

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования

«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра русского языка и литературы

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему: Поэтика фантастического в творчестве Евгения Шварца

Исполнитель Хименез Васко Дарья Андреевна
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель доктор педагогических наук, профессор
(ученая степень, ученое звание)

Целикова Елена Ивановна
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»
Заведующий кафедрой


(подпись)

кандидат педагогических наук, доцент
(ученая степень, ученое звание)

Кипнес Людмила Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

«3» июня 2021 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ

2021

Содержание

<u>ВВЕДЕНИЕ</u>	Erro
r! Bookmark not defined.	
<u>Глава I. МНОГООБРАЗИЕ И СИНТЕЗ РАЗЛИЧНЫХ АСПЕКТОВ ФАНТАСТИЧЕСКОГО ДИСКУРСА В СКАЗКАХ ЕВГЕНИЯ ШВАРЦА</u>	8
<u>1.1. Необычное и чудесное в фольклорной и литературной сказке как источник фантастического</u>	8
<u>1.2. Жанрово-стилистические элементы литературной и фольклорной сказки и их функционирование в сказках Евгения Шварца</u>	20
<u>1.3. Элементы поэтики фэнтези в сказках Евгения Шварца: пути сближения и расхождения</u>	23
<u>1.4. Симбиоз родо-жанровых элементов в драматургической сказке Евгений Шварца</u>	28
<u>Выводы</u>	34
<u>Глава II. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ПЬЕС - СКАЗОК Е. ШВАРЦА: ПОИСК ЧУДЕСНОГО В ОБЫКНОВЕННОМ И НАОБОРОТ</u>	36
<u>2.1. Категория персонажей сказочных пьес Евгения Шварца</u>	36
<u>2.2. Категория волшебных предметов</u>	41
<u>2.3. Пространственно-временная организация пьес-сказок</u>	43
<u>2.4. Фантастическое в сказке-пьесе «Дракон»</u>	46
<u>Выводы</u>	48
<u>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</u>	50
<u>Список литературы</u>	52

Введение

Евгений Львович Шварц – одна из самых знаковых фигур фантастической прозы двадцатого века. Его произведения никогда не трактовались однозначно. Сказки Евгения Шварца полны откровенного жизненного подтекста, переложенного на традиционные образы. Его пьесы, перенесенные на сказочные сюжеты, принесли ему мировую славу, хотя в авторской копилке их оказалось совсем немного. Избранные Шварцем темы для творчества – темы вечные, поскольку актуальны и необходимы для современного читателя, это темы столкновения добра и зла, обретения любви, свержения тирана, поиска себя. Его фантастическая драматургия содержит мотивы, позволяющие неоднозначно трактовать жанровую природу его творчества. Это может быть пьеса-сказка, драматическая сказка, сказочная пьеса, сатирическая сказка.

В научной литературе рассматривались различные аспекты творчества Евгения Шварца. Не избежала пристального внимания и природа фантастического в его творчестве. Следует отметить, что исследование фантастического в литературе – сложнейшая дискуссионная методологическая проблема, является ли фантастическое сверхжанром, методом или особой образностью? Как бы то ни было, фантастический дискурс необычайно широк – от воображаемого, небывалого до мистического, сверхъестественного. Наиболее часто цитируемые определения природа фантастического восходят к размышлениям Ц. Тодорова. С его точки зрения, фантастическое – это некое отступление от знакомых явлений природы, его феномен – колебание между естественным и сверхъестественным. Исследователь задается вопросом: что же такое фантастическое в литературе: необъяснимый факт? Нечто недопустимое, нечто нарушающее «естественный порядок»? Некое «фантастическое допущение»? [34] Что в конечном итоге определяет поэтику фантастического? Эти вопросы возникают и в связи с исследованием творчества Евгения Шварца. Каким образом осуществляет и проявляет себя фантастическое в творчестве

Евгения Шварца? При помощи каких приемов создается иллюзия достоверности фантастического? Как «сквозь» фантастическое проявляет себя социально-философский аспект его творчества? Несмотря на многочисленные работы Головинчер В. Е., Исаевой И. Ш., Кривокрысенко А. В., Рубиной С. Б., Русановой Т.Н., Лема С., Генчиевой М., Тодорова Ц., эти и другие вопросы остаются недостаточно проясненными и требуют исследовательского внимания. Это представляется особенно важным, поскольку интерес читателей к фантастике не угасает. Этот интерес стимулируется поиском ответа на вопросы: способна ли фантастика обрисовать возможное будущее, определить его альтернативные варианты? К каким вызовам должно быть готово общество? Стремление уйти от негатива современной жизни тоже подталкивает читателя в иллюзорный мир фантастики. Но фантастическое в сказках Евгения Шварца, увлекая читателя игрой смыслов, одновременно представляет анализ исторической реальности. Ретроспектива в сочетании с перспективой дают необычный симбиоз разных жанров – сказки, фольклорной и литературной, фэнтези, драмы, обеспечивают произведениям Шварца особую группу постоянных читателей, предпочитающих интеллектуальную фантастику. Вышесказанным определяется **актуальность дипломного исследования «Поэтика фантастического в творчестве Евгения Шварца».**

Цель работы – определить специфику поэтики фантастического в творчестве Евгения Шварца.

В работе решаются следующие **задачи**:

1. Изучить теоретические аспекты фантастического в литературе;
2. Выяснить особенности фантастического в фольклорной и литературной сказке и их влияние на поэтику фантастического в творчестве Евгения Шварца;
3. Определить закономерности существования фантастического в драматургической сказке Евгения Шварца;

4. Исследовать элементы фэнтези в сказках Евгения Шварца;
5. Охарактеризовать авторскую концепцию образа мира сквозь призму фантастического.

Материалом для исследования послужили сказочные пьесы Шварца «Дракон», «Обыкновенное чудо», «Сказка о потерянном времени», «Тень», «Голый король», а также «Снежная королева» и киносценарий «Золушка».

Объектом исследования является поэтика фантастического в русской драматической сказке.

Предметом – специфика фантастического в творчестве Евгения Шварца

Методологическая основа исследования – использование метода сравнения для выявления сходства и различий предметов и явлений сказочной действительности.

Новизна данной работы определяется следующим:

- Уточнены фольклорные и литературные истоки фантастического в сказках Евгения Шварца;
- Охарактеризована специфика некоторых элементов жанра фантастической драматургической сказки;
- Выявлены и описаны элементы фэнтези в сказках Шварца;
- Уточнена картина мира в сказках Евгения Шварца сквозь призму фантастического.

На защиту выносятся **следующие положения**:

1. Специфика поэтики фантастического в фантастической драматургии Евгения Шварца обусловлена симбиозом разных жанров –

сказки, фольклорной и литературной, элементов фэнтези, рыцарского романа: в каждой отдельной драматургической сказке Шварца они становятся элементами сложно организованного целого, определяя его содержательный потенциал. Примером такого симбиоза может служить сказка-пьеса «Дракон», где прецедентные мотивы змееборчества и эпохи Рыцарей Круглого стола сочетаются с мотивом спасения Прекрасной дамы, похищенной фантастическим чудовищем.

2. Особенность сказок Шварца определяется взаимопроникновением фантастического и реального. Это свойственно всем элементам поэтики – образам героев (внешность, поведение, речь – персонаж Ланцелота относится к истреблению фантастических монстров, как к повседневной трудовой деятельности), предметам (волшебную палочку используют для домашнего хозяйства), элементам сюжета (несостоявшееся после поцелуя Принцессы волшебное превращение Медведя в человека). Помещая в художественное пространство знакомые читателям с детства сказочные образы, Шварц при этом снимает существующий между реальным и фантастическим барьер (к примеру, Мачеха из сказки «Золушка» работает как лошадь, кот в сапогах – славный парень, мальчик с пальчик – милый молодой человек; в «Драконе» кот по кличке Машенька, дракон – «удивительный стратег и великий тактик» [40]).

3. Своеобразие фантастической картины мира в сказочной драматургии Евгения Шварца определяется внедрением в драматическую «оболочку» присущих драме жанров, в частности, трагедии и комедии. Так, например, комическое в сказке «Дракон», связанное, в частности, с травестированием образа дракона, не освобождает её от трагического звучания, окрашивая ее социально-философским пафосом [30].

Практическая значимость работы определяется тем, что материал и результаты исследования могут быть применены в практике преподавания теории и истории развития русской волшебной сказки до XX века.

Структура. Работа состоит из введения, основной части в виде двух глав, заключения и библиографического списка.

Глава 1. Многообразие и синтез различных аспектов фантастического дискурса в сказках Евгения Шварца

1.1 Необычное и чудесное в фольклорной и литературной сказке как источник фантастического

Творчество Евгения Шварца отличается от прочих схожих аналогов тем, что он внедряет драматургию в классический мир сказки. Литературная сказка существует во множестве жанровых и стилистических форм, но Шварц один из первых в истории отечественной литературы, наряду с С. Маршаком, Ю. Олешей, А. Толстым и другими писателями, создал новую категорию в классификации сказки – драматургическая сказка. До этого - пьесы Шекспира, Гоцци, Ибсена, Метерлинка, Гауптмана составляли основной корпус произведений, входящих в понятие драматургическая сказка. В западноевропейской литературе такой вид сказки не получил достаточного развития, хотя образцы разного типа сказок для театра он представил. Классические, известные повсеместно сюжеты, переработанные пером драматурга, предстают перед читателем или зрителем уже в виде театральной постановки, для лучшего восприятия современными умами.

Однако, в настоящее время внимание многих исследователей привлекает наименее изученный жанр – литературная сказка, более обширная разновидность, чем вышеназванная драматургическая сказка. Перед тем, как перейти непосредственно к театральной сказке, необходимо обозначить специфику её первородного жанра. К произведениям жанра литературной сказки традиционно относят сказки Л. Кэрролла, Г.Х. Андерсена, братья Гримм, Ш. Перро, А.Н. Толстого и, само собой, сказки Евгения Шварца [38]. Примечательно, что произведения многих вышеперечисленных авторов были переработаны друг другом, сюжеты более ранних писателей были взяты за основу более поздними, как например, сюжеты сказок братьев Гримм.

