

**Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
Санкт-Петербургский государственный институт культуры
Факультет музыкального искусства эстрады
Кафедра режиссуры и актерского искусства эстрады**

В.В. Кузьмин

Сценическое решение сказочного материала

Методическая разработка

Санкт-Петербург
СПбГИК
2018

УДК [792.09:792.252](07)

ББК 85.334.0р30

К89

Рекомендовано к печати учебно-методическим советом СПбГИК № 4 от _____ в качестве методической разработки.

Рецензенты:

Профессор Лаврецова С.В., директор Санкт-Петербургского государственного бюджетного учреждения культуры «Театр юных зрителей им. А.А.Брянцева», к.п.н., профессор;
Профессор Конович А.А., кафедра режиссуры и актерского искусства эстрады Санкт-Петербургского государственного института культуры.

Кузьмин В.В.

К89 Сценическое решение сказочного материала: методическая разработка / В.В.Кузьмин, Е.Н.Грушина. – Санкт-Петербург: СПбГИК, 2018. – 38 с.

Методическая разработка предназначена для студентов, обучающихся по специальности 52.05.02 «Режиссура театра», для ознакомления решения на сцене сказочного материала.

УДК [792.09:792.252](07)

ББК 85.334.0р30

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2018

Оглавление

Введение	5
1. Смеховая природа в Древней Руси	4
1.1 Сущность и жанры сказок	7
2. Мотивировки персонажей.....	20
3. Идеино – тематическое содержание авторской сказки	21
4. Герои литературных сказок.....	Ошибка! Закладка не определена.
5. Сценическое решение сказочного материала в режиссёрских постановках...	28
6. Список используемой литературы	36

Введение

С самого детства наши мамы, бабушки рассказывают нам русские народные сказки о лисе и зайце, старика и медведя, Василису Прекрасную и Ивана Дурака и т.д. Издавна говорили про мудрость, заключённую в русских народных сказках, но, даже вырастая, нам с трудом покоряются смыслы, спрятанные в сказках. Народные сказки – источник русской души человека. Ведь сказки сочинял народ, что видел, что придумал, что услышал.

Сказка – это древнейший жанр устного народно-поэтического творчества, эпическое, преимущественно прозаическое, произведение волшебного, авантюрного или бытового характера. Как и все народное искусство, сказка глубоко национальна, но в то же время большинство сказочных сюжетов встречается у многих народов мира. Если подобрать к слову сказка однокоренные слова, то в результате возникнет ряд слов, в определенной степени раскрывающий его смысл: сказка – рассказывать – сказывать. По сути, сказка – то, что рассказывается, устный рассказ о чем-либо интересном как для исполнителя, так и для слушателя, несмотря на то, что она всегда ориентирована на вымысел, будь то нравоучительные рассказы о животных, волшебные сказки, авантурные повести, сатирические анекдоты.

Незнание сказок, как один из существенных недостатков воспитания, расценивал А.С. Пушкин: *Слушаю сказки – и вознаграждаю те недостатки проклятого своего воспитания. Что за прелесть эти сказки! Каждая – есть поэма!*

Эстрада представляет собой разнообразную группу творческих лиц, представляющих как эстрадно-песенный жанр, танцевальный, акробатический, цирковой, разговорный и иные жанры сценического искусства. И в жанре эстрады есть огромные возможности представить зрителю сказку в наиболее интересном, необычном ключе. Всё зависит от режиссерского решения и ходов, которыми будут пользоваться артисты на сцене.

В данной работе рассматриваются следующие вопросы:

1. Смеховая культура Древней Руси.
2. Различные жанры сказок.
3. Внутренний подтекст и подоплёка на примере нескольких русских народных сказок.

1. Смеховая природа в Древней Руси

Смех объединяет в себе разрушительное и созидательное начало. Разрушительное начало раскрывается в том, что смех нарушает существующие в жизни связи и значения, показывая тем самым бессмысленность и нелепость существующих в социальном мире отношений. Например, одним из главных предметов смеха – нищета, неустроенность, изгнанность отовсюду и т.д. Смех «оглушает», «вскрывает», «разоблачает», «обнажает», будто бы возвращая миру его изначальную хаотичность. Для него не существует социальных законов, ратуемых за социальное неравенство. Он наоборот показывает их случайность и несправедливость.

Созидательное начало проявляется в мире воображения: мир нарушенных отношений, нелепостей, логически не оправданных соотношений, мир свободы от условностей, поэтому в какой-то мере желанный и беспечный. С психологической точки зрения смех освобождает человека от обязанности вести себя по правилам – хотя бы на время. У человека появляется ощущение «сторонённости», незаинтересованности в случившемся и происходящем. Таким образом, когда человек смеётся, освобождаясь от шаблонов «так надо» и «так нужно», обретает лёгкость. Можно сказать, что смех снимает психологические травмы, успокаивает и лечит. Недаром, говорят о смехе, как о психологической защите или блоке. Например, человек смеётся, когда узнаёт о потере близкого человека. Смех восстанавливает нарушенные связи между людьми. В книге «Смех в Древней Руси» говорится, что «смеющиеся это своего рода заговорщики, видящие и понимающие что-то такое, чего они не видели до этого или чего не видят другие».

Смеховой мир не только различен у каждого народа, но даже у каждого человека.

В эпохальном отношении древнерусский смех принадлежит к типу смеха средневекового. Одна из особенностей средневекового смеха это направленность на самого смеющегося и против всего того, что считается святым, благочестивым, почётным. Смеющийся чаще всего смеётся над самим собой, над своими злоключениями и неудачами. Смеясь, он изображает себя неудачником, дураком. Смеющийся «валяет дурака», паясничает, играет, переодевается (вывёртывает одежду, надевая шапку задом наперёд), изображая свои несчастья и бедствия. В этом «валянии дурака» присутствует критика существующего мира, разоблачаются существующие социальные отношения, социальная несправедливость. В каком-то плане «дурак» умён: он знает о мире больше, чем его современники. Так, например, авторы средневековых, и в частности, древнерусских произведений чаще всего смешат читателей непосредственно собой. Снижение своего образа, саморазоблачение типичны для древнерусского смеха. На самом же деле они чувствуют себя умными, дураками же они себя только изображают, чтобы быть свободными в смехе.

Антимир.

Литературные пародии, балогурство, юродивые характерные черты древнерусского смеха, которые создают мир антикультуры, так называемый антимир. Рассмотрим подробнее каждую из черт.

Литературные пародии – жанр литературно-художественной имитации, подражание стилю отдельного произведения, автора, литературного направления, жанра с целью его осмеяния. Смысл древнерусских пародий заключается в том, чтобы разрушить значение и упорядоченность знаков, обесмыслить их, дать неожиданное и неупорядоченное значение, создать неупорядоченный мир, мир без системы, мир нелепый, дурацкий. Для них характерна следующая схема построения вселенной. Вселенная делится на мир настоящий, организованный, мир культуры – и мир не настоящий, не организованный, отрицательный, мир антикультуры. В первом мире господствует благополучие и упорядоченность знаковой системы, во втором -

нищета, голод, пьянство и полная спутанность всех значений. Люди во втором плохо одеты, не имеют устойчивого положения в обществе и вообще какой-либо устойчивости, «мятутся меж двор». Это мир кромешный – мир недействительный. Он подчёркнуто выдуманый. Например, в начале и в конце произведения даются нелепые, запутывающие адреса, нелепое календарное указание. «Да 8 дворов бобыльских, в них полтора человека с четвертью, – 3 человека деловых людей, 4 человека в бегах да 2 человека в бедах...» Эти небылицы перевёртывают не тот жанр, не то произведение, которые пародируют, а сам мир, и создают некую «небыль», чепуху, изнаночный мир. В этом мире нарочито подчёркивается его нереальность и нелогичность.

Перевернутость может подчёркиваться тем, что действие переносится в мир рыб («Повесть о Ерше Ершовиче») или мир домашних птиц и т.д. Перенос человеческих отношений в мир рыб – это один из приёмов разрушения реальности.

Дурость, глупость – важный компонент древнерусского смеха. Функции смеха – обнажать, обнаруживать правду, раздевать реальность от покровов этикета, церемониальности, искусственного неравенства, от всей ложной знаковой системы данного общества. Обнажение уравнивает всех людей. При этом дурость – это обнажение ума от всех условностей, от всех форм и привычек. Поэтому-то говорят и видят правду дураки. Древнерусский смех – это смех раздевающий, обнажающий правду, голый смех, ничем не дорожащий. Дурак – прежде всего человек, видящий и говорящий «голую правду».

В древнерусском смехе большую роль играло выворачивание наизнанку одежды, надетые задом наперёд шапки. Особенную роль в переодевании имели рогожа, мочала, солома, береста, лыко. Это были как бы «ложные материалы» – антиматериалы, излюбленные ряжеными и скоморохами. Изнаночный мир не теряет связи с настоящим миром. Наизнанку выворачиваются настоящие вещи, понятия, идеи, молитвы, церемонии, жанровые формы и т.д. Вывертыванию подвергаются самые лучшие объекты – мир богатства, сытости, благочестия, знатности. Позади изнаночного мира находится идеал, пусть даже пуштышный – в виде чувства сытости и довольства. Антимир противостоит святости, поэтому он богохулен, он противостоит богатству – поэтому он беден, противостоит церемониальности и этикету – поэтому он бестыден, противостоит одетому и приличному – поэтому он наг, бос, неприличен; антигерой этого мира противостоит родовитому – поэтому он безроден, противостоит степенному – поэтому он скачет, прыгает, поёт весёлые песни. Антигерой принадлежал раньше к благополучному сословию, был сыт и при деньгах, имел жизненную стабильность. Всего этого он лишён сейчас, и важна именно эта лишённость всего; он не просто не имеет, а лишён: благообразия, денег, жены и т.п. Поэтому бедность, нагота, голод – это не постоянные явления, а временные. Стоит отметить, что антимир противопоставлен не просто обычному миру, а миру идеальному, как чёрт противопоставлен ангелам и богу. Не смотря на сохраняющие связи с настоящим миром, в этом изнаночном мире очень важна полнота вывертывания. Перевёртывается не одна какая-либо вещь, а все человеческие отношения, все предметы реального мира.

Изнаночный мир всегда плох, это мир зла – идеальный мир, вывернутый наизнанку, и прежде всего вывернутое благочестие и все церковные благодетели.

Рассмотрим следующую характерную черту древнерусского смеха – балагурство. Это одна из национальных русских форм смеха, в которой значительная доля принадлежит «лингвистической» его стороне. Балагурство разрушает значение слов и коверкает их внешнюю форму. Балагур вскрывает нелепость в строении слов, даёт неверную этимологию или неуместно подчёркивает этимологическое значение слова.

В балагурстве значительную роль играет рифма. Она провоцирует сопоставление разных слов, оглушает и обнажает слово. Рифма создаёт комический эффект, объединяет разные значения внешним сходством, оглушает явления, делает схожим несхожее, лишает явления индивидуальности, снимает серьёзность рассказываемого, делает смешным даже голод, наготу, босоту.

Одна из излюбленных тем для смеха, смех над своей женой – только предполагаемой или действительно существующей.

Яркое свидетельство наличия всех основных особенностей древнерусского смеха уже XII – XIII вв. – это «Моление» и «Слово» Даниила Заточника.

