

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РФ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«КРАСНОЯРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. В. П. АСТАФЬЕВА»

(КГПУ им. В. П. Астафьева)

Факультет иностранных языков

Кафедра германо-романской филологии и иноязычного образования

Специальность 050303.65 «Иностранный язык»
с дополнительной специальностью 050303.65
«Иностранный язык»

ДОПУСКАЮ К ЗАЩИТЕ

Зав. кафедрой ГРФ и ИО

_____ И.А.Майер

«_____» _____ 2015 г.

Выпускная квалификационная работа

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СОВРЕМЕННОЙ
ФРАНЦУЗСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ

Выполнила студентка группы 51ф

Э. М. Ахметшина

_____ (подпись, дата)

Форма обучения очная

Научный руководитель:

Кандидат филологических наук, доцент Ю. Г. Новикова

_____ (подпись, дата)

Рецензент:

Кандидат филологических наук,

доцент кафедры иностранных языков

для естественнонаучных направлений института

филологии и языковых коммуникаций СФУ Н. В. Бизюков

_____ (подпись, дата)

Дата защиты _____

Оценка _____

Красноярск

2015

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ	
1.1 Сказка как жанр литературы.....	7
1.2 Понятие литературной сказки.....	13
1.3 История развития литературной сказки.....	18
1.4 Особенности жанра литературной сказки.....	24
1.5 Выводы по первой главе.....	29
ГЛАВА II. СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ СКАЗКА	
2.1 Современная литературная сказка и ее критика.....	32
2.2 Анализ структуры современной литературной сказки, в сравнении со сказкой народной.....	44
2.3 Типы предложений, встречающиеся в современной литературной сказке	48
2.4 Синтаксические средства языка современной литературной сказки	52
2.5 Значение временных форм французского глагола в современной авторской сказке	53
2.6 Лексические особенности языка современной литературной сказки	55
2.7 Выводы по второй главе	57
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	59
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	63
ПРИЛОЖЕНИЕ	68

ВВЕДЕНИЕ

Данная дипломная работа посвящена изучению структурных и лексико-синтаксических особенностей современной французской литературной (авторской) сказки.

Сказка один из важнейших жанров фольклорной литературы, который существует в любой стране и как любой другой имеет свои исторические корни и сложившиеся нормы. Сказка представляет собой один из интереснейших и ценнейших жанров, вопреки своей внешней простоте и несерьёзности. Она чрезвычайно многогранна. Сказка отражает историю своего народа, этнографию, религию, историю форм мышления, языкознания, и таким образом, несёт в себе колоссальную информационную составляющую, передаваемую из поколения в поколение.

Наукой сделано очень многое для изучения сказки как жанра с различных точек зрения: исторической, культурной, психологической и лингвистической. Само же исследование сказки – не просто частная дисциплина, а самостоятельная наука. Ее изучению посвящено огромное количество научных трудов. В. Пропп и К. Леви-Стросс занимались исследованием исторического и антропологического значения сказок. Л. Г. Викуловой был изучен прагмалингвистический аспект сказок. Сказки привлекали также особое внимание психологов, изучающих их с точки зрения психоанализа. Структурно-типологическим изучением сказки в семиотическом аспекте впервые занялся В. Пропп. Несмотря на это, сказка до сих пор остается источником вдохновения для новых исследований, и ее исследование не знает границ.

Однако только фольклорная сказка была всесторонне изучена, в то время как жанр литературной сказки был исследован в основном лишь с точки зрения литературоведения по причине расплывчатости его границ, а также сильного влияния стиля писателя.

Таким образом, **актуальность** настоящей работы определяется необходимостью изучения современной французской литературной сказки как жанра, выделения присущих ей структурных и лексико-синтаксических особенностей по сравнению с фольклорной (народной) сказкой.

Имея в своём распоряжении такую широкую область для нашей работы, мы выбрали **объектом** исследования современную литературную (авторскую) сказку, как один из типов сказки как таковой.

Материалом для исследования послужили 12 сказок современных французских авторов.

Предметом нашего исследования являются структурные и лексико-синтаксические особенности современной французской литературной сказки.