Термин «литературная сказка» относится к латинскому слову «*littera*» - буква, письмо. Как известно, само слово «сказка» происходит от русского слова «сказывать», «говорить», что напоминает о фольклорных истоках жанра, о его «устности». [38] Жанр ориентирован на вымысел и тесно связан с народной сказкой. Однако, в отличие от нее, принадлежит конкретному автору.

По мнению многих исследователей, а именно М. Н. Липовецкого, Т. Г. Леоновой, М. М. Мещеряковой и В. А. Бегаки, литературная или авторская (то есть, имеющая автора и записанная им) сказка совершенно уникальное видовое образование. Опираясь на древнейшие архетипы, авторская сказка ориентирована не только на жанры народной сказки, но и на ассимиляцию элементов предшествующей культурной традиции (литературные сказки предшественников и «классиков» жанра – Г.Х. Андерсена, А.С. Пушкина и др.). В ней также используются идейные принципы и сюжетно-композиционные модели повести (например, «Винни-Пух» Алана Милна, так как там имеется большое количество выдуманных персонажей), философского романа («Маленький принц» Антуана де Сент-Экзюпери, носит дидактический характер), утопии («Дядя Федор, пес и кот» Э. Успенского, наличие идеального места, которого нет), притчи (короткие сказки, носящие развлекательно-поучающий характер), басни (творчество И. А. Крылова) и других литературных жанров. [18]

Волшебная фольклорная сказка составляет одну из разновидностей собственно-литературной сказки.

По определению Л.В. Овчинниковой, литературная сказка – многожанровый вид литературы, реализуемый в бесконечном многообразии произведений различных авторов [24]. В каждом из жанровых типов литературной сказки есть своё преобладающее начало, будь это гармоничный мирообраз, приключение или же воспитательный аспект, в зависимости от того, какой и какого рода посыл несет в себе авторский замысел.

Такие исследователи, как Л. В. Овчинникова, В. Я. Пропп и М. Н. Липовецкий выделяют различные признаки в жанре литературной сказки. Литературная сказка может быть основана на эпических, фольклорных, мифологических источниках (сказки братьев Grimm, русские народные сказки), а также легенд, преданий (легенды Джанбаттиста Базиля и Джованни Страпаролы, средневековый западноевропейский эпос), поскольку современные авторы имеют возможность использовать накопленные ресурсы в виде человеческих достижений за всю историю развития культуры, будь то отечественные или общемировые. Литературная сказка может являться вымыслом, плодом воображения писателя и подчиняться его сознанию. Благодаря использованию фантастических элементов и волшебства становится возможным воплотить замысел в полноценный сюжет, дать характерологический облик героям [18] [24] [29].

Литературоведы дают разные классификации сказок. Исследователь Е.Н. Мещерякова в своей монографии так обобщила опыт классификаций [22]: во-первых, происходит деление литературных сказок на «сказки жизни» и сказки культуры». Первые составляют основу нашей жизни, то, что в них происходит, носит повседневный характер и может произойти абсолютно с каждым, в ней бытуют законы обыденной логики. Сказки культуры отражают духовную культуру нации, они необходимы как средство сохранения любви и уважение к языку и культуре. Во-вторых, имеет место быть классификация М. Генчиевой, в которой выделяются лирические сказки, восходящие к андерсеновской позиции, антисказки («сказки- перевертыши»), и сказки на народной основе [11]. Классификация Н. С. Бибко, построена на делении сказочного мира на чудесный (предметный, фантастический, неограниченный мир), условный (в условном месте «В некотором царстве», в условном времени «Давным-давно», с условными героями «Король, Принцесса, Волшебник») и смешанный (сочетание вышеназванных вариаций мира) [5]. Иногда также выделяют сказки философско-романтические и игровые, в большей степени ориентированные на

детскую аудиторию. Оригинальная классификация предложена О. Н. Халугорных. Она рассматривала волшебную литературную сказку как социально-культурный феномен: выделяются три типа сказочной реальности в зависимости от социально-исторического этапа развития общества: фольклорная сказка, морализаторская сказка и волшебная литературная сказка [36].

Таким образом, возможны следующие подходы к классификации литературных сказок: с точки зрения времени возникновения и, соответственно, особенностей отражения времени: сказка рубежа веков, советская литературная сказка 20 - 80-х годов, сказка последнего десятилетия; с точки зрения взаимодействия с фольклорно-сказочными основами выделяются следующие формы литературно-фольклорного единства: функциональное, стилизованное, перекодированное (например, пародийно- ироническое); с точки зрения ориентации на читателя: детская, юношеская, универсальная или «двуадресная»; с функциональной точки зрения: развлекательная, дидактическая, познавательно-дидактическая, философская, сатирическая.

Учитывая все вышесказанное, внутри общего понятия «литературная сказка» следует остановиться на многоступенчатом выделении функционально-тематических групп сказок, данного в книге Л. В. Овчинниковой «Русская литературная сказка XX века»:

- философские, философско-сатирические и философско-аллегорические (Л. С. Петрушевская «Верблюжий горб», М. Е. Салтыков-Щедрин «Премудрый пескарь»);
- философско-лирические (М. Пришвин «Женьшень», «Охота за бабочкой»);
- приключенческие-социальные (А. Гайдар «Тимур и его команда», Ю. Олеша «Королевство кривых зеркал», К. Чуковский «Муха-Цокотуха»)
- романтические (В. Крапивин «Ковер-самолет», С. Аксаков «Аленький цветочек»),

- научно-фантастические (А. И Б. Стругацкие «Понедельник начинается в субботу», К. Булычев, цикл книг приключений Алисы Селезневой, А. Беляев «Человек-амфибия»),

- игровые (Э. Успенский «Крокодил Гена и его друзья», «Дядя Федор, пес и кот»);

- познавательные (В. Бианки «Мышонок Пик», К. Паустовский «Теплый хлеб», В. Сутеев «Под грибом», Е. Шварц «Сказка о потерянном времени») [24].

Предложенная классификация не является универсальной, а принципы, положенные в ее основу, - бесспорными. Она может быть продолжена и заменена. К тому же, одна и та же сказка может включать в себя несколько разновидностей жанра. К примеру, пьеса Евгения Шварца «Дракон» содержит элементы и романтической сказки, и познавательной, и приключенческой-социальной.

К какому бы жанру или группе не принадлежала литературная сказка, её характеризует авторская игра воображения, облаченная в нарративную форму. Каждый из вышеперечисленных жанров характеризуется оригинальностью, он единственный в своем роде, ему присущ определенный типовой комплекс героев и готовых сюжетов.

Таким образом, в основу данной систематизации положены следующие принципы: своеобразие фольклоризма, то есть использование, осмысление, адаптация и изменение фольклора в иных условиях, чем те, в которых создавалось произведение устного народного творчества; жанровый синтез (взаимообогащение и объединение вариаций); функциональные характеристики, в зависимости от цели и задач писателя; авторская позиция и некоторые особенности поэтики.

Также, Л.В. Овчинникова классифицирует литературные сказки на фольклорно-литературные (писательские переработки известных, не имеющих конкретного автора, народных сказок, известные представители - А. Толстой, Е.

Шварц) и индивидуально-авторские сказки (А. Волков, Ю. Олеша, К. Чуковский, Н. Носов, Л. Кэрролл, А. Милн, Дж. Барри) [24].

Литературная сказка распадается на отдельные тематические элементы. Как и в фольклоре, сказки различаются по тематике (сказки о животных, волшебные, бытовые), по пафосу (героические, лирические, юмористические, сатирические, философские, психологические), по близости к другим литературным жанрам (сказки-новеллы, сказки-повести, сказки-притчи, сказки-пьесы, сказки-пародии, научно-фантастические сказки, сказки абсурда) [29].

Литературная сказка далека от фольклорного первоисточника. Подлинная литературная сказка – совершенно самостоятельное произведение с неповторимым художественным миром, оригинальной эстетической концепцией. Это произведение, которое не только в сюжетном отношении ничем не повторяет фольклорную сказку, но даже черпает образный материал из литературных или иных фольклорных источников. Проследивая историю развития литературной сказки, как правило, отмечают, что фольклорная сказка входит в литературную повесть Древней Руси, а в Европе оживает в жанре средневекового рыцарского романа. XVIII век знакомит читателя с авторскими пересказами и обработками фольклорных сказок.

Собственно-литературная сказка зарождается, а затем и достигает зрелости как жанр в XIX веке. В Европе она была представлена творчеством Ш. Перро, Г.Х. Андерсена, Э.Т.А. Гофмана, В. Гауфа. В России – творчеством В.А. Жуковского, П.С. Лескова, П.П. Ершова, А.С. Пушкина, Салтыкова-Щедрина, Л.Н. Толстого. Литературная сказка становится излюбленным жанром писателей Серебряного века. Среди авторов литературной сказки – А.Н. Толстой, П.П. Бажов, А.П. Платонов, К.Г. Паустовский, Е.Л. Шварц, С.В. Михалков, В.В. Бианки, Н.П. Носов, К. Булычёв, Э.Н. Успенский. Из зарубежных сказок в России наиболее известны сказки О. Уайлда, Дж. Родари, А. Линдгрена [10].

У литературной и фольклорной сказки одна и та же родословная. Однако, фольклорная сказка изначально существовала в пространстве волшебства. Для литературной же сказки это пространство могло с течением времени видоизмениться, традиционное пространство могло исчезнуть, на смену ему прийти прямопротивоположное. Например, действие сказки А. Милна «Винни-Пух» начинается в обыкновенном лесу, откуда главный герой перемещается вместе со своими игрушками в условно-волшебный мир, где то, что с ним там случается, не вписывается в фольклорно-сказочную картину мира.

Сюжеты и структура литературной сказки полностью подвластны авторской свободе самовыражения и его фантазии. Однако, для литературной сказки характерно особенное своеобразие начала, далекое от фольклорной традиции, которое по жанру больше походит на реалистическое произведение.

Автор литературной сказки наделяет героев индивидуальностью, которая для фольклорной сказки не характерна. В фольклорной сказке более привычен постоянный набор характеристик и функций героев, неподвластность конкретике, то есть, обобщение, а также скупость качеств героев. Финал счастливого конца в литературной сказке также приобретает более реалистичный характер, его нельзя охарактеризовать с положительной или отрицательной стороны. Хотя этот принцип немаловажен для жанра сказки в общем.