Юродивый – это тоже «дурак». Но его критика построена на разоблачении её несоответствия христианским нормам в понимании этого юродивого. Соотношения мира культуры и мира антикультуры у юродивого опрокинуты. Юродивый своим поведением опрокидывает мир культуры, объявляя его ненастоящим, лицемерным, не соответствующим христианским нормам. Поэтому он ведёт себя так, как следовало бы вести себя в мире антикультуры. Как и всякий дурак, он действует и говорит «невпопад», но как христианин, не терпящий компромиссов, он ведёт себя так, как того требует нормы христианского поведения. Мир юродивого не тождественен смеховому миру, но очень близок. Поступки и слова юродивого одновременно страшны и смешны, полны исключительной таинственностью, скрытой значительностью. Он слышит и видит истинное, что скрыто от других людей. Его мир антикультуры (на самом деле «настоящий» мир культуры) возвращён к «реальности» – «реальности потустороннего». Мир юродивого двухплановый: для невежд – смешной, для понимающих – особо значительный.

Древнерусский смеховой мир отобразился не только в литературе, но и в лубочных картинах и настенных листах (допетровское время).

1.1. Сущность и жанры сказок

В научной литературе сказка определяется чаще всего как один из видов фольклорной прозы, встречающийся у различных народов и подразделяющийся, в свою очередь, на жанры. Анализ существующих определений показывает, что в них наряду с вымышленными событиями подчеркивается устный характер сказки как художественной литературы. Так,

например, отечественная литературная энциклопедия трактует понятие сказки следующим образом:

Сказка (у русских до XVII в. баснь, байка) — рассказ, выполняющий на ранних стадиях развития в доклассовом обществе производственные и религиозные функции, то есть представляющий один из видов мифа. На поздних стадиях бытующий как жанр устной художественной литературы, имеющий содержанием необычные в бытовом смысле события (фантастические, чудесные или житейские) и отличающийся специальным композиционно-стилистическим построением. В динамике развития общественных форм и общественного сознания изменяется и понятие «сказка».

Стоит заметить, что если следовать этой логике, то все авторские сказки сюда не попадают. Одно из принятых в Европе определений сказочного жанра принадлежит И. Больте и Г. Поливке (Volte, Polivka, 1913—1932). Согласно ему, сказка представляет собой рассказ, основанный на поэтической фантазии, в особенности, из волшебного мира, что это история, не связанная с условиями действительной жизни, которую во всех слоях общества слушают с удовольствием, даже если находят ее невероятной или недостоверной.

В этом представлении сформулированы три признака: поэтичность, вымысел, развлекательность. Но в нем не учитываются, например, социальная значимость сказки как культурного элемента, воспитательный и психологический потенциал.

В.Я. Пропп, критикуя подход названных исследователей, дал свое определение сказки в самом общем виде как «рассказ, отличающийся от всех других видов повествования специфичностью своей поэтики» (Пропп, 1984, с. 35). Кроме того, он, как и Э.В. Померанцева (1985), определяет установку на вымысел в качестве главного жанрообразующего признака сказки.

Еще В.Г. Белинский в свое время акцентировал внимание на признаке вымысленности: сказочник, по его словам, «не только не гонялся за правдоподобием и естественностью, но еще как будто поставлял себе за неперемнную обязанность умышленно нарушать и искажать их до бессмыслицы» (Белинский, 1954, с. 355). К.С. Аксаков писал, что вымысел влияет и на содержание сказок, и на изображение места действия в них, и на характеры действующих лиц, и при этом самое характерное — направленность на сознательный вымысел. А.Н. Афанасьев, напротив, утверждал, что сказка — не пустая складка, в ней нет нарочно сочиненной лжи, намеренного уклонения от действительного мира.

Академик Ю.М. Соколов отмечает, что под народной сказкой в широком смысле этого слова понимается устно-поэтический рассказ фантастического, авантюрно-новеллистического и бытового характера. При этом он указывает:

«Как ни характерны для сказки ее герои и предметы, живые и оживотворенные носители сказочного действия, все же самым важным и характерным для сказки как жанра является само действие. Для чудесной сказки эти действия определяют собой волшебно-приключенческий характер чудесной сказки как особого повествовательного жанра» (Соколов, 1941, с. 326).

Другой крупный исследователь, А.И. Никифоров предложил следующее определение:

«**Сказки** — это устные рассказы, бытующие в народе с целью развлечения, имеющие содержанием необычные в бытовом смысле события (фантастические, чудесные или житейские) и отличающиеся специальным композиционно-стилистическим построением» (Никифоров, 1930, с. 7).

При том, что здесь также выведено за рамки жанра наследие литературных сказок, классифицирующие признаки фактически сходны с позициями других ученых: вымысел и развлекательный характер. Правда, природа вымысла уточняется. Кроме того, представляется плодотворным дополнение «специального композиционно-стилистического построения», но оно не расшифровывается.

Развлекательность и занимательность считали отличительными признаками сказки и известные фольклористы братья Соколовы:

«Термин сказка мы употребляем здесь в самом широком значении — им мы обозначаем всякий устный рассказ, сообщаемый слушателям в целях занимательности» (Соколов Б., Соколов Ю., 1915, с. 1, 6).

В.П. Аникин, соглашаясь с тезисом о вымысле как характеристике сказки, подчеркивает, что это не является ее главной чертой и добавляет к критерию эстетического наслаждения «особое, осуществляемое с его помощью раскрытие реальных жизненных тем» (Аникин, 1977, с. 208).

«**Сказка** — это эпическое, чаще всего прозаическое произведение с установкой на вымысел, произведение с фантастическим сюжетом, условно-фантастической образностью, устойчивой сюжетно-композиционной структурой и ориентированной на слушателя формой повествования» (Леонова, 1982, с. 7).

В это определение, **во-первых**, «не укладываются» многие типы сказок, поскольку никоим образом не являются эпическими (например, бытовые или новеллистические). **Во-вторых**, в целом ряде сказок сюжет нельзя определить, как фантастический, так как он представляет редкие, исключительные, смешные случаи (сказки о ворах, дураках, судьях и т.п.). **В-третьих**, сюжетно-композиционная устойчивость варьируется в разных типах сказки. Наконец, ориентированная на слушателя форма повествования присуща не только сказкам, но и песням, былинам и т.д.

Отсутствие единодушия у исследователей наводит на мысль о целесообразности продолжить изучение понятия сказки для выработки более конкретного определения, характеризующего ее сущность. Для этого необходимо, в первую очередь, рассмотреть жанровые особенности. Поскольку единой научной классификации до сих пор не существует, жанры или группы сказок исследователи выделяют по-разному.

Неоспоримо важную роль в систематизации сказок сыграла работа финского ученого А. Аарне «Указатель сказочных типов» (Aarne, 1910). Он построен на **материале европейских народов**, который подразделен на сказки:

- 1) о животных;
- 2) волшебные;

- 3) легендарные;
- 4) новеллистические;
- 5) об одураченном черте;
- 6) анекдоты.

Важные уточнения в труд А. Аарне внес американский ученый С. Томпсон, создавший в 1928 году «Указатель сказочных сюжетов» (Thompson S, 1955—1958). В результате **типология жанров расширилась:**

- 1) сказки о животных, растениях, неживой природе и предметах;
- 2) волшебные сказки;
- 3) легендарные сказки
- 4) новеллистические (бытовые) сказки;
- 5) сказки об одураченном черте;
- 6) анекдоты;
- 7) небылицы;
- 8) кумулятивные сказки;
- 9) докучные сказки.

Советский фольклорист Н.П. Андреев (1892—1942), переводивший на русский язык указатель Аарне, переработал его, добавив сказки из русского сказочного репертуара. Книга «Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне» (1928) до сих пор не утратила своего значения. Через полвека появилась работа Л.Г. Барага, И.П. Березовского, К.П. Кабашникова, Н.В. Новикова «Сравнительный указатель сюжетов» (1979), посвященная восточнославянским сказкам.

Принципиальное значение имеют исследования В.Я. Проппа, он выделяет **шесть групп сказок:**

- 1) *волшебные;*
- 2) *кумулятивные;*
- 3) *о животных, растениях, неживой природе и предметах;*
- 4) *бытовые или новеллистические;*
- 5) *небылицы;*
- 6) *докучные сказки.*

Близкую, хоть и несколько отличающуюся систематизацию приводит Э.В. Померанцева:

- о животных;
- волшебные;
- авантюрно-новеллистические;
- бытовые.

Не останавливаясь на различиях в подходах названных авторов, заметим, что все они особое место в жанровом многообразии отводят волшебным сказкам. В.Я. Пропп, в частности, отмечает, что такие сказки «выделяются не по признаку волшебности или чудесности, а по совершенно четкой композиции». В основе волшебной сказки, по мнению целого ряда исследователей, лежит образ инициации как разновидности обряда перехода из одной социальной роли в другую, посвящения. Поэтому в ней появляется образ «иног царства», куда следует попасть герою, чтобы приобрести невесту или сказочные ценности,

после чего он должен вернуться домой. Повествование такой сказки «вынесено целиком за пределы реальной жизни». Характерными особенностями волшебной сказки считаются: словесный орнамент, присказки, концовки, устойчивые формулы и метафоры.

Нельзя не отметить, что волшебные сказки не являются исключительно достоянием фольклора. Множество талантливых писателей сочиняли их, внося вклад в мировое литературное наследие: Г.Х. Андерсен, С. Лагерлеф, Т. Янсон, Ю. Олеша и др. Более подробно проблематика волшебной сказки будет рассмотрена во второй главе.

В остальных позициях исследователи несколько расходятся, поэтому остановимся на обзоре наиболее подробной классификации, то есть по В.Я. Проппу. К первой группе он относит кумулятивные сказки. Их сюжет строится на многократном повторении какого-то звена, вследствие чего возникает:

- ✓ либо «нагромождение» («Терем мухи»);
- ✓ либо «цепь» («Репка»);
- ✓ либо «последовательный ряд встреч» («Колобок»);
- ✓ либо «отсылки» («Петушок подавился»).

В русском фольклоре кумулятивных сказок немного. Кроме особенностей композиции, они отличаются стилем, богатством языка, зачастую тяготеют к рифме и ритму. Но по такому же принципу строятся, например, многие дидактические (обучающие) сказки, которые имеют чисто литературное происхождение, а не относятся к народным.

Жанровые особенности других сказок определяются не по композиционному признаку (по причине недостаточной изученности), а по иным свойствам, в частности, по характеру действующих лиц. Кроме того, в сказках не волшебных, «необычайное» или «чудесное» не вынесено за пределы реальности, а показано на ее фоне. Это придает необычности событий некий комический характер. Сверхъестественное (чудесные предметы, обстоятельства) здесь отсутствует, а если и встречается, то имеет юмористическую окраску.

Сказки:

- о животных, растениях (война грибов и т. д.);
- о неживой природе (ветер, мороз, солнце);
- о предметах (лапоть, соломинка, пузырь, уголек)

составляют небольшую часть русских и западноевропейских сказок, тогда как у народов Севера, Северной Америки и Африки сказки широко распространены. Наиболее популярные герои в них — ловкие обманщики-трикстеры (шуты) заяц, паук, лиса, койот, ворон и т.д. В литературе, напротив, сказки о животных — далеко не редкость. *Например*, уже упоминавшиеся «Рейнеке Лис» И.В. Гете, «Лис Микита» И. Франко, множество сказок В. Бианки и др.

Сказки бытовые (новеллистические) делятся по типам персонажей: о ловких и умных отгадчиках, о мудрых советчиках, о ловких ворах, о злых женах и т.д. «Ходжа Насреддин» Л. Соловьева, «Житейские воззрения кота Мура» Э.Т.А. Гофмана вполне подходят к этому разряду.