Целью нашего исследования выбрано изучение характерных особенностей языка французской современной литературной сказки. Для достижения данной цели необходимо решить ряд задач:

- 1) обозначить понятие сказки как жанра в целом, а также определить понятие литературной сказки;
- 2) проследить историю развития литературной сказки во Франции;
- 3) определить ее основные признаки как жанра литературы;
- 4) изучить современные точки зрения на эволюцию литературной сказки;
- 5) сравнить структурно-композиционные закономерности литературной авторской сказки 17-18 в. и современной литературной авторской сказки и определить структурно-типологические особенности последней;
- 6) проанализировать несколько современных французских литературных сказок с точки зрения структурных, стилистических, лексических и синтаксических изменений;

Поставленные задачи обусловили выбор **методов** исследования. В работе использовались описательный метод, метод анализа и синтеза; сравнительно - сопоставительный метод.

Научная **новизна** настоящей работы обусловлена ее целью и задачами. Языковые особенности современной литературной сказки пока мало изучены, тогда как литературная сказка конца 17- начала 18 века имеет довольно четкое описание.

Теоретическая значимость нашего исследования заключается в изучении проблемы определения жанра литературной сказки и присущих ему структурных и лексико-синтаксических особенностей по сравнению с жанром фольклорной сказки.

Практическая значимость работы определяется возможностью использования материала и результатов исследования в практике преподавания французского языка, курсов стилистики французского языка, нарратологии, текстологии, преподавании в школе. Основные положения и выводы исследования также могут быть использованы также при интерпретации текстов, написании курсовых и дипломных работ.

Структура работы обусловлена целью и задачами исследования. Работа состоит из введения, двух глав, заключения, списка использованной литературы и приложения.

Во введении определяются цель и задачи исследования, обосновывается актуальность темы и ее новизна, отмечается теоретическая значимость работы и ее практическая ценность.

Первая глава нашей работы посвящена изучению понятия сказки и ее отдельного жанра - литературной сказки. Кроме того, мы рассматриваем особенности становления литературной сказки во французской литературе, выделяем понятие литературной сказки и ее ключевые отличия от сказки народной.

Во второй главе представлены различные точки зрения современных авторов на эволюцию литературной сказки, а также изложены основные результаты проведенного нами исследования: структурного и лексико-синтаксического анализа современных французских сказок и сказочного текста.

В заключении подводятся основные итоги по результатам исследования, а также намечаются перспективы дальнейшего изучения проблемы.

ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ

Первая глава нашей работы, как отмечалось во введении, посвящена изучению понятия сказки вообще, ее основных особенностей и видов. Особое внимание мы уделим понятию литературной сказки и постараемся обозначить ее специфические черты. Кроме того, мы изучим особенности развития литературной (авторской) сказки во французской литературе, определим само понятие литературной (авторской) сказки и ее ключевые особенности в отличии от сказки народной.

1.1 Сказка как жанр литературы

Для того, чтобы определить понятие волшебной сказки, воспользуемся дедуктивным методом: начнем с понятия сказки в целом.

Несмотря на то, что каждый из нас имеет достаточно четкое представление о том, что такое сказка, и на то, что существует огромное количество научных трудов, посвященных ей, единого мнения и определения этого понятия до сих пор не существует. Более того, некоторые полагают, что рассмотрение этого вопроса вообще ни к чему. Такие взгляды высказывались даже в науке. Финский ученый Х. Хонти пишет: «Одностороннее определение всем известного понятия является, собственно говоря, излишним: каждый знает, что такое сказка, и может чутьем отграничить ее от так называемых родственных жанров — народного предания, легенды и анекдотов» [31, с. 34]. Некоторые исследователи фольклора, такие как Владимиров П. В. , Пыпин А. Н. , Сперанский М. Н., Замотин И. И., Веселовский А. Н., обходились без определения понятия и сущности сказки. Но это не говорит о том, что у названных ученых не было своего понимания сказки. Оно у них было, но не изложено ни в каких четких определениях. Тем не менее, мы не считаем правильным полагаться на чутье, как говорит Хонти, и постараемся найти

научное определение данного понятия. И начать изучение мы предлагаем с самого слова «сказка».