Резюмируя вышесказанное, можно сделать вывод, что литературная сказка появляется благодаря определенному автору, в общепринятой письменной форме. Герой приобретает индивидуальность, сюжет не ограничивается какими-либо мотивами. Однако, несмотря на очевидные отличия литературной и фольклорной сказок, наблюдается проникновение фольклорного жанра в литературную сказку, которая опиралась как раз на мифологические истоки первобытного жанра.

Как было отмечено выше, фольклорные сказки принято разделять на сказки о животных, волшебные сказки и бытовые [29]. Все вышеупомянутые сказочные жанры находят свое отражение и в литературной сказке. При этом примечательно то, что в литературной сказке фольклорные сказочные жанры могут сочетаться друг с другом.

К примеру, главными героями сказки-повести А. Милна выступают как мальчик (Кристофер Робин), так и его игрушки-животные (Медвежонок, Поросёнок, Сова). В сказках Э. Успенского наблюдается та же традиция: сочетаются герои-игрушки (Чебурашка), герои-животные (крокодил Гена) и люди (девочка Галя, старуха Шапокляк). Во многих сказках присутствуют чудовища, борьба с противником, победа и воцарение героя, т.е. важнейшие элементы волшебной сказки по В. Я. Проппу [27]. Сказочные чудеса пронизывают историю о няне Мэри Поппинс, понимающей язык животных и птиц, разговаривающей с ожившей мраморной статуей.

Однако связью с конкретными фольклорными жанрами жанровое своеобразие литературной сказки не ограничивается. Наряду с глубинными, сущностными элементами, отраженными в тексте, в литературной сказке присутствуют и легко узнаваемые элементы фольклорной сказочной поэтики: сюжеты волшебных испытаний, отдельные сюжетные мотивы, система образов, устойчивые функции персонажей, интонационно-речевой строй, либо отдельные тропы, стилистические клише и другие сказочные составляющие [38].

С другой стороны, литературная сказка далека от фольклорного первоисточника [32]. Это оригинальное произведение, которое не только в сюжетно-композиционном плане ничем не напоминает волшебную фольклорную сказку, но и черпает образный материал из литературных, а не сказочных фольклорных источников. Любому произведению этого жанра присуще игровое начало. Игра начинается с того, что автор обращается к столь древней жанровой традиции. Писатель не порывает с фольклорной традицией, а дает ей иную жизнь, обнаруживает в ней скрытый, неиспользованный

художественный потенциал. Происходит своеобразная игра с жанром, которая может быть окрашена авторской иронией. При этом игровая атмосфера создается взаимодействием игровых элементов как в повествовательной структуре, так и в хронотопе, ассоциативном фоне, интонационно-речевой организации литературной сказки.

Такое умение перевоплощать традиционные элементы фольклорной сказки – отличительная жанровая особенность литературной сказки. Автор нередко вовлекает читателя в собственную игру с определенными правилами, что, несомненно, привлекает внимание читателя.

Литературная сказка, в отличие от фольклорной, по своей природе является жанром индивидуального, а не коллективного творчества. Жанровому единообразию фольклорной сказки противостоит индивидуальное разнообразие сказок писателей. В основе литературной сказки находится авторское мироощущение, умение выразить принадлежность к нравственно-философским принципам, которые основаны на гармонии чувственного и эстетического и составляют суть народного творчества в целом. Нередко в авторских сказках встречаются автобиографические данные об их создателе. К примеру, Льюис Кэрролл в качестве персонажей своих сказок избрал своих друзей: преподавателя одного из колледжей Оксфордского университета Робинсона Дакуорта и его дочерей Эдит и Лорену. Для своей знаменитой «Алисы в Стране чудес» писатель-сказочник избрал прототипом главной героини собственную дочь. А. Милн использовал факты из своей жизни, а именно некоторые эпизоды своего общения с сыном [32].

Любая сказка отражает нравственные нормы, социально-политические проблемы и пристрастия того времени, в котором живет автор, а также своеобразие его творческой личности. Фольклорная сказка не знает категории «образа автора», в ней отсутствует рассказчик-сказочник. Именно авторская позиция, ярко выраженная в литературной сказке, позволяет идентифицировать заимствования из идейно-эстетической системы фольклорной сказки. При этом

учитываются ориентация на определенного слушателя и его восприятие, эффект жанрового ожидания, отношение к чуду и его мотивировкам [10].

Суммируя сказанное, можно сделать вывод, что Л. В. Овчинникова различает литературную и фольклорную сказку по следующим параметрам:

1. По генезису – литературная сказка создаётся одним автором, фольклорная же представляет собой результат коллективного творчества. Для литературной сказки, как и для любого произведения художественного характера, свойственна ярко выраженная авторская позиция. Читателю открыто представляется возможность лицезреть отношения автора к своим героям, кого он любит, чьи действия порицает. У Евгения Шварца это происходит уже на ономастическом уровне, в списке действующих лиц, когда идет перечисление героев и их род деятельности. Герои с положительной коннотацией имен приобретают в ходе развертывания сюжета позитивные характеристики, их наименования предрекают их дальнейшие поступки. Литературная сказка выражает авторскую концепцию бытийности, его понимание ключевых сторон жизни, которое может совпадать с фольклорными ценностями. Однако чаще всего автору удается выразить собственные идеи и представления о жизни, а не навеянные жанром. Литературная сказка позволяет разобраться в авторской натуре, понять его пристрастия и ценности, его внутренний мир. Именно эти позиции позволяют отличить литературную сказку от фольклорной. В последней же отражены идеалы общественной мысли, личность конкретного рассказчика теряется.;

2. По форме повествования – литературная сказка существует только в письменной форме, в одном строго зафиксированном варианте, фольклорная сказка изменяется даже тогда, когда она пересказывается одним и тем же рассказчиком. До развития печатания книг, сказка буквально «рассказывалась», передавалась из уст в уста, существовала в лишь в разговорной форме. Литературная сказка существует в письменном

виде. Когда появилась возможность напечатать текст, он стал статичным, в него перестали вноситься правки. Народная сказка передавалась из уст в уста, из поколения в поколение и не записывалась, поэтому текст ее постоянно видоизменялся - каждый сказитель вносил что-то свое;

3. По содержанию – литературная сказка характеризуется большим разнообразием сюжетов, указывающих на её связь с реальной действительностью (приход тирана к власти, неравноправная любовь, обретение тени у Шварца). Для фольклорной сказки характерен традиционный сюжет, допускаются небольшие второстепенные линии-ответвления.

4. По композиции – литературная сказка характеризуется менее строгими правилами построения, чем фольклорная сказка. В литературной сказке сюжет не так строго ограничен формулами, тогда как в фольклорной наблюдается наличие схематического подчинения, которого должен придерживаться повествователь, чтобы не потерять суть наррации.

5. По объёму – литературная сказка может быть как короткой по объёму, так и довольно длинной (сказки Л. Кэрролла), тогда как фольклорная сказка, как правило, всегда короткая, так как большой текст тяжелее запомнить, чтобы была возможность воспроизвести его в дальнейшем;

6. По языку – в литературной сказке редко используются традиционные сказочные формулы, в ней более сложный синтаксис, богаче лексика, встречаются индивидуальные тропы вместо традиционных, характерных для фольклорной сказки. В литературной сказке не обязательно наличие зачина, присказки, концовки, как в фольклорной. [24]

Таким образом, литературную и фольклорную сказку рассматривают, несмотря на их взаимосвязь, как два самостоятельных жанра. В целом представляется возможным выделить следующие жанровые особенности

литературной сказки: опора на фольклорные традиции, присутствие игрового начала, наличие «образа автора», сочетание реального и фантастического [38].

1.2 Жанрово-стилистические элементы литературной и фольклорной сказки и их функционирование в сказках Евгения Шварца

Жанровая природа пьес-сказок Е. Шварца представляет особый интерес для исследования, так как его произведения включают в себя множество жанровых образований. Это и сатирические трагикомедии («Дракон», «Голый король»), и философско-лирические комедии («Обыкновенное чудо», «Тень»), и, безусловно, литературные сказки, пьесы-сказки («Снежная королева»). Такая разноплановость позволяет отнести произведения Шварца и к драматургическим литературным родам, таким, как комедия, и к эпическим, представленными сказками. Это характерная особенность, выделяющая поэтику Шварца среди творчества других авторов, а также - внутреннее многоголосие, то есть «множественность не приведенных к одному идеологическому знаменателю центров — сознаний», «свобода и самостоятельность» героя-субъекта сознания «по отношению к автору» и равноправие позиций героев и автора [26]. А также организованная жанрово-стилевая система, формы изображения, характерные не только для разных литературных родов и жанров, но и для разных типов художественного мышления – мифа, фольклора, литературы.

Многоголосная поэтика пьес Шварца основана на взаимодействиях разнородных образно-смысловых элементов, как жанровых, родовых, так и стиливых. [13] Сказка и драма не просто смешиваются, поскольку это невозможно без разрушения художественной целостности текста. Сказка и драма функционируют в жанровом тандеме, вступают в отношения смысловых взаимоотражений. Они отстраняют и осознают друг друга, взаимодополняют, и тем самым позволяют преодолеть уже сложившиеся жанровые клише, выступают в диалоге.

Из-за принадлежности к драматургическому литературному жанру, произведение отдаляет сказочное содержание, превращает сказку в «образ

сказки», тем самым усиливая и преодолевая ее традиционную условность. В организованный тандем сказки и драмы подключаются и другие художественно-смысловые модели, такие, как миф и аллегория, а также притча, фарс, буффонада. Средством художественной реализации становятся характерные для поэтики Шварца многочисленные отсылки (мотив змееборства в сказке «Два клена»), аллюзии (намек на фашизм в пьесах «Тень», «Голый король», «Дракон»), реминисценции (фигура Ланцелота, сюжет спасения обреченной чудовищем красавицы храбрым воителем), интертекстовые взаимодействия (Пьеса «Голый король» создана по мотивам сказок Г. Х. Андерсена «Принцесса на горошине», «Новое платье короля» и «Свинопас»). Не менее значимыми формами выражения художественности в пьесах Шварца являются ирония («Пожалейте нас, бедных убийц»), пародия (Германия эпохи тоталитаризма в «Драконе»), стилизация («Я друг вашего детства. Мало того, я друг вашего отца, деда, прадеда. Я помню вашего прапрадеда в коротких штанишках. Черт! Непрошенная слеза... Ты не ожидал от меня таких чувств? Ну? Отвечай! Растерялся, сукин сын», - так выражается Дракон, брань в сочетании с сентиментальными вставками), карнавальные элементы (присутствие многоголосного хора в лице простых горожан, выражающих общее настроение и накал атмосферы) [25].