Небылицы рассказывают «о совершенно невозможных в жизни событиях», например, о том, как волки, загнав человека на дерево, становятся друг другу на спину, чтобы достать его оттуда. Ярким примером таких небылиц являются немецкие шванки, которые послужили Ш. Распе и его предшественникам материалом для книги о бессмертном бароне Мюнстаузене (Мюнхгаузене).

Докучные сказки, по мнению В.Я. Проппа, это скорее «прибаутки или потешки», при помощи которых хотят уговорить детей, требующих рассказа от взрослых. Например: *«У царя был двор, на дворе был кол, на колу висело мочало, не начать ли сказку сначала? У царя был двор...»* или знаменитая *«У попа была собака, он ее любил, она съела кусок мяса, он ее убил, и в землю закопал, и на камне написал, что у попа была собака, он ее любил...»*, или про белого бычка. Но и в литературе есть такого рода произведения, достаточно заглянуть в наследие Д. Хармса, К. Чуковского. Добавим к этому, что сказки, отнесенные В.Я. Проппом к докучным, порой включаются в более сложные сюжеты в качестве преамбулы или концовки.

По нашему мнению, при всей важности и логичности построенной В.Я. Проппом систематизации сказочных жанров, ею не исчерпывается разнообразие фольклорных сказок. Так, например, в славянской традиции можно выделить еще сказки богатырские, солдатские, «заветные» (сексуальные) и т.п. Полагаем, что видовой перечень необходимо дополнить сказками абсурда, сказками-перевертышами, которые некогда бытовали в среде скоморохов и обавников (коробейников-книгонош) и сохранились, а также создавались и в наше время. Приведем два примера таких текстов.

Один из них — относительно старый:

«Ехала деревня мимо мужика, вдруг из-под собаки лают ворота. Лошадь обломилась, оглобля убегла. Кнут схватил телегу, лупит мужика. Лошадь ела кашу, а мужик овес, лошадь села в сани, а мужик повез».

Другой относится к двадцатым годам XX в. и содержит колорит этого времени:

«Была весна, цвели дрова, и пели лошади, чирикали лягушки. Верблюд из Африки приехал на коньках. Он полюбил колхозную коровушку — купил ей шляпу на высоких каблуках».

В подобном ключе сочинялись и пространные истории, составляющие целое сюжетное повествование, например, «Скоморошина об Илье Муромце». Собственно, к этому фольклорному жанру весьма близка «Алиса» Льюиса Кэрролла и ряд подобных литературных произведений.

Современная наука различает следующие жанры сказок:

- о животных;
- волшебные;
- новеллистические;
- легендарные;
- сказки-пародии;
- детские сказки.

Первый тип (сказки о животных) признается древнейшим, — происходящим от первых примитивных литературных опытов наших далеких предков. Они

сложены из распавшихся мифов и в процессе развития испытали влияние поэтического наследия средневековья (в частности, опоминавшегося «Романа о Ренаре-Лисе» и т.п.). Полагаем, что это верно лишь отчасти и в дальнейшем обратим на это внимание при рассмотрении авторской структурно-функциональной типологии сказок.

Волшебная сказка — общепринятый термин. Справочная литература подчеркивает, что это сказка, генетически восходящая к разным источникам: к разложившемуся мифу, к магическим рассказам, к обрядам, книжным источникам и т.д.: волшебные сказки бывают мужскими или женскими по герою и свадебными или авантюрными по целеустановке. Очевидная нечеткость предлагаемого критерия предоставляет простор для дальнейших поисков.

Сказка новеллистическая, по устоявшемуся мнению, возникшая в средние века, предполагает бытовые сюжеты с присутствием в них чего-либо необычного. Наряду с распространенными сюжетами типа «Терпеливая жена», о глупых чертях и великанах, ловких ворах и проч. в качестве разновидностей здесь выделяют анекдотические (о пошехонцах, попах и т.д.) и эротические («Заветные сказки» А.Н. Афанасьева). На наш взгляд, здесь возможны уточнения.

Легендарная сказка определяется как поздняя, возникшая в середине XIX века. Корни ее, согласно этой концепции, следует искать в мифах или религиозной литературе христианства, мусульманства, буддизма, иудаизма и т.д. К сожалению, в этом перечне опущены былины, между тем как многие из легендарных сказок произошли именно в результате переложения (адаптации) былинных и эпических повествований. Это также свидетельствует о необходимости более четкого определения признака для отнесения сюжета к легендарной сказке.

Сказки-пародии, относимые в принятой классификации к самому новому жанру, это те, что «пародируют сказочную форму (например, коротушки или «докучные» сказки), или содержание сказок («Фома Беренников»), сказки-дразнилки». Вместе с тем отмечается, что небылицы, так же включаемые в состав данного типа, могут иметь даже очень древнее происхождение, то есть пародийный жанр в сказке зародился никак не позже новеллистического, ведь в «Романе о Ренаре-Лисе» содержалась сатира, в том числе, на «*Disciplina clericalis*» Петра Альфонса.

К детским относят сказки, рассказываемые детьми, а также взрослыми для детей. Они считаются слабо изученными, тем не менее, выделяются в самостоятельный тип («Петушок подавился зернышком», «Коза и козлята», «Теремок», «Коза за орехами» и т.п.).

В связи с этим можно сформулировать определение сказки следующим образом:

Сказка — литературный жанр, возникший из народного творчества, который характеризуется:

1) включением ирреальных персонажей, событий и условий (пространство, время, обстоятельства);

- 2) наличием многозначных символических образов и метафор;
- 3) строгой определенностью сюжетного сценария, сформированного на общей базовой интенции, которая выстраивается в зависимости от:
 - а) представлений о судьбе, определяющей степень свободы героя сказки;
 - б) отношения к тому или иному герою или явлению, как архетипическому.

При этом необходимо выделить, наряду с этим понятием, другое — сказочную повесть (роман). Как народная, так и литературная сказочная повесть может содержать в себе ряд сказок, композиционно выстроенных двумя способами:

1) Нанизание на основной сюжет автономных, не связанных с его действующими лицами — по типу «Тысяча и одной ночи», «Повести о царе Удаяне» Сомадевы, «Сказок попугая» (Индия). Условно этот вариант можно назвать «восточным».

2) Включение «боковых» сюжетных линий, в которых действуют те же персонажи или тот же герой, что и в базовой интенции. Примером могут служить сборники новелл типа «Романа о Ренаре-Лисе», «Попа Амиса», «Сказания о сильно могучем богатыре Еруслане Лазаревиче» (в переложении А.С. Пушкина — поэма «Руслан и Людмила»), «Барона Мюнхгаузена» Р.Э. Распе и др. То есть это «западный» вариант.

Таким образом, в сказочной повести (романе) сказка является структурообразующим элементом. Современное «фэнтези» происходит именно отсюда.

Сформулированная В.Я. Проппом многосторонняя концепция обусловленности волшебной сказки обрядом инициации оставляет несколько в стороне вопрос о духовных, внутренних соответствиях переходного обряда и смысла волшебной сказки, точнее, активно взывает к постановке данного вопроса. Причина этого — в сложности и неполной выявленности методологической установки Проппа.

Работая в рамках исторической поэтики и представляя собственную оригинальную версию этой дисциплины, он вместе с тем затрагивает проблемы смыслового контекста, идейно-философской наполненности жанровой модели и ее конкретно-исторических истоков. Является ли волшебная сказка только неким повествовательным отражением, пусть и с неизбежными трансформациями, ритуала посвящения как «сценария», его превращенным рудиментом, или она, подобно системе соответствий между нею и обрядом, должна быть осознана в более сложном культурно-историческом поле, которое открывается нам не через объяснение, а через понимание?

Динамика сказочного сюжета корреспондирует основным элементам обряда — выделение личности из коллектива, ее вступление в контакт с миром смерти (например, через путешествие как метафору смерти — вхождение в «страшный лес», «тридесятое царство» и т. д.) и, наконец, выход из этого мира с новым знанием и новым статусом. Что же касается осуществления матримониальных намерений как венца сказочного сюжета, то оно находит свое соответствие далеко не во всех видах инициации.

В.Я. Пропп выделил три возможных случая взаимоотношений обряда и сказки: «прямое соответствие», «переосмысление», «обращение». Может показаться, что эта связь решается исследователем только в каузативном плане: обряд предопределил – сказка реанимировала, хотя В.Я. Пропп выходит к принципиальному ритуальному толкованию сказки, что свидетельствует о присутствии герменевтического подхода и тем самым выходе в иную смысловую сферу. В частности, В.Я. Пропп отмечает переинтерпретацию в сказке мира смерти. Будучи позитивным с ритуальной точки зрения, этот мир в отдаляющемся от изначального значения обряда и уже не вполне понимающем и принимающем его сказочном мышлении становится амбивалентным или негативно-пугающим.

Хотя брачный момент – один из возможных в переходных ритуалах, В.Я. Пропп акцентирует на нем внимание постольку, поскольку тот является сюжетообразующим в волшебной сказке. В этом случае герменевтический горизонт последнего звена сказочного сюжета становится определяющим.

Герменевтический кругозор книги В.Я. Проппа задан, прежде всего, тем, что исследователь рассматривает инициацию в качестве момента древних религиозных верований, постулируя их интернациональное единство у разных народов. По замечанию Ю. М. Лотмана, В.Я. Проппа «интересовало движение от фольклорного текста к его историческим архетипам. Значимым для исследователя было то коллективное, архаическое, что уводило к прототекстам». Справедливо отмечая культурно-историческую направленность основных трудов В.Я. Проппа, Ю. М. Лотман не вполне верно расставляет акценты: «движение» от текста к архетипам было не однонаправленным, а многосторонним, в том числе и обратным. Связь текстов с «прототекстами» (точнее, с изначальными порождающими явлениями духовной культуры) рассматривалась не только узкогенетически, но в более сложной плоскости – во многом в герменевтическом аспекте.

Тем более не прав Ю. М. Лотман, говоря о том, что для В.Я. Проппа сказитель «был интересен лишь как искажитель. Константная архимодель была для В.Я. Проппа металлом, который надо выплавить из руды, сохраняющейся в памяти носителей фольклора вопреки их сознанию». Фольклорный автор у В.Я. Проппа – не искажитель, а переинтерпретатор, и не «вопреки» своему сознанию, а по органической логике общей культурной истории, ход которой В.Я. Пропп осмыслял в своих исследованиях.

Значение инициального обряда – социально-антропологическое: пройдя опыт временной смерти, заручившись «поддержкой» предков, индивид получает возможность вхождения во взрослый мир, точнее – в человеческий мир как таковой (состояние незрелости воспринимается в архаическом мышлении «докультурным»).

Этот момент, выражаемый ритуалом и сказкой, хотелось бы затронуть подробнее. Для этого обратимся к творчеству швейцарского философа и психолога Карла Густава Юнга, связавшего обряд инициации и сказку с деятельностью коллективного бессознательного – принципиального элемента незавершимого процесса антропогенеза, становления человека. Теория Юнга

была в основном сформулирована еще до второй мировой войны, до появления книги В.Я. Проппа, который создавал свои «Исторические корни волшебной сказки» в условиях тоталитаризма и был во многом ограничен в круге чтения и возможностях полного самовыражения.

По словам Юнга, «обряды инициации суть магические средства, благодаря которым человек переходит из животного состояния в человеческое. Первобытные инициации, несомненно, являются мистериями преобразования, обладающими огромным духовным значением. Очень часто проходящие обряд подвергаются мучительным медицинским процедурам, а одновременно им сообщаются тайны племени, его законы и иерархия, с одной стороны, и космогонические и иные мифические доктрины – с другой».

