказках, известных нам в записях XIX—XX вв., эти «нарушения» находят оправдание в закономерности, которую сказковеды назвали «правилами игры». По сказочному закону Волк обязан съесть коня у Ивана-царевича, поскольку тот вздумал поехать по дороге вопреки предупреждению. Это—что касается возможности совмещения в фольклорно-сказочном образе «хорошего» и «плохого». А теперь—о закономерности, выработанной литературной сказкой в отличие от фольклорной, хотя

ее помощью. Известно, что народная сказка не знает характеров. Ее персонажи—определенные типы. Сказка литература первых дней ее существования начала создавать характер. Но в лучших образцах жанра они оказались тесно связанными с определенными фольклорными типами. Как правило, характер лепится из тех черт, которые прощупываются как потенция соответствующего сказочного образа. Именно так решается большинство образов сказки Успенского, в том числе и образ Серого Волка.

Вслед за Серым Волком решительно не устраивают рецензента и другие персонажи этой веселой сказки: Соловей-разбойник Змей Горыныч, Кощей Бессмертный. Здесь, собственно, обвинение одно на всех: почему враги не столько страшны, сколько смешны. По мысли рецензента, это противоречит духу русского фольклора. По мысли исследователя, компетентного в фольклоре,— полностью лежит в русле одной из существенных его традиций. Фольклористы не случайно вспоминают применительно к методу изображения врага в сказках и былинах слова А. М. Горького о том, что «ненависть должна воспитываться на органическом отвращении к врагу как к существу низшего типа, а не на страхе перед силою его цинизма, его жестокости». В самом деле: фольклорный враг не столько страшен, сколько смешон. «В былинах,— пишет одна из виднейших советских исследовательниц эпоса А. М. Астахова, — мы наблюдаем стремление показать врага не только страшным, но и отвратительным, осмеять его как существо низшего порядка»⁹. «Враг в народной сказке силен, страшен и коварен, в то же время он смешон и карикатурен»,— пишет известный исследователь волшебной сказки Н. В. Новиков¹⁰.

Полстраницы наставлений связаны с появлением в сказке Успенского волшебного озера, «из которого выпьешь—козленочком станешь». В очередной раз сверкая «фольклористической эрудицией», рецензент терпеливо разъясняет «неграмотному» автору, что стать козленочком в сказке можно только напившись из козлиного копытца, что это за озеро еще? «Какой же это козел копытцем озеро сотворил?».

Опять приходится напоминать рецензенту, что прежде чем громыхать понятием «сказочной логики», которой якобы противоречит созданный Успенским образ, не мешало бы хоть немножко освежить в памяти соответствующие русские сказки. Как минимум—просмотреть сказки об Иванушке и Аленушке из сборника А. Н. Афанасьева¹¹. Тогда, может быть, и патети-

⁹ Астраханова А.М. Сатира и юмор в былинном эпосе// Русский фольклор. М.-Л., 1957. С. 8.

¹⁰ Новиков Н.В. Сатира в русской волшебной сказке// Русский фольклор. М.-Л., 1957. С. 48.

¹¹ Афанасьев А. Н. Народные русские сказки.— М, 1957.

ческих вопросов не возникло бы. Потому что из трех вариантов сюжета, опубликованных в этом классическом собрании Иванушка пьет из копытца лишь в одном. В другом он полизал козлиного сальца. А в третьем..." в третьем он как раз и напился водички из озера. Рецензент совершенно прав, утверждая, что каждый сказочный образ имеет свою логику. Только прежде чем бездумно жонглировать этим понятием, следует постичь его суть в каждом отдельном случае. За волшебными превращениями в сказке всегда стоят определенные представления, иногда очень далеких от нас времен. Превращение в козленка в рассматриваемом сюжете происходит не потому, что мальчик пьет именно из козлиного копытца, а потому, что он посредством питья из еды приобщается к тотемному животному и приобретает его черты, «еда дает единосущие со съедаемым»¹². В вариантах, где герой «полизал сальца», имеем дело с формой непосредственного, прямого приобщения, в вариантах с копытцем и озером—опосредованного: Иванушка пьет воду, соприкасающуюся (копытце) или соприкасающуюся (озеро) с частью тела животного.