Поэтика драматургии Шварца определяет как ее жанровую и стилевую природу, так и особенности сюжета и изображения героев, в том числе архетипичную специфику произведений [46]. Например, система архетипов обнаруживается и в сюжетной структуре, и в комплексе персонажей пьесы «Обыкновенное чудо».

Образ всеведущего «*deus ex machina*» трансформируется в образ мудрого Хозяина-Волшебника. Волшебные палочки, еще один архетипический символ магии, изображены как очень полезные и практичные вещи. Волшебник периодически подчеркивает простоту и практичность такого предмета, как

волшебная палочка. Свою палочку Волшебник использует в хозяйственных целях [39] [14].

Образы, воплощающие архетип девы (анимы) служат побуждающим началом, ведь именно любовь к героине движет конфликт, дает силу герою совершать подвиги [37].

В пьесе «Обыкновенное чудо» сюжет основан на превращении. Но в отличие от классического сюжета, здесь все наоборот. Зачарованный юноша превратится в медведя, если его полюбит и поцелует принцесса. Сюжет здесь построен только на двух классических архетипах: Превращение и Любовь [37]. Но автор оригинально и по-новому показывает привычное развитие, при этом сохранив традиционную сказочную концовку о торжестве любви. [21]

1.3 Элементы поэтики фэнтези в сказках Евгения Шварца: пути сближения и расхождения

Фэнтези - жанр литературы и искусства, примыкающий к научной фантастике, но в более свободной, «сказочной» манере, использующий мотивы дальних перемещений в пространстве и времени, инопланетных миров, искусственных организмов, мифологию древних цивилизаций [6].

В 1980х годах на книжных прилавках страны появились переводные романы Дж. Р. Р. Толкиена, У. Ле Гуин, А. Сапковского. Уже спустя несколько лет начали публиковаться оригинальные произведения отечественных авторов с обозначением жанра – фэнтези: «Ночной дозор» С. Лукьяненко, «Кольцо тьмы» Н. Перумова. Именно в это время и стал актуальным вопрос о соотношении литературной сказки и фэнтези.

Фантастоведы отмечают генетическую связь фэнтези с мифом и фольклорной сказкой. Выявление особенностей сказки и фэнтези осложняется тем, что исторически они восходят к одному источнику – фольклорной сказке. [15]

Литературную сказку и фэнтези объединяет близкая природа чудесного. В том и другом случае наследуются традиции фольклорной волшебной сказки, для которой чудо в структуре сказочного мира является составляющей частью действительности и не вызывает удивления у героев. В условных мирах литературной сказки и фэнтези любое чудо - наличие волшебных предметов, существ, магия, вмешательство сверхъестественных сил в ход событий - все воспринимается героями как данность. В «Обыкновенном чуде», что становится понятно уже из названия, волшебство входит в порядок обыденности, магия - это повседневная рутина, она не вызывает удивления, напротив, герои словно не замечают чудо у себя под носом, а если замечают, то возмущаются, так как оно им лишь препятствует:

Хозяйка: Что ты натворил нынче утром в курятнике?

Хозяин (хохочет): Так ведь это я любя!

Хозяйка: Спасибо тебе за такую любовь. Открываю курятник, и вдруг – здравствуйте! У всех моих цыплят по четыре лапки...

Хозяин: Ну что ж тут обидного?

Хозяйка: А у курицы усы, как у солдата [39].

Благодаря такому типу сознания - мифологическому - мир ощущается как живой, изменяющийся, одушевленный, и человек верил в возможность магического воздействия на него.

О сходстве сказки и фэнтези можно говорить и на уровне создания образов персонажей. Образы героев сказки, с точки зрения современного сознания, схематичны. Герои наделяются парой качеств, которые неизменно проявляются на протяжении всего повествования, могут определять его сюжетное развитие. Образы героев создаются несколькими крупными, яркими деталями поведения в необычных ситуациях, благодаря им легко запоминаются. Например, герой Ланцелот, каким бы инновационным не являлся его образ, характеризуется тем же, что и его предшественник – героическим характером, склонностью совершать поступки в порыве страсти, самоотверженностью. Особенно заметно это становится в случаях с подвигами, например, когда герой в порыве чувств решает спасти Эльзу из лап Дракона, то есть, от неравноправного брака. Или освободить граждан условного тоталитарного государства из когтей тирании. При этом не рефлексировав на тему того, какая практическая польза из этого выйдет для остальных, и какую выгоду сулит для него самого [40].

Герои фэнтези тоже предстают как схематичное воплощение определенных качеств, свойств человеческого характера, типов поведения. Как и в сказке, в фэнтези заданные свойства героев остаются статичными, многократно подтверждаются в процессе сюжетного развертывания. Фродо Бэггинс не вопрошает, почему именно он, а не кто-либо другой должен отнести Кольцо Всевластия к Роковой Горе, не интересуется иными путями уничтожить

реликвию. Им движет великая цель, и осознание этого достаточно, чтобы исполнить смертельное предназначение. Набор определенных характеристик, таких, как наивность, жертвенность, упорство в достижении цели в комплекте с отрядом верных друзей, которые всегда придут на помощь и заслонят от вражеской стрелы, составляет тот аскетичный комплекс главного героя, которого оказывается вполне достаточно для того, чтобы совершить задуманное и воплотить замысел трилогии жизнь [51].

У сказки и фэнтези есть не только общие, но и различные черты. Помимо традиционных сказочных сюжетов, мотивов, образов, фэнтези ориентируется на мифологический опыт. Отцом фэнтези считается Дж. Р. Р. Толкиен, который переосмыслил европейскую мифологию и на её основе создал индивидуально-авторский миф о Средиземье [51]. Версия легенды о короле Артуре, органически сплетенная с верой в Великую Богиню представлена в романе М. З. Брэдли «Туманы Авалона». Сюжет описывает момент смены эпох, когда язычество и вера друидов уступает место христианству [47]. Н. Гейман рассматривает скандинавскую мифологию в книгах «Одд и ледяной великан», «Скандинавские боги»: создание девяти миров, истории о великих богах, искусных мастерах-карликах и могучих великанах, и, конечно, Рагнарёк – гибель всего сущего и, одновременно, – возрождение нового времени и человечества [48] [49].

Фэнтези свойственно формирование нового неповторимого мира. Созданные в произведениях фэнтези условные миры представляются как объективная данность, они обладают собственными характеристиками: подробно описывается их история, география, обычаи населяющих народов. Неслучайно книги в жанре фэнтези очень часто сопровождается образная карта мира, где будет разворачиваться повествование романа, и где указаны места, которые будут непременно упомянуты и по которым будет проходить путь главного героя. Такие карты составляются самими писателями, именно с прорисовки географии предполагаемых событий начинается работа над сагой.

Для фэнтези сказки и мифы могут служить не только источником сюжетов, мотивов, героев, но и объектом игры, иронического переосмысления традиционных образов.

Станислав Лем писал, что фэнтези – это сказка, лишенная оптимизма детерминированной судьбы, это повествование, в котором детерминизм судьбы подпорчен стохастикой случайностей [17].

Продолжая изучать труды классика, узнается, что фэнтези, с одной стороны, принципиально отличается от сказки, так как фэнтези есть игра с ненулевой суммой, а вот с другой стороны совершенно от сказки не отличается, так как она не поддается проверке в плане событийной осуществимости [50].

Сказка и фэнтези тождественны, так как непроверяемы. И в сказке Шварца, и в фэнтези-версии Золушка едет на бал в тыкве, запряженной мышами. Детерминизм событий требует того, чтобы дающий бал принц ощутил при виде Золушки удар, приступ неожиданной любви, граничащий с умопомрачением, а игра с нулевой системой требует, чтобы они поженились и жили долго и счастливо, предварительно покарвав злую мачеху и единокровных (по отцу) сестер. В фэнтези же может сработать «стохастика случайностей» - принц, к примеру, ловко разыгрывает страсть, выманивает девушку в темную галерею и лишает невинности, а затем приказывает стражникам выкинуть её за ворота. Обуреваемая жаждой мести Золушка скрывается, организует партизанский отряд, чтобы низложить насильника и лишит его трона. Вскоре, благодаря древнему предсказанию становится известно, что именно Золушке принадлежат права на корону, а принц - незаконнорожденный узурпатор, да к тому же еще марионетка в руках злого чародея [50].

Однако, следует вернуться к фэнтези и его сказочным корням. К сожалению, невероятно малое количество классических произведений этого жанра используют сказочные мотивы, досконально изучают символику, интерпретируют послы произведений согласно постмодернистскому течению,

обогащают изложение сказки фоном и занимаются «искривлением» детерминизма фактов, пытаются изложить непротиворечивое математическое уравнение из игры с ненулевой суммой.

Сказку и фэнтези следует рассматривать как два самостоятельных направления в современной литературе, восходящих к общей фольклорной основе, но по-разному усваивающих её опыт. Для сказки фольклор служит своеобразным фундаментом, на котором строится условный мир. Авторам фэнтези архаистический материал служит источником создания новых, индивидуальных мифов или формальным объектом игры с читателем по угадывания культурных аллюзий и реминисценций [18].

1.4 Симбиоз родо-жанровых элементов в драматургической сказке Евгений Шварца

Русская литературная сказка представлена всеми возможными родовидовыми образованиями – эпосом, лирикой и драмой. Наибольшей популярностью по сей день пользуются проза и поэзия, поскольку драматургическая сказка изучена меньше всего в истории русской литературы, её исследование началось менее века назад. В. Я. Пропп, А.Н. Афанасьев и другие ученые-литературоведы более подробно вдалились в изучение вопроса об истоках и структуре театральной сказки [28] [2].