Проецируя смысл инициального обряда на культурно-исторический план человеческой психики, Юнг констатирует, что «в бессознательных содержаниях вся символика инициации выступает с недвусмысленной ясностью». Коллективное бессознательное для Юнга – резервуар всех возможных мотиваций и реальных структур человеческого «Я», оно наполнено самыми разными, в том числе «ужасными» и «страшными», с точки зрения сознания, образами, являясь в пределе репрезентацией глубинного, хаотического ядра антропогенеза. Например, топосы леса и воды, выражающие коллективное бессознательное, в волшебной сказке маркируются в качестве мира мертвых.

Рефлекс отождествления героя сказки с «душой» как своеобразной проекцией сознания заложен и в теории В.Я. Проппа, в частности в анализе античной сказки об Амуре и Психее (т. е. душе), чье обиталище – царство мертвых. Этот интересный момент пропповского исследования остался неразвернутым. Ср. замечание Юнга: «В мифах и в сказках, как и в сновидениях, душа высказывается о себе самой, и архетипы становятся откровенными в их естественной игре друг с другом».

Вводя понятие «мана-личности», Юнг утверждает, что оно концентрирует в себе момент абсолютного овладения индивидом своим бессознательным. Образ «мана-личности», архетипически заложенный в сознание каждого, является в то же время достаточно условным, поскольку подразумевает наличие абсолютной власти человека над собой и над миром. В архаической культуре образ «мана-личности» представлял не кто иной, как жрец (или шаман), руководивший, в том числе и посвящением: «Историческая мана-личность развивается в фигуру героя и богочеловека, земным выражением которого выступает жрец». Жрец соединял собственно религиозные функции с социально-политическими, культурными и философскими.

В результате становления своей индивидуальности («индивидуации», в более тонкой терминологии Юнга) «человек с необходимостью приходит к осознанию тех бессознательных содержаний, которые свойственны мана-личности. Осознание содержаний для мужчины означает второе и окончательное освобождение от отца, для женщины – от матери, а тем самым возможность впервые ощутить собственную индивидуальность. Эта часть

процесса опять-таки точно соответствует цели конкретизирующих первобытных инициации – вплоть до крещения».

Таким образом, основные выводы В. Я. Проппа не только подтверждаются данными аналитической психологии, но и получают на ее фоне новое, специфическое наполнение.

Ориентирующаяся на смысл переходного ритуала и являющаяся его своего рода «светским» преломлением, волшебная сказка выражает становление и формирование человеческой личности, причем однозначно буквальный, «страшный», «магический» смысл обряда аннигилируется, вплоть до перехода к «занимательности», за которой, впрочем, встают существеннейшие культурно-исторические архетипы. Это обмирщение ритуала в волшебной сказке – не просто момент отдаления от архаики, но момент европейского антропогенеза в целом.

Любопытную трансформацию в этом отношении претерпевает образ руководителя инициации – жреца (шамана). Можно предположить, что образ жреца как носителя тайного знания трансформируется в сказке в образ коллективного автора, который стремится представить нуминозное начало однозначно негативным, чтобы показать и утвердить большую роль общественно-политических институтов (семьи, власти и т. д.) в жизни индивида, – тем самым фиксируется новая историческая веха и роль сознательного в истории. Мир смерти (т. е. в том числе и мир бессознательного) отныне – страшный мир, который необходимо не столько приручить, сколько победить. Любопытно, что в сказках народов, находящихся наиболее архаической (традиционалистской) стадии развития по сравнению с европейцами, он предстает в ореоле большего уважения.

Необходимо оговорить термин «волшебная сказка». В.Я. Пропп говорит о волшебной сказке, как особой сказке, которую можно назвать волшебной. Этот тот жанр сказок, который начинается с нанесения какого-либо ущерба или вреда (похищение, изгнание и др.) или с желания иметь что-либо (царь посылает сына за жар-птицей) и развивается через отправку героя из дома, встречу с дарителем, который дарит ему волшебное средство или помощника, при помощи которого предмет поисков находится. В дальнейшем сказка дает поединок с противником (важнейшая форма его — змеборство), возвращение и погоню. Часто эта композиция дает осложнение. Герой уже возвращается домой, братья сбрасывают его в пропасть. В дальнейшем он вновь прибывает, подвергается испытанию через трудные задачи и воцаряется и женится или в своем царстве или в царстве своего тестя. Это — краткое схематическое изложение композиционного стержня, лежащего в основе очень многих и разнообразных сюжетов.

Волшебная сказка есть нечто целое, все сюжеты ее взаимно связаны и обусловлены.

Настоящая же волшебная сказка с крылатыми конями, с огненными змеями, фантастическими царями и царевнами и т. д. явно не обусловлена капитализмом, явно древнее его. Не теряя лишних слов, скажем, что волшебная сказка древнее и феодализма.

Как нельзя сравнивать сказку с каким-то социальным строем вообще, ее нельзя сравнивать с религией вообще, а нужно сравнивать ее с конкретными проявлениями этой религии. Энгельс устанавливает, что религия есть отражение сил природы и общественных сил. Отражение это может быть двояким: оно может быть познавательным и выливаться в догматах или учениях, оно манифестируется в способах объяснения мира или оно может быть волевым и выливаться в актах или действиях, имеющих целью воздействовать на природу и подчинить ее себе. Такие действия мы будем называть обрядами и обычаями.

Обряд и обычай — не то же самое. Так, если людей хоронят через сожжение, то это обычай, а не обряд. Но обычай обставляется обрядами, и разделять их — методически неправильно.

Сказка сохранила следы очень многих обрядов и обычаев: многие мотивы только через сопоставление с обрядами получают свое генетическое объяснение. Так, например, в сказке рассказывается, что девушка закапывает кости коровы в саду и поливает их водой. Такой обычай или обряд действительно имелся. Кости животных почему-то не съедались и не уничтожались, а закапывались. Если бы нам удалось показать, какие мотивы восходят к подобным обрядам, то происхождение этих мотивов до известной степени уже было бы объяснено.

Но, как уже указано, такое прямое соответствие между сказкой и обрядом встречается не так часто. Чаще встречается другое соотношение, другое явление, явление, которое можно назвать переосмыслением обряда. Под переосмыслением здесь будет пониматься замена сказкой одного какого-нибудь элемента (или нескольких элементов) обряда, ставшего в силу исторических изменений ненужным или непонятным, — другим, более понятным. Таким образом переосмысление обычно связано с деформацией, с изменением форм. Чаще всего изменяется мотивировка, но могут подвергаться изменению и другие составные части обряда. Так, например, в сказке рассказывается, что герой зашивает себя в шкуру коровы или лошади, чтобы выбраться из ямы или попасть в тридесятое царство. Его затем подхватывает птица и переносит шкуру вместе с героем на ту гору или за то море, куда герой иначе не может попасть. Как объяснить происхождение этого мотива? Известен обычай зашивать в шкуру покойников. Восходит ли данный мотив к этому обычаю или нет?

Термин «переосмысление» удобен в том отношении, что он указывает на происшедший процесс изменений, факт переосмысления доказывает, что в жизни народа произошли некоторые изменения, и эти изменения влекут за собой изменение и мотива. Эти изменения во всяком отдельном случае должны быть показаны и объяснены.

Все эти соображения и предварительные наблюдения заставляют нас выдвинуть еще одну предпосылку: сказку нужно сопоставлять с обрядами и обычаями с целью определения, какие мотивы восходят к тем или иным обрядам и в каком отношении они к ним находятся.

Как правило, если установлена связь между обрядом и сказкой, то обряд служит объяснением соответствующего мотива в сказке. Бывает, что, хотя сказка и восходит к обряду, но обряд бывает совершенно неясен, а сказка сохранила прошлое настолько полно, верно и хорошо, что обряд или иное явление прошлого только через сказку получает свое настоящее освещение.

Совпадение композиции мифов и сказок с той последовательностью событий, которые имели место при посвящении, заставляет думать, что рассказывали то самое, что происходило с юношей, но рассказывали это не о нем, а о предке, учредителе рода и обычаях, который, родившись чудесным образом, побывав в царстве медведей, волков и пр., принес оттуда огонь, магические пляски (те самые, которым обучают юношей) и т. д. Эти события вначале не столько рассказывались, сколько изображались условно драматически. Они же служили предметом изобразительных искусств. Нельзя понять резьбу и орнаменты многих народов, не зная их легенд и «сказок». Посвящаемому здесь раскрывался смысл тех событий, которые над ним совершались. Рассказы уподобляли его тому, о ком рассказывали. Рассказы составляли часть культа и находились под запретом. Эти запреты служат вторым соображением в пользу положения, что рассказывали нечто такое, что имело прямое отношение к обряду.

К сожалению, подавляющее большинство сборников рассказов, так называемых первобытных народов, состоит только из текстов. Мы ничего не знаем об обстановке, в которой рассказывали, об обстоятельствах, сопровождающих рассказы, и т. д. Однако есть и исключения. В некоторых случаях собиратели не только приводят тексты, но и сообщают кое-какие детали о том, как эти рассказы бытуют.

Очень полное показание о том, как рассматриваются подобные сказки, дает Дорси во введении к своему сборнику «Традиции скиди-пауни». Он говорит о многочисленности церемониалов и плясок, в том числе о церемониале передачи священных узелков (мешочков или связок). Это — своего рода амулеты. Они хранятся в доме и представляют собой его святыню. От них зависит всякое благополучие, удача на охоте и т. д. Содержимое их различно: в них имеются перья, зерна, листья табака и т. д. Короче, мы узнаем в них прототип наших «волшебных даров». «Каждая такая церемония и каждая пляска сопровождались не только своим ритуалом, но рассказом о происхождении его» (X), — говорит Дорси. Под рассказом о происхождении этих амулетов следует понимать, как это показывает сборник, рассказы о том, как, например, первый владелец этого узелочка ушел в лес, встретил там буйвола, был уведен им в царство буйволов, получил там этот амулет, был выучен пляскам и вернулся, выучил всему этому людей и стал вождем. Такие рассказы «были обычно личной собственностью держателя или владельца узелка или пляски и, как правило, рассказывались немедленно после исполнения ритуала или во время передач собственности на узелок или на церемонию его следующему владельцу» (XII) Таким образом, рассказ есть часть ритуала, обряда, он прикреплен к нему и к тому лицу, которое вступает во владение амулетом. Рассказ есть своего рода словесный амулет, средство магического воздействия

на окружающий мир. Таким образом, каждый из этих рассказов был эсотерическим.

В этом показании важны две стороны. Во-первых, как уже указывалось, рассказы бытуют вместе с ритуалом и составляют его неотъемлемую часть. Во-вторых, мы здесь стоим у истоков явления, которое прослежено вплоть до наших дней, а именно запрета на рассказывание. Запрещали и соблюдали запрет не в силу этикета, а в силу присущих рассказу и акту рассказывания магических функций. «Рассказывая их, он (рассказчик) отдает от себя некоторую часть своей жизни, приближая ее этим к концу. Так, человек среднего возраста однажды воскликнул: «Я не могу тебе сказать всего, что я знаю, потому что я еще не собираюсь умирать». Или, как это выразил старый жрец: «Я знаю, что мои дни сочтены. Моя жизнь уже бесполезна. Нет причины, почему бы мне не рассказать всего, что я знаю» (XV).