Очень обижен рецензент на Э. Успенского и за то, что тот «сказочный народный образ речки с кисельными берегами интерпретирует таким образом: «Было жарко. Жужжали мухи. От жары молоко кое-где скисло, и в затонах получалась простокваша». Обвинение автору формулируется серьезно: «Наивный, но прелестный образ народного счастья смешан в сказке с мухами и простоквашей». Что ж, давайте будем говорить серьезно. Неужели рецензент в самом деле считает, что русский народ создал образ молочной реки с кисельными берегами как эталон народного счастья? Где, в каких русских сказках нашел он этот образ в таком качестве? Русский народ создавал утопические легенды о «далеких землях» — плодородных, праведных, а главное—свободных от социального гнета. Что же касается «молочной речки»—то это шуточная, пародийная форма, встречающаяся главным образом в необычном фольклоре¹³. Исконная юмористичность этого образа в народно-сказочной традиции снимает всякий криминал в шуточном же его использовании в сказке Успенского. Кстати, разработка этого образа представляет значительный интерес в свете исследования жанровых закономерностей современной литературной сказки, поскольку мы имеем здесь дело с одним из приемов создания «иллюзии достоверности», о которой шла речь выше.

Третий объект особо пристального внимания рецензента, как уже говорилось, сказка Прокофьевой «Лоскутик и облако».

¹² Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки.—Л., 1946, с. 208.

¹³ См.: Пропп В. Я. Исторические корни..., с. 270; Чистов К. В. Русские народные социально-утопические легенды.—М., 1967, с. 321.

Чдесь убийственные стрелы иронии и сарказма летят главным; образом в адрес простодушного, по-детски шаловливого облачка принявшего участие в освобождении жителей «некоего королевства» от злых и жестоких властителей. В вину Облаку вменяется то, что оно «залетное», что «сказочное королевства для него не родное, чуждое ему». Чтоб до конца уничтожить несчастное Облако, рецензент не постыдился даже потревожить, память М. Ю. Лермонтова, развязно прокомментировав известные строки о «тучках небесных»: «У тучек небесных», как известно, «нет родины, нет и изгнания», вернее, где хорошо, где можно хлебать—там и родина». Оставим эту более чем вольную интерпретацию знаменитых стихов на совести автора, обратимся к самой сути «криминала». Итак, Облако—не герой,, потому что «пришлое». А как же быть с героями -волшебного-сказочного фольклора, которые почти всегда освобождают от врагов не свое, а как раз чужое королевство (царство)? Как быть со шварцевским Ланцелотом, который в полном соответствии с этой фольклорной традицией освобождает от Дракона жителей **чужой** для него страны, как до того освободил многих других страдальцев? Как быть с Маленьким шарманщиком Льва Устинова, который ходит по белу свету и «спасает людей»? Или все сказанное имеет для Ю. Селезнева «прелесть новизны»?

Статья Ю. Селезнева вызывает столько недоуменных вопросов, что даже на простое их перечисление ушло бы, вероятно, не меньше бумаги, чем на его собственный опус. Поскольку рамки собственной нашей статьи не безразмерны, ограничимся уже заданными. Тем более что Селезнев был назван в компании с В. Пархоменко и было бы невежливо из-за недостатка площади обойти это имя молчанием.

Поскольку многие фольклористические откровения статьи Пархоменко не новы для читателя, так как повторяют соответствующие рассуждения Селезнева, ограничимся лишь несколькими, носящими печать индивидуальности. Во-первых, это зачисление в ранг сказки юмористической бытовой пьесы Гсрнет и Ягдфельда «Лида и дракон». Какими соображениями руководствовался рецензент, какие узрел знаки тайной причастности этого произведения к жанру сказки—непостижимо. Отрицательное (пожалуй, даже враждебное) отношение Пархоменко, к этой забавной сценической истории еще не дает права рассматривать ее в чуждом ей типологическом ряду. Далее, очень забавно с точки зрения фольклориста выглядит возмущение рецензента по поводу того, что в сказке Успенского «традиционные антагонисты оказываются в кровном родстве. Герой сказки мальчик Митя приходится двоюродным правнуком Бабе-Яге которая в свою очередь является теткой Василисы Премудрой» Удивление рецензента фактом такого «противоестественного