Западная культура начала осваивать традиции драматургической сказки значительно раньше, произведениями У. Шекспира, К. Гоцци, Э. Гофмана, Метерлинка [35]. Существует ряд причин, почему позволительно отнести пьесы этих писателей к сказкам. Сборник Карло Гоцци так и называется – «Сказки для театра» авторства С. Мокульского, куда входят так называемые «фьябы» (ит. «сказка») - «Турандот», «Любовь к трем апельсинам» и т.д. Принципы жанра комедии дель арте позволяет использовать персонажей-маски и сказочно-фольклорные элементы сюжета. «Сон в летнюю ночь» изобилует множеством фантастических эффектов, не вписывающихся в реальную картину миру: наличие любовного заклинания, фей, а также анималистические метаморфозы. Сказки Гофмана известны каждому ребенку, и не возникает сомнений в определении жанра его произведений, поскольку уже в названиях заявлены ирреальные персонажи: «Щелкунчик и Мышиный Король», «Песочный человек», «Повелитель блох».

Больше всего в сказочном орнаменте нуждался театр. Благодаря освоению уникальных художественных возможностей данного жанра, писатели начали создавать оригинальные произведения, а не переписывать готовые, уже существующие сюжеты, которые впоследствии могли быть воплощены на сцене Евгений Шварц писал свои пьесы не для того, чтобы их можно было увидеть в театре, но для более полного восприятия своих сюжетов читателями. Отличие

сказок Уильяма Шекспира от пьес Евгения Шварца заключается в том, что последний в первую очередь ориентировался на детскую аудиторию, в особенности в своем раннем творчестве, еще до появления антитоталитарной трилогии.

Уже на ранних этапах зарождения нового оригинального жанра и особенностей его поэтики возникла потребность каким-либо способом найти возможность именовать такие произведения. Из-за ориентированности на детскую аудиторию, такие сказки должны были носить исключительно положительную коннотацию. Их игровая атмосфера, оптимистичный взгляд на мир были ближе всего именно к комедии. К тому же, судьба таких пьес в начале XX века зависела полностью от общественно-политической ситуации в стране, а также от концепций господствующей идеологии. Старания драматургов выйти за пределы существующих идеологических концепций пресекались цензурой. Евгений Шварц тому наглядный пример, так как драматург буквально занимался переосмыслением западных сюжетов, искажая оригинальный сказочный посыл, подводя его под ситуативные рамки. К примеру, легенда о странствующем рыцаре Ланселоте, который, говоря современным языком, работал на правительство и совершал подвиги во имя королевства Камелот и своей возлюбленной Гвиневры. Шварц полностью перестроил концепцию рыцаря Круглого стола, превратив его имя в более удобоваримый вариант для русского читателя – «Ланцелот», а также заставляя своего персонажа взбунтоваться и пойти против властей, агитируя народ на антипатриотические поступки и внушая им иной взгляд на мир. Из-за подобных переосмыслений сказки Шварца перестали показывать в театре, а если пьесы и появлялись на сцене, то искаженно трактовались критиками-театроведами.

В научной литературе В. Я. Проппа, А. Н. Афанасьева, Е. М. Мелетинского и других ученых представлены и описаны различные модификации и своеобразия данного жанра [28] [2] [20]. Большой путь проделала русская сказка, которая под влиянием социальных, этических и политических изменений,

должна была ориентироваться не только на детских слушателей, но и на остальные возрастные группы.

Характерная особенность жанра – синтез литературных родов и расширение объема. Появляются такие новообразования, как сказка-роман (серия книг «Хроники Нарнии», «Гарри Поттер»), сказочная повесть («Три толстяка», «Крокодил Гена и его друзья»), пьеса-сказка («Двенадцать месяцев», «Город мастеров»). На современном этапе развития гуманитарных исследований касательно международного влияния проходит процесс нетождественной дифференциации элементов сказочности. Главными элементами, образующими жанр, в драматургической сказке выступают такие критерии, как художественное многоголосие, то есть, «голоса персонажей звучат на равных с голосом сочинителя» [3], автобиографическое начало, проявление комических эффектов путем внедрения различных комических приемов, оппозиция реального и художественного.

Как уже было сказано выше, драматургическая сказка черпает свои истоки из традиций Западной Европы. Объективность выступает как абсолютная форма представления о действительности. Потребность в духовной проблематике все резче начинает ощущаться в обществе, после многочисленных положительных философских доктрин.

Это было необходимо для раскрытия в литературе морально-эстетических категорий, которые возникают благодаря социальным и политическим мотивам через комическое преувеличение. Литературное направление расширяется, конфликты в произведениях становятся все глубже и осмысленнее. Поднимаются такие проблемы, как проблема личности («Тень»), конфликт героя с социумом («Обыкновенное чудо»), критика государственной политики из-за господствующей идеологии («Дракон», «Голый король»). Идет фокусирование на духовную сторону жизни общества. Происходит отрицание традиционной системы восприятия и изображения действительности, авторы все больше стремятся осветить исторические события с изнаночной стороны.

Однако данная традиция приобретает второстепенный характер из-за чрезмерного преувеличения фактов действительности, а также обострения гротескной направленности, что ставит под сомнение серьезность принципов политических идеологий и общественных устоев.

Евгений Шварц достиг художественного апофеоза в жанре драматургической сказки [8]. Отличительной особенностью его произведений является культурно-исторический контекст. Известно, что в драматургии важную роль играет историческая линия, где художественное пространство должно переложиться на современность, а современное состояние проблемы должно рассматриваться в контексте мировой истории. Исторический контекст литературного произведения неизбежно накладывает отпечаток на произведение: от прямых или скрытых отсылок и аллюзий до прямого идеологического влияния на выбор темы/формы/сюжета, выражение мыслей. Понять и оценить произведение без понимания исторического контекста до конца невозможно, как невозможно до конца оценить отдельно взятую вырванную из контекста фразу. Поэтому невозможно рассматривать «Сказку о потерянном времени», не зная общественно-политическую ситуацию, в условиях которой писались пьеса, поскольку в те времена люди, бесцельно растрачивающие своё время, «тунеядствующие» презирались социалистическим обществом. Вследствие этого безалаберные школьники понесли наказание, перевоплотившись в стариков.

Благодаря диалогической форме сказок-пьес, Евгений Шварц позволяет себе не говорить от своего имени и полностью растворяется в героях произведений, выражая своё мировидение через конкретных персонажей. Каждый персонаж несет в себе определенную смысловую нагрузку. «Герои пьесы многоплановы с позиции двойственности построения картины мира. Отсюда вытекает главная художественная черта произведений Е. Шварца – сюжетно-композиционный полицентризм. Происходит наложение сюжетных линий, каждая из которых обладает относительной самостоятельностью» [9]. Это

возможно постольку, поскольку речь идет как раз о пьесе. Исследователь В. Я. Головчинер, утверждает, что «каждый сюжет у Шварца обрастает дополнительными сюжетами... текст состоит из множества микротекстов» [12]. Сказка Шварца развивается по собственным законам художественного мироздания, неподвластным строгому регламенту композиционной целостности. Это означает нарушение повествования путем членения текста на отрезки, меняется акцент с авторского на читательское восприятие и наоборот.

Е. Л. Шварц опирается на принципы фольклорной и литературной сказок. Он использует самые различные приёмы и средства, как например метафора, сатира, ирония, гротеск, иногда музицируя ими и совмещая все приемы в одну фразу или предложение. Фразеологизм «умереть от омерзения» в общем употреблении метафоричен, однако в сказке он этой метафоричности лишается: девушки, которых берет себе в жены Дракон, «умирают от омерзения» в буквальном смысле [26]. Писатель пытается осмыслить вечные проблемы, вписывая их в контекст современной жизни. Одни конфликты предстают как социальные, внешние по отношению к героям, другие переносятся вглубь человеческой души. Он пишет о современной действительности, о месте в ней не вымышленного, а настоящего человека с его достоинствами и недостатками, боящегося вышестоящих сил, ошибающегося и принимающего неверные решения.

Евгений Шварц открыл читателю глаза на актуальные проблемы своего времени в форме доверительного разговора с ним, задавая ему наводящие вопросы и предоставляя подсказки в виде риторического высказываний от лица героев. И именно такой подход в раскрытии современных проблем является основополагающим в эволюции драматургической литературы второй половины XX – начала XXI века. Как следствие диалога читателя и автора – развитие художественных предпочтений у первого, развитие ценностного мировоззрения.

Заимствуя у сказки форму метафоричности, а также сюжетные элементы, Е. Л. Шварц подвергает их процессу художественной перестройки и реформы

[37]. Подобные изменения обуславливаются спецификой авторского текстообразования, которое вырабатывается вследствие развития общества и с учётом индивидуальных предпочтений читателя-адресата. Форма драматургической сказки подвергается в дальнейшем процессу эволюции благодаря специфичным особенностям жанра сказок Шварца, а также благодаря художественной проблематикой произведения.

Выводы

Пьеса Евгений Шварца – это симбиоз эпического и драматического способа изображения действительности, основным художественным принципом которого является вымысел и опора на фантастические эффекты. Сам художественный мир автора требует определенного подхода неоднозначного восприятия. Поэтому для выражения высокой правды Шварцем была выработана модель театральной сказки. Истоки его сказок берут своё начало в литературных сказках Ганса Христиана Андерсена, он придал новое содержание старым сюжетам, в частности, в «Снежной королеве», «Тени» взял за основу для романа «Голый король» сказки «Новое платье короля», «Свинопас» и «Принцесса на горошине» [41]. Театральная условность, дающая свободу творческой фантазии драматурга-сказочника, стала отличительной приметой поэтики Шварца [1].

Уникальность пьес Евгения Шварца заключается в стилистическом разнообразии, включении драматургической концепции и приемов в классическую формулу литературной сказки. Слияние жанровых структур позволило ему быть одним из первых в своем деле, стать последователем Карло Гоцци и Эрнста Теодора Амадея Гофмана, но уже на своей родине.

Свои истоки сказка берет из устного народного творчества, а также из преданий и легенд минувших эпох. Незаписанные ранее мифы теперь подверглись обработке и перенесли на общественно-политическую картину современных лет, прецедентные элементы прошедших столетий органично сплетаются с повседневными реалиями советской действительности. Именно такая комбинация, оформленная в виде сценического произведения, позволяет говорить о зарождении нового, именованного «пьесой-сказкой» жанра, впервые зародившимся в Советском союзе благодаря Евгению Шварцу, а вместе с ним и Юрию Олеше, Самуилу Маршаку и т.п.