2. Мотивировки персонажей

Под мотивировками понимаются как причины, так и цели персонажей, вызывающие их на те или иные поступки. Мотивировки иногда придают сказке совершенно особую, яркую окраску, но все же мотивировки принадлежат к самым непостоянным и неустойчивым элементам сказки. Кроме того, они представляют собой элемент менее четкий и определенный, чем функции или связи.

Большинство поступков персонажей середины сказки естественно мотивированы ходом действия, и только нанесение вреда как первая основная функция сказки, требует некоторой дополнительной мотивировки.

Здесь можно наблюдать, что совершенно одинаковые или сходные поступки мотивируются самым различным образом. Изгнание и высаживание на воду мотивируется: ненавистью мачехи, спором о наследстве братьев, завистью, боязнью конкуренции (Иван-купец), неравным браком (Иван-крестьянский сын и царевна), подозрением в супружеской неверности, пророчеством об унижении сына перед родителями. Во всех этих случаях изгнание мотивируется жадным, злым, завистливым, подозрительным характером вредителя. Но изгнание может мотивироваться скверным характером изгнанника. Изгнанию здесь придается характер известной правомерности. Сын или внук бедокурит или глупит (отрывает руки, ноги прохожих), горожане жалуются, дед изгоняет внука.

Поступки изгнанника, хотя и представляют собою действия, но отрывание рук и ног не может считаться функцией хода действия. Это — качество героя, выраженное в поступках, служащих мотивом для изгнания.

Заметим, что действия змея и очень многих других вредителей сказкой ничем не мотивируются. Конечно, и змей похищает царевну по известным мотивам (для насильственного супружества или чтобы ее пожрать), но сказка об этом умалчивает. Есть основание думать, что сказке вообще не свойственны мотивировки, формулированные словами, и мотивировки вообще с большой долей вероятности могут считаться новообразованиями.

Начальная нехватка или недостача представляет собою ситуацию. Можно себе представить, что до начала действия она длилась годами. Но настает момент, когда отправитель или искатель вдруг понимает, что чего-то не хватает, и этот момент подлежит мотивировке, вызывая отсылку (В), или непосредственно поиски (С).

Осознание недостачи может происходить следующим образом: объект недостачи невольно сам посылает о себе некоторую весть, являясь мгновенно, оставляя некоторый яркий след, или являясь герою в каких-либо отражениях (портреты, рассказы). Герой (или отправитель) теряет свое душевное равновесие, загорается тоской по раз увиденной красоте, и отсюда развивается все действие. Одним из характерных и прекрасных образцов может послужить жар-птица и оставленное ею перо. «Это перо было так чудно и светло, что если принести его в темную комнату, то оно так сияло, как бы в том покое было зажжено великое множество свеч». Сходным образом начинается скачка № 138. Здесь царь видит прекрасного коня во сне. Этот конь «что ни шерстинка, то серебринка, а во лбу светел месяц». Царь посылает за конем. По отношению к царевне этот элемент может окрашиваться иначе. Герой видит проезжающую Елену: «осияло и небо, и землю, — летит по воздуху золотая колесница, в упряжи шесть огненных змеев; на колеснице сидит королева Елена Премудрая — такой красы неописанной, что ни вздумать, ни взгадать, ни в сказке сказать. Сошла она с колесницы, села на золотой трон и начала подзывать к себе голубок по очереди и учить их разным мудростям. Покончила учение, вскочила на колесницу и была такова». Герой влюбляется в Елену и т. д. Сюда же можно причислить те случаи, когда герой в запретном чулане видит портрет необычайной красавицы, смертельно в нее влюбляется и т. д.

Далее мы видим, что недостача осознается через персонажей-посредников, которые обращают внимание Ивана на то, что ему недостает чего-либо. Чаще всего это родители, которые находят, что сыну нужна невеста. Эту же роль играют рассказы о необычайных красавицах, вроде следующего: «Ах, Иван-царевич, что я за красавица? Вот как за тридевять земель, в тридевяти царстве живет у царя-змея королева, так та подлинно красота несказанная». Эти и подобные рассказы (о царевнах, богатырях, чудесах и т. д.) вызывают поиски.

Иногда недостача может быть мнимой. Злая сестра или мать, злой хозяин, злой царь отсылают Ивана за той или иной диковинкой, которая им вовсе не нужна и которая служит лишь предлогом, чтобы отделаться от него. Купец отсылает его из страха перед его силой, царь — чтобы овладеть его женой, злые сестры — по обольщению змея. Подобные отсылки иногда мотивируются мнимой болезнью. В этих случаях нет прямого вредительства, и отправка логически (но не морфологически) его заменяет. За спиной злой сестры стоит змей, и отправитель обычно подвергается тем же наказаниям, что вредитель в других сказках. Мы можем заметить, что отсылка враждебного характера и отсылка дружественная развиваются совершенно одинаково.

Отправляется ли Иван за диковинкой потому, что его хочет извести злая сестра или злой царь, или потому, что его отец болен, или потому, что отец увидел диковинку во сне, — все это на построение хода действия, т. е. на

поиски, как таковые, как мы увидим ниже, не оказывает влияния. Можно вообще заметить, что чувства и намерения действующих лиц не отражаются на ходе действия, ни в каких случаях.

Способов, какими осознается недовольство, очень много. Зависть, бедность (для рационализированных форм), удача и сила героя — и многое другое могут вызвать поиски. Даже желание иметь детей может создать самостоятельный ход (героя отсылают искать средство от бездетности). Этот случай очень интересен. Он показывает, что любой сказочный элемент (в данном случае бездетность царя), может, как бы обрасти действием, может обратиться в самостоятельный рассказ, может его вызвать. Но, подобно всему живому, сказка производит лишь себе подобное. Если какая-либо клетка сказочного организма становится небольшой сказкой в сказке, она строится, как это видно будет ниже, по тем же законам, что и всякая волшебная сказка.

Часто также чувство нехватки не мотивируется ничем. Царь созывает своих детей: «Сослужите мне службу» и пр., и посылает их в поиски.

3. Идеино – тематическое содержание авторской сказки

Литературная сказка, как плод трудов определенного человека, принадлежащего определенному времени, несет в себе идеи того времени и отражает его общественные отношения.

С точки зрения родовой принадлежности все литературные сказки делятся на эпические, лирические и драматические. Но отнесение конкретного произведения сказочного жанра к какому-либо роду в большинстве случаев связано с трудностями аргументации, поскольку литературная сказка – это сопричастие лирического, эпического и драматического».

Литературная сказка выросла из сказки фольклорной, унаследовав ее черты, проявляющиеся в разной степени. Но в то же время у авторской сказки есть свои особенности, которые отличают её от народной.

Литературная сказка принадлежит конкретному автору и имеет неизменный текст, не бытовавший до публикации в устной форме.

«Литературной сказке, особенно в прозаической форме, свойственна изобразительность. Автор детально и красочно описывает место действия, облик и характер героев, их переживания. Но всё же, в большей мере автор уделяет внимание необыкновенным, волшебным приключениям, происходящим с героями сказки», – утверждает известный исследователь Млетинский Е.М.

Для литературной сказки свойственна чётко выраженная авторская позиция. Читатель сразу понимает, кому из героев автор симпатизирует, кому сопереживает, а к кому относится отрицательно.

Литературная сказка всегда сказка своего времени, и даже у одного и того же автора направление и структура сказки может значительно различаться, в отличие от строгой по форме сказки народной.

В литературных сказках автор очень часто проводит параллели между реальным и сказочным миром. Нередко, таким образом, автор стремится подчеркнуть негативные стороны существующей действительности. В романах

и повестях-сказках второй половины XX века мы можем увидеть ярко выраженный социальный или даже политический подтекст. Например, в сказках Дж. Родари или Ю. Олеши. «Три толстяка»

Выдающийся доктор филологических наук Федь Н.М. утверждает: «литературная сказка заимствует у народной стилистические особенности. Но только от воли автора зависит степень стилизации его произведения. Чаще всего автор литературной сказки в обилии использует разговорную речь, усложняя строение фраз и придавая большое значение правильности их построения».

В сказке литературной, уделяющей большое значение характерам героев, важное место отводится описаниям и рассуждениям.

«С помощью повествовательных форм композиционно-речевой структуры, за счет динамики развивающегося сюжета воплощается художественное время. Художественное время не совпадает со временем реальным. Таким образом, в сказке оно убыстряется (например, не описывается дорога героя, ведущая к цели, а просто сообщается факт отправления и факт прибытия). Так же писатель может убыстрить одни события и задержать другие, нарушить их последовательный ход, по-своему скомбинировать различные элементы действия, переставляя их во времени.

Общественная, культурная и, в частности литературная ситуация с конца 1950 х годов сильно меняется. Эти перемены сказались и на детской литературе, перед которой встали новые задачи, которая охотнее и быстрее идет на эксперимент, да и просто становится свободнее и раскованнее. Уже не классовая борьба, не подготовка к очередной войне, являются предметом литературы для детей, а сам ребенок как личность, как индивид, его мечты, игры, интересы определяют содержание детской литературы. Корректируются идеалы общества, а вместе с тем и морально-нравственные нормы, предъявляемые взрослыми к ребенку, — смещение происходит от классово-общественных к общечеловеческим или к детским.

4. Герои литературных сказок

Известный методист Е.М. Мелетинский утверждает: «В литературных сказках происходит индивидуализация сказочного героя. Часто у него есть полное имя (то есть имя и фамилия), автор сказки сообщает читателям подробности его жизни. В связи с этим образы-персонажи литературной сказки – это не обобщенные маски-типажи народной сказки, а неповторимые индивидуальные характеры. Писатели воссоздают характеры героев, более сложные и психологически мотивированные в отличие от народной сказки. Сказки Пушкина, Ершова, Одоевского не об условных сказочных героях-масках, а о живых, неоднозначных, противоречивых людях с неповторимыми характерами и чувствами. Даже чертенок у Пушкина становится незабываемым героем с индивидуальным, по-детски трогательным и наивным характером».

В литературных сказках бесчисленное множество персонажей, тогда как в рамках народной традиции принято переносить персонажей из одной сказки в другую, часто даже с сохранением функции героя, постоянство функций в

литературной сказке также нарушено. Герой по ходу действия может переходить из разряда положительных в категорию отрицательных и наоборот. Портретные и психологические характеристики в литературных сказках играют важную роль для понимания образа героя. Автор старается обосновать действия персонажей, объясняя их особенностями характера. Поэтому характеристики героев занимают значительное место в литературной сказке.

Народ в качестве героя избирает необычного, непохожего на других персонажа. Писатель же, наоборот, создаёт самый обыкновенный характер, чаще всего — детский.

«Изменилось и отношение к чуду. Если фольклорный герой воспринимает чудо как само собой разумеющееся, то персонаж литературный, как правило, удивляется чуду, воспринимает волшебство именно как чудо. Литературная сказка возвращает ребенку чудесное. Таким образом, писатель подключает собственную фантазию и начинает игру со знакомыми ребенку элементами литературных сказок и народного творчества».

Мифологические герои, такие как Водяной, Кикимора Болотная, Леший, русалки и домовые связаны со стихийными силами природы и языческими поверьями.

Главный герой в русской народной сказке обычно сочетал в себе благородные человеческие качества: такие как мужество, честность, бесстрашие, милосердие и добропорядочность. Иван-Царевич, богатыри, крестьянский сын Иван – дурак, Емеля, все они проходили испытания и невзгоды, и в конце Русской народной сказки побеждали злые силы. Нередко, положительного героя сопровождали помощники, серый волк, символизирующий ум и хитрость, или конь, олицетворяющий собой преданность и верность.

Женские образы, которые встречаются в сказках, также обладали добротой, светлым умом, мудростью и нежностью. Василиса Премудрая, Елена прекрасная, Марья — Царевна, Снегурочка были наделены не только очень красивой внешностью, но и чистой душой.

Положительным героям в русских народных сказках, как правило, противостояли темные силы, загадочные и коварные персонажи. Баба Яга, Кощей Бессмертный, Змей Горыныч, Соловей-разбойник — самые популярные сказочные злодеи, которые приносили людям вред, умели колдовать и выражали собой представление народа о жестокости и алчности.

Героями русских народных сказок часто выступали звери и птицы, которые жили и действовали как люди. В каждой сказочной истории с животными иносказательно описаны человеческие типажи, с их разными характерами и пороками. Эти сказочные персонажи многочисленны — медведь, волк, заяц, коза, петух, курица, кот, свинья, журавль и цапля, и, конечно же, хитрая лиса, которая встречалась в русских сказках чаще всех остальных.

Иван-дурак

Иван-дурак, или Иванушка-дурачок — один из главных персонажей Русских народных сказок. По некоторым версиям, имя с эпитетом дурак является именем-оберегом, предотвращающим сглаз. Воплощает особую

сказочную стратегию, исходящую не из стандартных постулатов практического разума, а опирающуюся на поиск собственных решений, часто противоречащих здравому смыслу, но, в конечном счете, приносящих успех.

По другим версиям, «дурак» — это его имущественный статус. Поскольку он — третий сын, ему не положена доля в наследстве (остается в дураках). Как правило, его социальный статус низкий — крестьянский сын или сын старика со старухой. В семье часто являлся третьим, младшим сыном. Не женат.

С помощью волшебных средств и особенно благодаря своему «не уму» Иван-дурак успешно проходит все испытания и достигает высших ценностей: он побеждает противника, женится на царской дочери, получает и богатство, и славу... Возможно, Иван-дурак достигает всего этого благодаря тому, что он воплощает первую (по Ж. Дюмезилю) магико-юридическую функцию, связанную не столько с делом, сколько со словом, с жреческими обязанностями.

Иван-дурак — единственный из братьев, кто говорит в сказке. Иван-дурак загадывает и отгадывает загадки, т. е. занимается тем, чем занимается во многих традициях жрец во время ритуала, приуроченного к основному годовому празднику.

Емеля

Емеля — персонаж русской народной сказки «По щучьему веленью». К серьёзным делам семьи Емелю не допускают. Он чрезвычайно ленив: невесткам приходится подолгу упрашивать его выполнить любую, даже несложную работу. Единственное, что может сподвигнуть его на действие — это обещание гостинцев, на которые он падок. В этом заключается скрытая, на первый взгляд незаметная ирония, имя Емельян, по одной из версий, в переводе с латыни означает «трудолюбивый». Однако этот, казалось бы, непривлекательный персонаж обладает качествами, которые делают его настоящим героем: он ловок и удачлив, сумел голыми руками поймать волшебную щуку в проруби и получить от неё магическую силу (щука становится «волшебным помощником» деревенского дурачка).

Сначала Емеля использует приобретенный дар в бытовых целях — заставляет ведра идти за водой, топор — рубить дрова, дубинку — колотить недругов. Кроме того, он передвигается на самодвижущихся санях без лошади, а впоследствии управляет печкой (так как не хочет оставить любимую лежанку). Езда на печи — один из ярких эпизодов сказки. Интересно, что, управляя своими транспортными средствами, Емеля безжалостно давит людей («А зачем они под сани лезли?»). Среди фольклористов существует мнение, что эта деталь указывает на царскую природу Емели, который до поры до времени остается «тёмной лошадкой», а впоследствии обнаруживает свою героическую, незаурядную сущность.

Баба-Яга

Баба-Яга — персонаж славянской мифологии и фольклора (особенно волшебной сказки) славянских народов, старуха-чародейка, наделённая

магической силой, ведунья, оборотень. По своим свойствам ближе всего к ведьме. Чаще всего — отрицательный персонаж.

Баба-Яга обладает несколькими устойчивыми атрибутами: она умеет колдовать, летать в ступе, живёт в лесу, в избушке на курьих ножках, окружённой забором из человеческих костей с черепами. Баба Яга обладает способностью уменьшаться в размерах — таким образом, она и перемещается в ступе. Она заманивает к себе добрых молодцев и маленьких детей и зажаривает их в печи. Своих жертв она преследует в ступе, погоняя её пестом и заматывая след помелом (метлой). Выделяют три вида Бабы-Яги: дарительница (она дарит герою сказочного коня либо волшебный предмет); похитительница детей; Баба-Яга-воительница, сражаясь с которой «не на жизнь, а на смерть», герой сказки переходит к иному уровню зрелости.

Кощей (Кощей)

Кощей связан со стихией воды: вода придаёт Кощею сверхъестественную силу. Выпив три ведра воды, принесенные ему Иваном-царевичем, Кощей разрывает 12 цепей и освобождается из подземелья Марьи Моревны.

Кощея Бессмертного представляли в виде скелета, увенчанного короной, с мечом, сидящего на лошади-скелете, а называли Кощея Костеем Бездушным. Он, по поверьям, сеял ссоры и гнев, а его лошадь олицетворяла гибель всего домашнего скота. Она распространяла разнообразные болезни, убивающие домашних животных.

В тексте Русские народные сказки врагом Кощея выступает Баба-Яга, которая сообщает главному герою информацию о том, как его убить, однако иногда они заодно. У Кощея много врагов, но мало кто из них переживал встречу с ним.

Слово «кощей» в XII веке означало раба, пленника.

Змей Горыныч

Змей Горыныч — многоголовый огнедышащий дракон, представитель злого начала в русских народных сказках и былинах.

Многоголовость змея — непременная его черта. В разных сказках количество голов змея различается: их бывает 3, 5, 6, 7, 9, 12. Чаще всего змей предстаёт трёхглавым. В большинстве случаев у змея отмечается способность к полёту, но о крыльях его, как правило, ничего не говорится. Тело змея в сказках не описывается, однако на лубочных картинках, изображающих змея, излюбленными деталями являются длинный хвост — стрелой и когтистые лапы. Ещё одной важной особенностью змея является его огневая природа, однако как именно извергается огонь, сказки не описывают. Огонь змей носит в себе и извергает его в случае нападения. Кроме огненной стихии змей связан и со стихией водной, и две эти стихии не исключают друг друга. В некоторых сказках он живёт в воде, спит на камне в море. В то же время змей — ещё и Змей Горыныч и живёт в горах. Впрочем, такое местопребывание не мешает ему быть морским чудовищем. В некоторых сказках он живет в горах, но когда герой к нему приближается, он выходит из воды.

Жар-птица

Жар-птица — сказочная птица, персонаж русских сказок, обычно является целью поиска героя сказки. Перья жар-птицы обладают способностью светить и

своим блеском поражают зрение человека. Жар-птица огненная птица, её перья блистают серебром и золотом, крылья как языки пламени, а глаза светятся как кристалл. По размерам она достигает павлина.

Живёт Жар-птица в райском саду Ирии, в золотой клетке. По ночам вылетает из нее и освещает сад собою так ярко, как тысячи зажжённых огней: жар – птица как олицетворение огня, света, солнца. Она питается золотыми яблоками, дающими молодость, красоту и бессмертие; когда она поет, из её клюва сыплются жемчуга.

Пение жар-птицы исцеляет больных и возвращает зрение слепым. Оставляя в стороне произвольные мифологические объяснения, можно сопоставить жар-птицу со средневековыми, очень популярными и в русской, и в западноевропейской литературе рассказами о птице Феникс, возрождающейся из пепла. Прототипом Жар-птицы является павлин. Молодильные яблоки, в свою очередь, можно сопоставить с плодами гранатового дерева, излюбленного лакомства Фениксов.

Каждый год, осенью, Жар-птица умирает, а весной возрождается. Иногда можно найти выпавшее перо из хвоста Жар-птицы, внесенное в тёмную комнату, оно заменит самое богатое освещение. Со временем такое перо превращается в золотое. Для ловли Жар-птицы используют золотую клетку с яблоками внутри, как ловушку. Поймать голыми руками её нельзя, так как можно обжечься об её оперение.

Дед Мороз

Дед Мороз (Дедко Морозко) — персонаж русских легенд, в славянской мифологии — олицетворение зимних морозов, кузнец, сковывающий воду; в современности — главный сказочный персонаж на празднике Нового года, местный вариант рождественского дарителя.

Мороз (Морозко, Трескун, Студенец) — славянский мифологический персонаж, повелитель зимнего холода. Древние славяне представляли его в образе низенького старичка с длинной седой бородою. Его дыхание — сильная стужа. Его слёзы — сосульки. Иней — замёрзшие слова. Волосы — снежные облака. Супруга Мороза — сама Зима. Зимой Мороз бегает по полям, лесам, улицам и стучит своим посохом. От этого стука трескучие морозы сковывают реки, ручьи, лужи льдами.

Часто изображается в синей или красной шубе с длинной белой бородой и посохом в руке, в валенках. Ездит на тройке лошадей. Неразлучен со своей внучкой, Снегурочкой.

Первоначально имел в своём гардеробе только синюю (преимущественно) и белую шубы, но в середине XX века был переодет в красную шубу. Изменение цвета костюма играло две роли: с одной стороны красный цвет являлся национальным цветом СССР, с другой красный цвет перекликался с цветом шубы Санта-Клауса, который был популярен в Европе.

Снегурочка

Снегурочка — новогодний персонаж русских легенд, внучка Деда Мороза. Однако у славян Снегурочка считалась дочерью Мороза и Весны.

Образ Снегурочки уникален для русской культуры. В новогодней и рождественской мифологии остальных народов мира нет женских персонажей. В русском фольклоре она фигурирует как персонаж народной сказки о сделанной из снега девочке, которая ожила.

Знаменитый исследователь литературы Н.М. Федь считает: «Близкими ребенку-читателю становятся герои, прошедшие в сказку из других жанров литературы и фольклора. К примеру, весьма популярными становятся герои-роботы произведения, а также различные барабашки, домовые, гномы, лешие и т.д. Однако, чудесный герой, как правило, уже не являет собой некое волшебство. Он действует в реальном мире, а не в «тридевятом царстве», дружит с обычными детьми, практически не окружен ореолом таинственности и загадочности. Он скорее даже не чудесный помощник, а друг-советчик. Логика его характера вполне вписана в современную детскую характерологию. Отсюда и чудеса, совершаемые им или с его помощью, скорее напоминают проказы шалунов.

5. Сценическое решение сказочного материала в режиссёрских постановках

Сказки по праву считают мощнейшим инструментом обучения детей. Все дело в том, что они дают так называемые косвенные наставления. Дети мыслят образами, им гораздо проще представить себе ситуацию со стороны, где главными героями являются сказочные персонажи. Именно на примере героев сказок лучше всего усваивается важная жизненная информация. Все это может стать крепкой основой для любого режиссерского номера и постановки.

Рассмотрим сценическое решение сказочного материала на примере студенческих работ

1. Из сборника сказок А. Афанасьева «Старик лезет на небо».

В силу того, что сказка небольшая, приведу её текст:

«Жил старик и старуха. Старик катал, катал одну горошину. Она и упала наземь; искали, искали, не могли найти с неделю. Минула неделя, и увидели старик да старуха, что горошина дала росток; стали ее поливать, горошина взяла расти выше избы.