Сказочные мотивы трансформировались в новое видовое образование, именуемое в современности «фэнтези». Именно из сказочных источников черпали сюжеты и фантастические спецэффекты для своих произведений многие известные по сей день писатели-фэнтезисты, представленные в России в лице Сергея Лукьяненко, Ника Перумова, Дмитрия Емца и многих других, чей список то и дело пополняется.

ГЛАВА 2. ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР ПЬЕС - СКАЗОК Е. ШВАРЦА: ПОИСК ЧУДЕСНОГО В ОБЫКНОВЕННОМ И НАОБОРОТ

2.1 Категория персонажей сказочных пьес Евгения Шварца

Благодаря сочетанию фантастического и реального, сказка Евгения Шварца имеет право носить звание «философской сказки», поскольку сказки «Голый король», «Красная Шапочка», «Снежная королева», «Золушка», «Обыкновенное чудо», «Дракон» имеют куда больший смысл, чем можно было бы ожидать от стандартной литературной сказки. Драматург прибегает к этому приему не столько ради комизма ситуаций, сколько для стремления показать: наличия чуда в жизни человека недостаточно для решения глобальных мировых проблем, таких, как деспотизм власти, жадность, страх перед будущим.

Одна из отличительных особенностей пьес Евгения Шварца – это переложение стандартного сказочного конфликта на сознание современного литературного читателя. Это вызывает некоторую долю порицания среди критиков, поскольку порой образы, заявленные в пьесах, носят преувеличенный скандальный оттенок. Самый яркий пример – Дракон, который олицетворяет фашистского лидера и саму идеологию как таковую. Но именно в этом заключается своеобразие творчества автора – в умении пользоваться символикой и правильно интерпретировать знаки.

Собирательные образы принцесс, королей, волшебников, зооморфных персонажей в пьесах Шварца контрастно выписываются в социальные отношения людей периода двадцатого века. Благодаря такому переложению классические сюжеты сказок Ганса Христиана Андерсена приобретают новый смысл, поскольку вовлекаются в актуальные тенденции советской идеологии. Используемые Шварцем известные фантастические персонажи – волшебники, принцессы, говорящие коты, юноши, превращенные в медведей – контрастно вписываются в спектр потенциальных общественных конфликтов, характерных для повседневности читателя двадцатого века. Как и сам сюжет, персонажи тоже

подвергаются современной трансформации. Герои больше не ждут чудесного спасения, но сами вершат свою судьбу. В «Снежной королеве» Андерсена Герда отступает перед несчастьем, случившимся с Кеем, у Шварца она борется за брата. В сказке Андерсена маленькая разбойница сама просит Северного оленя доставить Герду во владения Снежной королевы, у Шварца – Герда просит оленя помочь, а маленькая разбойница не хочет их отпускать [41].

В «Голом короле» Шварца объединены мотивы трех андерсеновских сказок: «Свинопаса», «Нового платья короля» и «Принцессы на горошине». Новые произведения получили политический подтекст, конфликты обновились под влиянием новой эпохи [42].

Фантастические существа занимают особое место в драматургии Шварца, поскольку очень часто являются тем катализатором, двигателем сюжета, которые помогают перенестись главному герою от одного сюжетного контрапункта до следующего. Мифологические персонажи могут быть как главными (Превращенный Медведь из «Обыкновенного чуда»), так и второстепенными (Кот из сказки «Дракон»).

Порой фантастические существа теряют свою прямую функцию – домовый больше не прячется в чулане, водяной выходит из воды. «Невинные жалобы вашей девицы растревожили всех этих наивных жителей рек, лесов, озёр. Домовой прибежал с чердака, водяной вылез из колодца» [40].

В такой своеобразной антиномии заключается добрый юмор, Шварц выходит из общепринятых стереотипов и вдыхает в прецедентных героев новую жизнь, наделяя их противоположными качествами. Чудесное выступает в роли обыкновенного, русалки начинают играть свою выгодную роль – продают спасательные пояса, дракон — очень даже посредственный деспот, кот в сапогах становится домашним ленивым котом.

Элементы образа такого фантастического существа, накопленные и подверженные модификации вследствие исторической культурной традиции, в

сказках Шварца подвержены еще большим изменениям. Самый яркий из них - Дракон представлен как «крылатый змей, мифологическое существо, представлявшееся в виде сочетания элементов разных животных, обычно головы (часто несколько голов) и туловища пресмыкающегося (змеи, ящера, крокодила) и крыльев птицы; иногда в состав такого комбинированного образа входили и части тела других животных» [23]. Данное существо является главным героем пьесы «Дракон» [40].

Что касается волшебной трансформации других сказочных существ, их образ либо полностью видоизменяется, либо дополняется какими-то вспомогательными функциями, актуальными для той эпохи, в русле которой писалась пьеса. Русалки в том же «Драконе» живут в озере, на которое как-то рассердился дракон, вследствие чего они обрели послушание и не смеют перечить ему «Они не только никого не топят, а даже торгуют, сидя на мелком месте, спасательными поясами» [40]. Что противоречит самой характеристике русалки как существа из славянской мифологии - «купалки, водяницы, лоскотухи и другие, в славянской мифологии существа, как правило вредоносные... в русальную неделю, следующую за троицей, выходят из воды, бегают по полям, качаются на деревьях, могут защекотать встречных до смерти или увлечь в воду [23]. Благодаря такой перелицовке, возникает юмористический эффект, русалки становятся социально полезными членами общества, которые больше не занимаются вредительством, как им предписано изначально.

В пьесе «Тень» подобное перевоплощение носит скорее печальный, нежели юмористический характер: Спящая Красавица наконец то забывается последним сном, Людоед, напротив, остается жить и исполняет свою псевдополезную функцию в обществе – содержит ломбард, Мальчик с пальчик берет в жену невероятно высокую женщину и воспитывает детей обыкновенного человеческого роста. Происходит полное видоизменение стандартных сказочных прототипов, они теряют свои волшебные свойства, юный читатель растет, а вместе с ним и знакомые ему герои, что вызывает некую нотку печали.

«Спящая красавица жила в пяти часах ходьбы от табачной лавочки... Людоед работает в городском ломбарде оценщиком... Мальчик с пальчик торгуется, как дьявол» [43].

С образом торговли связана потеря сказочной функции персонажей, мещанский посыл накладывается на героев, делая их очередной шестеренкой в механизме бюрократического аппарата. Некоторые персонажи буквально выступают меркантильными охотниками в погоне за богатством и стабильным общественным положением. Людоеды, оценщики в городском ломбарде, Пьетро и Цезарь Борджиа оба хотят жениться на принцессе Аннунцианте ради денег, и готовы ради этого на все, например, исполнить свою первобытную функцию и полакомиться Учёным, который слишком много знает [43]. Образ сказочного людоеда Шварц нарочно делит на две личности, для сатирического восприятия происходящего.

Однако, не всегда подобная трансформация заставляет читателя улыбаться, как уже было отмечено выше, Спящая красавица умирает, а это противоречит концепции счастливого финала в литературной сказке.

Эффект волшебства сходит на нет еще в том случае, когда персонажи сказок используют свои способности в повседневных сферах, как например, в уборке. Шварц дает вполне житейское изображение волшебства и волшебников, в «Обыкновенном чуде» Волшебник вынужден творить чудо для хозяйственных забот. «Землетрясением он сбивал масло, молниями приколачивал гвозди, ураган таскал нам из города мебель, посуду, зеркала, перламутровые пуговицы». Привидения играют с ним в кости, а призрак молодой монахини делится с женой Волшебника советами о кройке и шитье [39].

Фея из «Золушки» также помогает ей выполнять домашнюю работу с помощью колдовства [44].

Персонаж Ланцелота также философски относится к своей легендарной, полной подвигов, деятельности. «Тут дракон, там людоеды, там великаны. Возишься, возишься... Работа хлопотливая, неблагодарная» [40].

Однако, все, казалось бы, обыкновенное в сказках Шварца встречается героями с удивлением. Все удивлены, что поцелуй принцессы не превратил медведя в человека, как это задумывалось изначально. Все эти метаморфозы связано с чувством, который Шварц наделил ореолом фантастичности. Все чудеса происходят под действием чьей-то любви. Ради любви совершаются чудесные вещи, Медведь таки превращается в человека, государство избавляется от крылатого тирана, Герда своей любовью к брату растапливает ледяное сердце Снежной королевы. Любовь движет главными героями, она ведет их к цели. «Тетя» из пьесы «Тень» превращается в холодную амфибию от отсутствия любви и неискренних поцелуев.

Метаморфозы в творчестве Шварца меняют местами обыденное и чудесное, превращение может произойти и не произойти, и именно это накладывает реалистический пласт на все сказочное повествование, в обычном раскрывается чудесное, а в чудесном обычное [31].

2.2 Категория волшебных предметов

Помимо трансформаций традиционных эталонов персонажей, периода и мест событий, фантастическому изменению подверглись также и волшебные предметы, их изначальные функции были пересмотрены, а составляющие элементы приобрели долю антропоморфности.

Очеловечивание наблюдается в сказке «Голый король», при описании волшебного котелка: «За этими медными боками скрыта самая музыкальная душа в мире... Он весел, как мы ... Он верен, как мы. Но это ещё не всё: эта чудодейственная, весёлая и верная машина под ослиной кожей скрывает нос!» [42] Наличие души, верности и носа приравнивает вещь к живому существу, человеку. Данные приметы не соответствуют традиционному набору характеристик предмета из волшебной сказки, в нем сочетаются две черты – антропоморфизм и неживые свойства посуды. Предмет также обладает навыком человеческой речи, он простужается, чихает, обсуждает торговые дела. Для придания ситуации реалистичный характер Шварц использует тот же прием, что и в случае с персонажами, которые из области чудесного перешли в более приземленную материю – с помощью торговых отношений превращает существо в нечто более житейское и обыкновенное: «Несмотря на свою музыкальную душу, он ничего не делает даром» [42].

Что неудивительно, ведь фантастические предметы готовы исполнить свою функцию не безвозмездно, а в обмен на что-то, или при определенных обстоятельствах. Как было сказано выше, котелок не готов исполнять желания даром, живая вода лечит болезни только при условии, что человек хороший. Волшебные ходики из «Сказки о потерянном времени» способны управлять ходом времени строго для определенных людей. То есть, всегда существуют какие-то условия [45].