Горох поспел, и полез старик по горох, нащипал большой узел и стал слезать по китине. У старика узел упал и старуху убил; тем и кончилось».

Данная сказка относится к жанру бытовых сказок с элементами волшебной. Она заинтересовала меня своей лаконичностью, минимализмом, сложностью, тем, что смысл не открывается с первого прочтения. Первая ассоциация, возникшая сразу, чёрствый хлеб, про который все давно забыли.

Культура галографична и осколочна, поэтому в данной сказке присутствуют осколки других сказок («Волшебные бобы», «Старик на небе» и др.) Любая сказка таит в себе смеховой мир, свой особый мир со своими правилами и законами. Она создаёт антимир, противостоящий богатству, социальному неравенству, сытости, поэтому он беден, голоден, наг и бос. Он восхваляет нищенство, голод, он опрокидывает устойчивый и знаковый «идеальный» мир, обесценивает его. В сказке присутствует мотивы эсхатологичности и

апокалиптичности. Сказка начинается с бессмысленного абсурдного действия, катания горошины, заканчивается смертью старика и старухи. Неужели не нужно ничего делать, кроме того, как катать горошину? О старухе почти ничего не сказано, она лишь помогает старику. Вся сказка точно разбита на действия: катал-искали-поливали-полез-убил.

Тема

Когда ставится тот или иной материал, на сцене создаётся новое произведение. В любой сказке с помощью персонажей зашифрованы культурные коды. Разгадав их, мне было проще в понимании самой сказки. Старик и старуха означают не только символ старости, но и символ старости мира. Горох, прорастающий сквозь избу – символ мирового древа. Получается, что сама сказка о цикличности жизни, о смене старого мира на новый, о неизбежности смерти. Я остановилась на теме – неизбежность смерти. Смерть одно из частых явлений, транслируемых в сказках. Чаще всего тема смерти сопряжена с отсутствием смирения, и дальнейшего наказания.

Идея

Каждый сам творит свою судьбу, всегда можно выйти в дверь, но человек предпочитает прорубать свое головой стену, не видеть дальше своего носа. Человек не привык менять свою жизнь, легче плыть по течению, даже если вода прогнила и вокруг тараканы, мошки и мухи. Действительно, каждый сам творит свою судьбу, но никто не сможет перехитрить Бога и перепрыгнуть через смерть. Смерть это нормально. Основная идея моей постановки звучит таким образом – смерть неизбежна, но она есть начало.

Актуальность

Сказки сами по себе всегда будут актуальным и через 50 лет и через 100, прочтение сказки и её решение в театральном пространстве актуально вдвойне. Спектакль приобрёл яркую острую форму высказывания, и я, как режиссёр, и актёры не прячемся от смерти, а смотрим ей в лицо, мы говорим об этом. Принятие смерти, как нормального явления это та простая истина, которую необходимо принять любому человеку.

Сверхзадача спектакля заключается в том, что новая жизнь во, чтобы то ни стало, прорастёт сквозь все преграды и преодолеет сопротивление старого, изжившего себя мира.

Событийный ряд:

- Исходное: «Конец света»; старый, изживший себя мир; самоистязание.
- Основное: Горошина вышла из-под контроля. Горошина, как символ нового мира.
- Центральное: Чудо (дала росток – взяла расти выше избы).
- Финальное: Смерть старухи и старика.
- Главное: Новая жизнь. Новый мир. Конец – это начало.

Атмосфера

Прежде чем поставить сказку, мне необходимо было поймать атмосферу. До того момента, пока я не обратила всё существование актёров в один единый мир, сказка не выходила, получалось монотонно, скучно, мертво, неинтересно.

Моей ошибкой в начале работы было то, что я пыталась придумать те действия, которых в сказке нет. Когда я стала идти четко по действиям сказки, сразу выстроилась логика и мне, и актёрам стало легче. Что значит поймать атмосферу? Создать мир, в котором живут старик и старуха, задать правила игры. Моя идея о создании смехового изнаночного мира получила своё развитие в постановке сказки. На сцене возник древесный, архаичный, дикий мир.

Характеристика главных героев

Дикий, архаичный, древесный мир населяют два персонажа – старик и старуха. Это грубые, лишённые любви существа. Одним из ключей для создания персонажей была находка, что старик и старуха это обессиленные колдуны, таки образом, горошина перемещается без посторонней помощи. Образы старика и старуха доведены до гротеска и абсурда, они почти лишены человечности, реакции близкие к животным. Возможно, когда-то они были счастливы, но сейчас в их жизни присутствует бессмысленность, от которой они не находят себе места. Одним из главных находок было очеловечить горошину. Горошину играет актриса, тем самым устервляется контраст между живым и неживым, задавая старый и новый мир. Горошина это символ новой жизни, которая прорастает сквозь стол, разрушая мир старика и старухи, но теперь в этом мире нет места для старика и старухи.

Способ существования актёров

Главным решением спектакля была пластика актёров. Вывернутая, не бытовая, ломанная, резкая пластика отражала отороженность, бессмысленность существования старика и старухи. На протяжении работы сказки мы с актёрами долго работали над тем, чтобы не возникали психологических оценок, чтобы любая оценка транслировалась в теле, тем самым служат вывернутые кисти, ломанный, изогнутый корпус, большие замахи корпуса, резкие падения, быстрая смена темпоритма от быстрого к медленному. Техника пластики горошины близка к физическому театру и театру буто, так как главная задача горошины это преодоление и прорастание сквозь дерево. Сверхзадача горошины – прорасти присвоить этот мир себе. Сверхзадача старика и старухи сохранить свой мир. Конфликт между горошиной и стариком и старухой в том, что два этих мира вместе сосуществовать не могут. На смену старого мира приходит новый. Передаче пикового состояния прорастания горошины служит использование тарзанки.

Художественное оформление играет одну из важных ролей в постановке сказки, так как с помощью него создаётся атмосфера древесного, дикого мира. Преобладает светло-коричневый, древесный цвет, который отражается в промасленной стене, сделанной из крафта, в столе, сделанном из картона, также стул, ведро, скамейка зафактурены картоном, разрисованным в древесном стиле. Одним из основных режиссёрских решений является стол, который развёрнут в вертикальной плоской перспективе, создавая не бытовой, нереальный мир. Костюмы старика и старухи созданы из брезентовых темно-зеленых болотных мешков.

Музыкальное оформление подобрано тщательным образом, так как она также помогает создавать нужную атмосферу. Сама по себе сказка очень шумовая и звуковая. Прорастание горошины олицетворяют механические барабаны, композиция специально создавалась для спектакля. Лейтмотив старика это тувинское горловое пение, лейтмотив старухи – варган. Смерть старика и старухи подхватывают фольклорные напевы соединённые с варганом. Главная отличительная черта выбранных музыкальных композиций это их аутентичность, корневая природа. Корневая музыка послужила одним из ключей вскрытия русской народной сказки.

2. Сказки по мотивам Г.Х. Андерсена:

- «Улитка и Розовый куст»
- «Пастушка и Трубочист»
- «Свинопас и Принцесса»

Данная постановка является Сказкой в сказке.

Актёры играют «актёров» маленького театра. Это коллектив из четырёх человек, который играет на детских утренниках, днях рождениях, в небольших театрах, даже иногда на улице. Им нужно что-то зарабатывать на жизнь, поэтому приходится играть где угодно.

Сергей – актёр, 35 лет, играл 9 лет в театрах Москвы, но после неприятных ситуаций, его не стали принимать ни в один. Пробовал работать в театре Санкт-Петербурга, но главного режиссёра уволили, труппа развалилась, театр закрыли. Познакомился с Аленой, которая и была организатором коллектива. Он циничный, эгоистичный, грубый в реальной жизни, но в работе умеет легко находить «язык» с людьми, быстро перевоплощается на сцене. Сергей не любит работу актёра, но любит и уважает людей, с которыми работает в новом маленьком театре. Репертуар новой труппы уже надоел. Не женат, детей нет. Играет рассказчика в сказках Андерсена.

Алена – актриса, 31 год. Два высших образования, по профессии не пошла. Является организатором труппы и директором бродячего театра. Набрала актёров в Санкт-Петербурге, и уже несколько лет ездит с одной программой по театрам и мероприятиям. Она энергичная, обаятельная, не выглядит на свой возраст, истеричная и неугомонная. Не хватает удачи в жизни. Алена не понимает, чего хочет. Любит свою труппу, любит работу, хороший организатор. На сцене чаще у неё мужские роли, потому что не хватает в команде актёров мужского пола. Разведена, есть ребёнок. Играет Розу в сказке «Улитка и Розовый куст», Трубочиста в сказке «Пастушка и Трубочист» и Свинопаса в сказке «Свинопас и Принцесса».

Катрина – актриса, 27 лет. Училась на дирижёра, но из-за мужа бросила учёбу. Была домохозяйкой несколько лет. Знакомы с Аленой из театрального кружка. Три года назад муж стал пить, Катрине приходится работать на трёх работах и следить за двумя детьми. На работе часто засыпает в перерывах. Она сильная, добрая, но из-за любви к мужу не может никак изменить свою жизнь. Нейтрально относится к работе. Играет в трилогии Улитку, Пастушку и Принцессу.

Егор – актёр, 21 год. Самый молодой в коллективе. Студент института культуры. Играет в маленькой труппе из-за опыта. Работал с Катриной аниматором на мероприятии ко Дню Победы, позже она посоветовала Алене взять его в театр. Есть девушка. Алена часто флиртует с Егорой, он поддаётся на её знаки внимания только в качестве флирта. Егора внимательный, артистичный, эмоциональный, но конфликтный из-за своего возраста и неопытности, не умеет разделять работу и личную жизнь, иногда подводит труппу. С другой стороны, играет много ролей, поэтому убрать из труппы его уже не могут. Любит сцену и внимание. Играет в трёх сказках Андерсена Розу, Генерала и Старого китайца, 5 разных Фрейлин и Императора.

Действие происходит в маленьком зале. На сцену выходят «актёры». Разыгрывают сцену, которая показывает жизнь за кулисами. В дальнейшем идёт трилогия Андерсена.

Тема этюда: жизнь – не сказка.

Взрослые не верят ни в сказки, ни в волшебство. Так и эти актёры, которые играют на сцене хорошие, добрые, поучительные сказки Ганса Христиана Андерсена, совсем не верят в них. Их жизнь полна несчастья, обыденности и банальности. С одним и тем же репертуаром они выступают в разных местах. Актёры устали от своей личной жизни, семьи и рутины. Но они пытаются не перекладывать это на свою работу, хоть и не доверяют тому, во что играют.

Идея: автор хотел сказать, что нужно верить в чудеса. Конечно, реальная жизнь не похожа на удивительную сказку, но без нашего воображения, фантазии и разнообразных мечтаний жить было бы невыносимо скучно. Иногда обыденность и быт ломают морально человека, поэтому сказки, легенды, мифы, выдумки спасают нашу действительность.

Конфликт: между обыденностью и верой в сказки.

Сверхзадача: я хотела показать зрителю, что в каждом человеке должна жить вера в сказки.

«Улитка и Розовый куст»

Герои: Розовый куст (*играют – Алена и Егор*) и Улитка (*Катрина*), рассказчик (*Сергей*).

В данной сказке, по мотивам Андерсена, рассказывается об улитке, которая сидит под розовым кустом. Они говорят о том, что много сделают для этого мира, но проходит время, и ничего не меняется. В конце концов, герои задаются вопросом: «А что дали миру вы?», на который ответа зритель не слышит.