В сказках Шварца наблюдается тенденция к очеловечиванию предметов, неживые предметы становятся по-волшебному одушевленными. Анютины глазки способны оправдать свою наименование умением читать, подмигивать и всячески пользоваться зрительным аппаратом. Львиный зев кричит и показывает язык. Чайная роза приобретает буквальное, не метафорическое значение. В арсенале садовника присутствуют также «хлебные розы и винные розы», способные накормить и опить человека одним лишь своим видом [40].

Иногда предметы искажаются под воздействием своих свойств. Волшебник из «Обыкновенного чуда» воссоздал волшебную палочку из орехового дерева, а Фея из «Золушки» – из алмазов с золотом. Поэтому теряется эффект производимого впечатления от волшебного элемента – получается, что изготовить палочку способен кто-угодно.

Отношение героев к волшебству является показательным, так как смотрят на это как на нечто, вписывающееся в повседневный порядок вещей. Для профессии Волшебника творить чудо – точно такая же работа, как продавать рыбу на рынке. Следовательно, и вспомогательные предметы волшебника показаны как орудия ремесленника, его профессиональный набор инструментов. Именно так называет свою волшебную палочку Фея – «инструмент», «Волшебная палочка подобна дирижёрской. Дирижёрской — повинуются все музыканты, а волшебной — всё живое на свете»

И в этом нет ничего необычного, ведь герои прекрасно осознают, что они находятся в сказке. Их руки сами сотворили шапку-невидимку, ковер-самолет, магические музыкальные инструменты, цветы, наделенные человекоподобными способностями к чтению и экспрессии, вырастил не волшебник, а обыкновенный садовник.

2.3 Пространственно-временная организация пьес-сказок

Понятие о хронотопе представляет собой сложный философский план, для осмысления которого необходимо разбираться в понятийных свойствах познания, сознания и бытия. Для освоения данной категории благоразумнее было бы обратиться к художественному тексту, поскольку в нем проще всего опознать пространство и время действия.

М. М. Бахтин говорит о хронотопе как о связи временных и пространственных отношений, художественно освоенных в литературе. По его словам, время в художественном произведении становится более осязаемым, осмысленным, тогда как пространство обретает границы. Время втягивается в пространство, а пространство подвержено измерению временем. [4]

Категория времени необходима для сказочных произведений, поскольку требуется соотнесение фантастического времени с реальным. Создавая фантастический мир, автор вкрапляет в него реальные ориентиры, благодаря которым складывается структура сюжета. Время вводит читателя в условный мир, который не может существовать в действительности, оно движется или стоит на месте.

В фантастической литературе изображение событий и героев происходит исключительно на вымысле, путешествие во времени – одна из особенностей. Сюжетное время в фантастическом тексте может останавливаться, замедляться, либо ускоряться, оно может быть обратимым и разнонаправленным [7]. Время позволяет раскрыть характер героев.

Целесообразно было бы упомянуть в связи с этой категорией «Сказку о потерянном времени». Время здесь представлено фактическое – то есть тот период, за который прочитывается пьеса, и художественное – двое суток, в течении которых происходит действие: на первый день Петя Зубов превращается в старика, находит волшебников, на следующий день занимается поиском таких же несчастных, как он сам, и снятием проклятия. Реальное время здесь

сокращено, его объем – каких-то 9 страниц, тогда как художественное растягивается. Следовательно, реальное время и художественное не совпадают.

Пьеса органично сплетает элементы фольклорного волшебного жанра и авторские единицы. Об этом позволяет говорить начало «Жил был мальчик...», а также наличие сказочного двоемирия, волшебных трансформация наряду с повседневным хронотопом («Учился он в третьем классе четырнадцатой школы» [45]). Но неожиданное превращение школьника в старика внедряет читателя в фантастический пласт повествования, которое позже сплетается с реалистичным (дом волшебников в лесу).

Категория пространства явнее всего просматривается на примере сказки «Дракон». Аллегория пьесы позволяет на этот счет рассматривать исторический контекст, имеющий свою сказочную составляющую благодаря многочисленным аллюзиям на современные реалии.

Границы пространства произведения ограничиваются рамками города, принадлежащего Дракону. Такой город носит в себе символ режима деспотии и тоталитаризма. Категория времени в произведении носит повторяющийся характер, поскольку события, происходящие в городе, случаются каждый год – очередной Дракон получает власть и ищет себе невесту. Идет очередное сюжетное повторение, общий посыл неоднократно дублируется – идет смена власти, но больше ничего не происходит [40].

Данный хронотоп напрямую ассоциируется с современностью, в которой жил и творил Шварц, исторические события того времени, а именно 1940-е годы, повлияли на перенесение германской и советской действительности на страницы пьесы. Здесь находятся прямые отсылки на тоталитарные реальности, художественному пространству сказки был придан немецкий колорит. Однако, здесь также проглядывают черты советской реальности эпохи правления Сталина, воссозданная атмосфера подобного режима являлась прототипом

современной Шварцу советской эпохи. Именно из-за подобных аллюзий пьеса осуждалась и не допускалась к постановке в театр [16] [33].

Замедленное время «Сказки о потерянном времени» способствует раскрытию личностей персонажей, а также дает им возможность задуматься о напрасной трате времени, отведенного им, заставляет состариться раньше времени. Такая быстротечность отвергает возможность остановки мгновения, легкомысленная трата времени приводит к заторможенному развитию. Данная сказка учит беречь отведенное время, учит рациональному распределению своих временных ресурсов.

Сказка «Дракон» интересна своей пространственной организацией, поскольку славится своими нескрываемыми аллюзиями на эпоху. Образы города, географических локаций носят фактический характер, цикличность событий указывает на однообразность жизни и несбыточность идеалов Ланцелота.

2.4 Фантастическое в сказке-пьесе «Дракон»

Использование мифологического эпоса средневековья с элементами колдовства – нередкое явление в искусстве 20 века. Обращение к мотивам средневековых легенд способствует перемещению прецедента через все прошедшие эпохи для рассмотрения главной мысли сказки с позиции современного мира.

Евгений Шварц в качестве источника своей пьесы «Дракон» взял один из самых популярных сюжетов спасения прекрасной дамы, а также других людей, являющихся невинными жертвами, из лап дракона. Образ дракона является прямой эволюцией образа фольклорного змея, их объединяют сходные внешние черты, а также намерение - похищение девы. Дракон периодически меняет головы, как змея сбрасывает шкуру. Параллель можно также провести с еще одним персонажем славянской мифологии – с Кощею Бессмертным, так как тот, помимо насильственного отлучения девиц от дома, обладал секретом, делающим его уязвимым.

Помимо мифологических элементов, Шварц пользовался также и фантастическими мотивами. Главный герой прибегает к помощи волшебных животных (Кот и Осли), а также к подаренным ими фантастическим предметам – ковру-самолету, волшебному мечу, арфе и шапке-невидимке.

Все предметы являются прецедентными феноменами, так как не возникли впервые в сказке «Дракон», волшебный меч является прямой отсылкой к мифу о короле Артуре и легендарном мече Экскалибуре, который мог освободить от камня лишь самый достойный и полный мужества герой. Тем занимательнее, учитывая, что меч достается Ланцелоту без особых усилий, в качестве подарка.

Примечательно, что такой, казалось бы, обыденный предмет, как жалобная книга, тоже вошел в разряд магических предметов, его местоположение окутано ореолом таинственности: «В Черных горах...». «К ней никто не прикасается, но страница за страницей прибавляется к написанным прежним, прибавляется

каждый день» [40]. Еще одно доказательство наличия шварцевского парадокса – чудесного в обыденном.

Временно-пространственная организация существует на уровне «некоторого времени» и «некоторого царства», однако город, захваченный Драконом носит в себе собирательные элементы со многих известных городов. Об этом говорят и имена персонажей, и некоторые особенности архитектуры – данные особенности носят черты западноевропейских городов. Наличие ковра-самолета намекает на реалию восточного образца. Однако, помимо этого, присутствуют и локации из славянского эпоса, к примеру, озеро с русалками, или Черные горы.

Конфликт произведения представляется фантастичным постольку, поскольку в нем идет речь об извечном противостоянии добра и зла.

Итак, благодаря наличию прецедентных персонажей – Дракона, Ланцелота, Прекрасной дамы в лице Эльзы, а также героев-помощников, снабжающих Ланцелота магическими приспособлениями, творящих сказку на фоне условно-фантастической пространственно-временной организации повествования, вырастает возможность окрестить пьесу философской, из-за преобладания в ней отсылок на реальную эпоху в синтезе с волшебным пластом пьесы.

Выводы

Фантастическая концепция мира характеризуется тем, что в ней имеет место быть искаженная реальность, её социальные и духовные сферы, трансформируемые на фантастическую образность. Противопоставление реального и несуществующего является главным критерием определения жанра: звери и птицы, обладающие способностью к речи, волшебные предметы, наделенные человеческими качествами.

Исторический контекст тоже многое решает, ведь то, что было обыкновением ранее (языческие верования в сверхъестественные силы природы, которые составляли основу религии в Древней Руси), сейчас представляется нами в несколько ином ключе, и наоборот (современный говорящий компьютер). Фантастическое восприятие вещей и явлений зависит от отношения человека к степени реальности изображаемых событий.

Фантастика в литературе берет свое начало там, где в реальный изображаемый ход событий внедряется необъяснимое, сверхъестественное. Читатель начинает сомневаться в реальности происходящего, он не может найти рациональное объяснение происходящим явлениям.

Художественный текст должен заставить читателя рассматривать мир персонажей как мир живых людей и сомневаться в выборе между естественным и сверхъестественным объяснением изображаемых событий.

Волшебная сказка – это особый жанр литературы, который отличается от сказок о животных тем, что в волшебной сказке эти животные наделены фантастическими свойствами. В такой сказке волшебной силой могут обладать и герои, и предметы, в сюжете обязательно наличествует колдовство. Жанр, разработанный Евгением Шварцем уникален еще и тем, что характеризуется сочетанием реальности и фантастической обыкновенности.