Автор хотел донести до людей, что каждый должен задуматься, что он принёс этому миру. Простое существование не сделает его лучше.

Конфликт возникает между миром и бездействием.

«Пастушка и Трубочист»

Герои: Пастушка (*Катрина*), Трубочист (*Алена*), Старый Китаец и Генерал Козлоног (*Егор*), рассказчик (*Сергей*).

В сказке рассказчик представляет нам историю любви маленькой прекрасной фарфоровой Пастушки и такого же милого фарфорового Трубочиста. Кукла, старый дедушка Китаец, хотел выдать внучку, Пастушку, за генерала

Козлонога, человечка, вырезанного на деревянном шкафу, но влюбленные сбежали с подзеркального столика в дымовую трубу. Пастушка очень любила своего дедушку, поэтому они вернулись и обнаружили, что Китаец разбился. В конце концов, дедушку починили, а Пастушка и Трубочист жили счастливо, пока не разбились в один день.

Сказки Г.Х. Андерсена полны любовью, размышлениями, приключениями, верой в хорошее. Хотя конец и кажется счастливым, но автор явно подчёркивает реальность бытия словами «...любили друг друга, пока не разбились».

Автор постановки свою главную идею выносит в мораль: «Не важно, где ты, важно, с кем ты». Где бы ни был человек, в какой бы город или страну он бы не переехал, без определённых людей или без определенного человека он не будет счастлив. Главное, идти за своей любовью, можно жить счастливо в любом уголке Земли. Нельзя ни от чего убегать, оно всё равно тебя догонит рано или поздно.

Конфликт возникает между любовью и свободой.

«Свинопас и Принцесса»

Герои: *Свинопас (Алена), Принцесса (Катрина), Император и пять фрейлин (Егор), рассказчик (Сергей).*

На сцене перед зрителями возникают три актёра, которые стоят в линии. На протяжении всего номера ход повторяется четыре раза. Рассказчик озвучивает роль каждого актёра, рассказывая при этом сказку. Вначале мы слышим историю принца, который решил жениться и послал ларцы с подарками Принцессе. В дальнейшем мы узнаем об Императоре и его дочери. Вредная Принцесса не захотела принять подарки принца, тогда он устроился в королевство Свинопасом и сделал волшебный горшочек с бубенцами. Изделие Свинопаса очень удивило Принцессу, и она захотела получить этот горшочек, но переодетый принц потребовал от неё сто поцелуев, которые позже получил. Увидев это, Император выгоняет Принцессу и Свинопаса из королевства. Так прекрасный принц в обличье простого Свинопаса проучил вредную девушку.

Идея автора такова: нельзя судить о людях по их благосостоянию, гордыня и высокомерие всегда наказуемы. Мы довольно часто судим о человеке по его «обложке», хотя всегда нужно смотреть на его внутренние качества и поступки.

Сказка так же, как и остальные, заканчивается далеко не сентиментально.

Конфликт: между внутренним и поверхностным миром.

Сказка «Морожены песни» С.Г. Писахова

У Степана Писахова, мы видим в сказках вполне современные реалии: женщина требует от мужа, чтобы тот отправил её в город «на короткой волне», а муж склонен отправить её на «волне длинной», как более ему подходящей; в другой сказке медведь говорит по телефону.

Писахов – удивительный сказочник. Нет для его главного героя Сени Малины невозможного. Захочет – пиво на звездном дожде сварит. Захочет – на бане в море за рыбой пойдёт. Или на Луну с помощью самовара улетит да там от рук злющих «лунных баб» чуть не погибнет.

Главный персонаж – рассказчик Сеня Малина, от лица которого зрителю и рассказывается история о жизни поморов в деревне Уйма и их мороженных песнях. Но на сцене герой – это уже современный человек родом из Архангельского края, который пожил в Москве и решил поведать о родине своей. Для него эта история – обычное дело, но для других – это волшебная сказка, сотканная из диковин, которая оживает на глазах у зрителей.

Их язык – чист, первозданен. В этом языке дышат века. Именно так, наверное, говорили новгородцы, четыреста или пятьсот лет назад, обживавшие побережье Белого моря.

Две героини – это олицетворение мороженных песен, это – носитель наших северных традиций, культуры и быта. Именно поэтому у девушек сказочный облик с кружевными юбками в пол, снежными паутинками на одежде и волосах, а прически их выглядят как замерзшие вверх сосули.

Они и поют, и танцуют, и свои сказы рассказывают. Но всё же основным средством их выразительности являются куклы, которыми они разыгрывают предметный театр. Это вид театра, когда обычные обиходные предметы (в этом случае куклы-обереги) превращаются в героев будущих сказок. Здесь мороженные песни сами не являются действующими лицами, а создает сцены, ведут роль игрушечного персонажа. Они действует за них, изображая его интонацией, мимикой. Пантомима ограничена. Ведь они действуют неподвижной или малоподвижной фигурой, игрушкой.

В финале сказки все действующие лица, в том числе и куклы, стали свидетелями шутки мужиков-поморов, которую разоблачили иноземцы только в самом конце по возвращении на свои земли, наморозить не только песен ладных с переливами да с выносом, а и всё, что в уме сидело. «Нам забавно: пето не для нас, слушать не нам».

Один из излюбленных приёмов Писахова — материализация природных явлений (слова застывают льдинками на морозе, северное сияние дергают с неба и сушат т.д.) становится толчком для развития авторской фантазии во многих сказках.

Это во многом определяет тот особый юмор, который так характерен для сказок Писахова: все, о чём говорится в них, вполне может быть, если в самом начале допустить существование таких овеществленных явлений.

Чтобы раскрыть со всей широтой и глубиной красоту русского севера, используются определенные материалы, оформляющие сцену. От пола до потолка у меня перетяжки из серебристой фольги, по краям – волнистые, с узорами по длине. Это символ мороженных песен. Из боковых кулис временами спокойно падают тонкие ажурные снежинки из белой кальки, а временами, когда бранятся и чепуху говорят наши герои – поморы – льдинки летят да снежные куски из разных типов бумаги.

Главный объект из реквизита – волшебный сундук, откуда и совершается всё волшебство, где и хранятся песни. Сундук отфактурен белым искусственным снегом, как будто заиндевел на морозе, прилипли снежинки на него.

Главный герой-рассказчик раскрывает по ходу своего рассказа тайны сундука: там и стул он себе заиндевелый находит, оттуда и песни с ним

говорят, народные куклы мастерят, пургу навевают и снежинки, битвы снежками устраивают.

В финале сказки появляется маленький прототип волшебного сундука, который и отправляется на торговлю в страну заморскую. Такие в народе термоящниками назывались, укладывать в них песни тоже особым образом нужно: определять, где перед, а где – зад, чтобы слова с другой стороны таять не начали. И в сундук то этот мужики нагрузили не только песен раздольных, но и всякой чепухи: словечек острых да ругательств своих житейских.

На протяжении всей сказки сохраняется тонкий юмор Степана Григорьевича, который пронизывает все его сказки и небылицы.

Подводя итоги, хотелось бы отметить, что сценическое воплощение сказочного материала, одна из самых сложных и увлекательных работ. Ведь в сказках нет ничего на поверхности, необходимо расшифровывать и разгадывать. А разгаданные коды важно суметь решить на сцене, ведь не будешь же для каждой сказки сколачивать избу или сажать лес.

Таким образом, сценическое воплощение сказочного материала нуждается в специфических театральных приёмах, а именно использование фактуры, также важно найти свой жанр (пластический театр, клоунада и т.д.) Сказка испытывает режиссёра на выносливость, несмотря на то, что сказки совсем не для детей, изначально они позиционировались, как для детей, поэтому воплощая сказку на сцене, режиссёр тренирует своё воображение и фантазию, порой прыгая выше своей головы. Работа над сказкой – это безусловно полезная учебная работа для будущего режиссёра.

6.Список используемой литературы

1. Пропп В.Я. «Морфология волшебной сказки» / Пропп Владимир. – М. : Лабринт, 1998. – с. 255
2. Пропп В.Я. «Исторические корни волшебной сказки» / Пропп Владимир. М. : Азбука, 1999. – с. 133-134
3. Лихачёв Д.С., Панченко А.М «Почти серьёзно» / Юрий Никулин. М. : Молодая гвардия, 1982. – с. 12-16
4. Кривошеев С.М « Природа русской народной сказки» / Сергей Кривошеев. – М. : Росмэн, 2001. – с.134
5. Макарова Т.М «Театр для детей» /Татьяна Макарова. – М. : Росмэн, 2001. – с.55-56
6. Жемчужный И.Б «Особенности постановки спектакля для детей» / Жемчужный Игорь. – М.: Астрель, 2013. – с. 95
7. Божович, Л.И. О нравственном развитии и воспитании детей / Л.И. Божович // Вопросы психологии. – 1995. – № 2. – С. 15-18.
8. Буре Р.С. Когда обучение воспитывает: методическое пособие / Р.С. Буре. – Спб.: Детство-Пресс, 2002. – 210 с.
9. Пропп В.Я. Мифология сказки. Исторические корни волшебной сказки. (Собрание трудов В.Я. Проппа). – М., 2000.
- 10.Пропп В.Я. Русская сказка. (Собрание трудов В.Я. Проппа). – М., 2000.
- 11.Усачёва И. Волшебные карты, или Джанни Родари учит сочинять сказку // Семья и школа. – 1989. – № 4. – С.21 – 23.
- 12.Эльконинова Л., Эльконин Б.Д. Знаковое опосредствование, волшебная сказка и субъектность действия // Вестн. Моск. ун-та. Сер.14, Психология. 1993.
- 13.Родари Дж. Грамматика фантазии: Введение в искусство придумывания историй. – М., 1978
- 14.Сказка как источник творчества детей. / Науч. рук. Лебедев Ю.А. – Владос, 2001.
- 15.Соколов Д.Ю. Сказки и сказкотерапия.– М., 2000.
- 16.Фесюкова Л.Б. Воспитание сказкой. – Харьков, 1996.
17. Франц фон М.-Л. Психология сказки. Толкование волшебных сказок. – СПб, 1998.
- 18.Андерсен Х.-К. Сказки и истории. Т. 1. Л, Художественная литература, 1969.
- 19.Брауде Л. Ю. Жизнь и творчество Ханса Кристиана Андерсена. – Москва, 1997.
- 20.Брауде Л. Ю. Сказочники Скандинавии. Л.: Наука, 1974.
- 21.Брауде Л. Ю. Традиции Андерсена в сказочной литературе. – В сб.: Детская литература. – М., 1975.
- 22.Брауде Л. Ю. Ханс Кристиан Андерсен. Л., Просвещение, 1978.
- 23.Важдаев В. Ханс Кристиан Андерсен. Очерк жизни и творчества.– М. : Детгиз, 1957.
24. Грэнбек Б. Ханс Христиан Андерсен. – М. : Прогресс, 1979.

25. Кокорин А. В стране великого сказочника. – М. : Советский художник, 1988.
26. Муравьева И. И. Ханс Кристиан Андерсен. – М. : Молодая гвардия, 1959.
27. Погодин А.С. Классик датской литературы Г. Х. Андерсен. – М. : Издат, 1955.
28. Сильман Т. Сказки Андерсена. Л: Художественная литература, 1969.
29. Степанова М. Сказка его жизни. //Дошкольное воспитание. 1985, № 4, с. 61-62.

Учебное издание

Кузьмин Владимир Владимирович

Сценическое решение сказочного материала

Методическая разработка