Важное место в сказочном повествовании отводится центральным типам героев и их компаньонам. Смешение реального и ирреального позволяет говорить о волшебной трансформации персонажей и сказочных существ, полном изменении их облика и функции, или дополнением образа в соответствии с изображаемой эпохой. Составляющие такого образа берут свое собирательное начало из накопленного опыта предыдущих поколений, они модифицируются в сказке Шварца под влиянием исторического контекста. Именно подобные метаморфозы в творчестве Шварца меняют местами обыденное и чудесное, превращение может произойти и не произойти, и это позволяет накладывать определенный реалистический пласт на все сказочное повествование, в обычном раскрывается чудесное, а в чудесном обычное.

Помимо трансформаций традиционных эталонов персонажей, фантастическому изменению подверглись также и волшебные предметы, их изначальные функции были переосмыслены, а составляющие элементы очеловечены. Изменилось также и отношение героев к волшебству, ведь магия – составляющая их жизни, орудие труда, персонажи осознают, что являются сказочными героями, поэтому не удивляются необъяснимому.

В фантастической литературе изображение событий и героев происходит исключительно на вымысле. Сюжетное время в фантастическом тексте может останавливаться, замедляться, либо ускоряться, оно может быть обратимым и разнонаправленным. Пространство может сжиматься и расширяться, согласно сюжетному движению, подчиняясь законам фантастической обусловленности.

В связи с этими тремя составляющими мира волшебной сказки, была проанализирована сказка «Дракон» с позиции типологии персонажей, выделения фантастических предметов и хронотопических особенностей пьесы [19]. Обращение к фантастическим и мифологическим мотивам способствовало рассмотрению главной мысли сказки с позиции современной культуры.

Заключение

В результате исследования фантастических особенностей внутри сказочных произведений Е. Шварца был сделан ряд следующих выводов.

Теоретический аспект исследования дает представление о сущности литературной сказки, которая существует как сама по себе, так и непосредственно в драматургии. Дается типологическая классификация русских литературных сказок, вытекающая из различных подходов: с точки зрения возникновения, с точки зрения взаимодействия с фольклорными основами, с точки зрения ориентации на читателя, а также с функциональной точки зрения. Выясняется, что в каждом из жанровых типов литературной сказки есть своё преобладающее начало, будь это гармоничный мирообраз, приключение или же воспитательный аспект, в зависимости от того, какой и какого рода посыл несет в себе авторский замысел. Также дается описание признаков внутри жанра.

Проводится аналогия между литературной, и происходящей из неё, фольклорной сказкой. Различия происходят по следующим параметрам: по происхождению, по форме наррации, по содержанию, по структуре, по объему и по стилистике. Несмотря на взаимосвязь, эти две разновидности принято рассматривать как два отдельных жанра.

Литературная сказка хорошо прижилась на сцене, так как театр больше всего нуждался в сказочном орнаменте, игровых формах изложения. Евгений Шварц достиг художественного апофеоза в жанре драматургической сказки. В драматургии важную роль играет историческая линия, где художественное пространство должно переложиться на современность, а современное состояние проблемы должно рассматриваться в контексте мировой истории, поэтому культурно-исторический контекст – отличительная особенность его произведений.

Из-за включенности в его произведения множества жанровых образований, элементы фантастического представляют наибольший интерес в

его исследовании, поскольку позволяют рассмотреть волшебные спецэффекты с разных ракурсов человеческой жизни. Примечательно рассматривать с этой точки зрения зарождение такого жанра, как фэнтези, так как наблюдается его генетическая связь со сказкой и мифом. Их объединяет близкая природа чудесного, они формируют неповторимый мир, где невозможное становится возможным. Однако, не забегая вперед, следует отметить, что эти два жанра, точно так же как литературную и фольклорную сказку, следует рассматривать как два самостоятельных направления, восходящих к общей фольклорной основе, но по-разному усваивающих её опыт.

Основываясь на жанровых особенностях, представленных в теоретической части исследования, становится возможным проследить особенности использования фантастических единиц внутри повседневных конфликтов произведений Шварца. Благодаря сочетанию реального и фантастического, сказка Евгения Шварца приобретает куда более глубокомысленный эффект, благодаря переложению сказочного конфликта на сознание современного читателя. Именно такому симбиозу чудесного и обыкновенного посвящена практическая часть работы.

Трансформируются традиционные образы героев, место и время сказочной событийности, волшебные предметы приобретают новый оттенок и новую первобытную функцию. Чудо в пьесах Евгения Шварца начинает восприниматься как данность.

В этом заключается главная особенность драматургии Е. Шварца – в модификации жанровой природы сказки. Традиционные конфликты сказки он переосмысливает с точки зрения современного литературного сознания. Его сказочные послы, грамотно вплетенные в канву повествования наравне с фантастическими спецэффектами до сих пор можно рассматривать сквозь призму злободневности.

Список литературы

1. Андерсен Г.Х. Сказки и истории. СПб., 2000.
2. Афанасьев А. Н. Народные русские сказки, 1873, 304 с. Литературная сказка. История, теория, поэтика. – М., 1996.
3. Бахтин М.М., Проблемы поэтики Достоевского, М., «Художественная литература», 1972 г., с. 3 и 8
4. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. — М.: Худож, лит., 1975. — С.234-407
5. Бибко Н.С. Обучение младших школьников чтению сказок разных типов, Новосибирск, 1993.
6. Большой энциклопедический словарь, 1998 г.
7. Булаева Н. Е. Категория времени в произведениях научной фантастики на английском языке, ТГПУ им. Л. Н. Толстого, 2005
8. Велиев Р. Ш. Жанровая природа драматургической сказки в творчестве Е. Л. Шварца, журнал «Вестник Хакасского государственного университета им. Н. Ф. Катанова», 2013
9. Велиев Р. Ш., Прищепа В. П. Пьеса «Обыкновенное чудо» в творческой системе представлений Е. Шварца // Мир науки, культуры, образования. — 2013. — № 2 (39)
10. Гамидова С. Х. Особенности английской литературной сказки, сборник статей III Международной научно-практической конференции: в 2 ч. 2018, Издательство: Наука и Просвещение (Пенза), 108-111 с.
11. Генчиева М. Правдивая фантазия и сказочная реальность: размышления о современной сказке// Дет.лит. 1971. - №6
12. Головчинер В. Е. «Обыкновенное чудо» в творческих исканиях Е. Шварца // Драма и театр IV. Тверь, 2002.
13. Ибатуллина Г.М Дедух Е.О О художественной рефлексии в жанровой поэтике драматургии Е. Шварца, Филологические науки / Русский язык и

- литература, Башкирский государственный университет (Стерлитамакский филиал), Россия, 2015
14. Колесова Л.Н., Шалагина М.В. Образ сказочника в пьесах-сказках Е. Шварца // Мастер и народная художественная традиция русского севера. Петрозаводск, 2000.
 15. Королькова Я. В. О соотношении литературной сказки и фэнтези, журнал «Вестник ТГПУ» 2010, выпуск 8 (98)
 16. Кривоусова З. Г. «Дракон» Е. Шварца: К проблеме интерпретации // Литература и общественное сознание варианты интерпретации художественного текста. Бийск, 2002. Вып.7, ч. 1.
 17. Лем С. Фантастика и футурология, изд. Wydawnictwo Literackie, ПНР, 1970 г
 18. Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки. Свердловск, 1992. 183 с.
 19. Лихачев Д. Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. М., 1968, № 8.
 20. Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. М.- СПб., 2005.
 21. Мелетинский Е. М. Аналитическая психология и проблема происхождения архетипических сюжетов. Бессознательное. Сборник. - Новочеркасск, 1994, с.159-167.
 22. Мещерякова М.И. Русская детская, подростковая и юношеская проза второй половины XX в. – М., 1997. – 380с
 23. Мифы народов мира, т.1, М.: Сов. энциклопедия, 1992
 24. Овчинникова Л.В. Русская литературная сказка XX века: История, классификация, поэтика: Дис. д-ра филол. наук. – М., 2001. – 387с.
 25. Познер В. Прощание с иллюзиями, Издательство АСТ 2012, 870 с.
 26. Поликовская Л. В. Люди так и говорят, Русская речь. – 1988. – № 2. – С. 34-40.
 27. Пропп В. Я. Русская сказка. М., 2005
 28. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1986
 29. Пропп, В.Я. Морфология сказки / В.Я. Пропп. М.: Наука, 1969. - 168 с.

30. Проценко О. Ю. Способы создания комического в пьесах-сказках Е.Л. Шварца
31. Рубина С. Б. Переосмысление заимствованного сюжета в пьесе Е. Шварца «Голый король» // Содержательность художественных форм. Куйбышев, 1987
32. Сухоруков Е.А. Соотношение понятий «Фольклорная - литературная - авторская сказка» (на примере современных экологических авторских сказок), журнал «Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки», 2014.
33. Таратута С.В. Аллегория как способ воплощения авторской концепции в пьесе Е. Шварца «Дракон», Киев, 2016 г. С. 280-287.
34. Годоров Ц. Введение в фантастическую литературу, М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. —144 с
35. Хализев, В.Е. Драма как род литературы. /В.Е. Хализев. — М., 1986. 135 с
36. Халуторных О. Н. Волшебная литературная сказка как феномен культуры (Соц.-филос. анализ) Дис. канд. филос.наук, Москва, 1998, 141 с.
37. Хо Хе Ен, Ранняя драматургия Е. Шварца (1920-1930). Проблемы поэтики и эволюции, Санкт-Петербург, 2007. 191 с.
38. Цикушева И. В. Жанровые особенности литературной сказки (на материале русской и английской литературы) Вестник Адыгейского государственного университета. - 2008. - Вып. 1. - С. 21-24.
39. Шварц Е. Л. Обыкновенное чудо, 1954
40. Шварц Е. Л. Дракон, 1942-1944
41. Шварц Е. Л. Снежная королева, 1938
42. Шварц Е. Л. Голый король, 1960
43. Шварц Е. Л. Тень, 1938-1940
44. Шварц Е. Л. Золушка, 1945
45. Шварц Е. Л. Сказка о потерянном времени, 1940
46. Юнг К.Г. Архетипы и коллективное бессознательное, 496 с.
47. Bradley M. Z. The Mists of Avalon, 1983

48. Gaiman N. Odd and The Frost Giants, 2008
49. Gaiman N. Norse Mythology, 2020
50. Sapkowski A. Piróg albo Nie ma złota w Szarych Górach, 1997
51. Tolkien J. R. R. The Lord of the Rings, 1954