В. Я. Пропп писал: «Универсальность сказки, ее так сказать повседневность, столь же поразительна, как и ее бессмертие. Все виды литературы когда-нибудь отмирают. <...> сказку понимают решительно все. Она беспрепятственно проходит все языковые границы, от одного народа к другому, и сохраняется в живом виде тысячелетиями. <...> Это происходит, потому что сказка содержит какие-то вечные, неувядаемые ценности» [23, с. 143]. Необходимо заметить, что разные народы мира дают определения сказки по-разному, или же не могут подобрать точных слов для обозначения данного понятия.

Далее мы предлагаем обратиться к научному исследованию В. Я. Проппа «Морфология волшебной сказки», где он подробно раскрывает эту проблему.

В русском языке слово «сказка», в современном ее понимании, появляется не раньше XVII века. Сказки существовали и до этого, но они обозначались, вероятно, другим понятием. Пропп предполагает, что таким словом служила «баснь», чему соответствовал глагол «баять» и существительное «бахарь». Первоначально слово «сказка» имело совершенно другое значение, в отличии от сегодняшних дней: « Оно означало сказанное или писанное слово, имеющее силу документа. <...> Корень этого термина, -каз-, с разными приставками приобретает разное значение, но основной смысл самого корня— некоторая форма сообщения: сказать, указать, наказать и т. д. Сербское «казати» — 'говорить', чешское «казати» — 'показывать'. <...> Как могло случиться, что слово получило противоположный ему смысл, трудно сказать. По-видимому, те «сказки», те показания, которые отбирались при судопроизводствах или сделках и т. д., были часто настолько недостоверны, настолько наполнены ложью, что слово «сказка», первоначально означавшее 'достоверный документ', стало синонимом понятия лжи, выдумки, чего-то совершенно недостоверного» [22, с. 78].

Исследуя понятие сказки в других языках, ученый подчеркивает, что немецкий язык единственный в Европе имеет специальное слово для

обозначения понятия сказки - Märchen. Корень этого слова «Mär» означает 'новость', 'известие', -chen — уменьшительный суффикс. Отсюда и значение слова «Märchen» — 'маленький интересный рассказ' (слово встречается с XIII века и постепенно закрепилось в значении 'сказка').

В Древней Греции слово «сказка» передавалось по средствам слова 'миф', и не существовало специального слова для обозначения сказки. На латинском языке слово «сказка» обозначалось словом «fabula». Но это слово весьма специфично для сказки, так как объединяет много разных значений: «разговор, сплетня, предмет разговора и т. д. (ср. наше «фабула» — 'сюжет, предмет повествования'), а также рассказ, и в том числе сказка и басня» [30, с. 26].

В немецкий язык понятие сказки перешло в значении 'басня'. В немецком 'басня'—Fabel, а глагол *fabulieren* — 'рассказывать с привиранием'. В итальянском языке обозначение понятия сказка пошло от латинского *fabula*, и передается по средствам слов *fiaba* и *favola*, или же словами *conto*, *racconto* и другими. Собственно говоря, корень -cont- имеет значение 'счет' (ср. наше -чит- — «считать»).

Во французском языке чаще всего используется слово *conte*, которое означает 'рассказ', от глагола *raconter* — 'рассказывать', или иногда употребляют слова *récit* или *légende*. Для более точного определения добавляют *conte populaire* — 'народный рассказ', *conte de fées* — 'рассказ о феях', но это подходит исключительно к волшебным сказкам. [39, с. 235].

В английском языке мы видим тоже самое. Сказку обозначают словом *tale*, что имеет значение 'рассказа вообще, любого рассказа, словосочетание *fairy-tale* употребляется в понимании 'фейная сказка', словом *nursery-tale* (от *nurse* — 'няня') обозначают детские сказки. Можно также увидеть употребление слов *story* или *legend*.

Для того, чтобы понять, что наличие такого большого числа слов, обозначающих сказку, осложняет определение понятие сказки, нам не нужно обращаться ко всем языкам мира. Однако стоит сказать, что на наш взгляд, это

не делает задачу невыполнимой. Чтобы ответить на данный вопрос, мы обратимся к различным мнениям на определение данного понятия.

В словаре С.И.Ожегова сказка определяется как «повествовательное, обычно народнопоэтическое произведение о вымышленных лицах и событиях, преимущественно с участием волшебных, фантастических сил» [36, с. 785]. Мы сразу обращаем внимание на слова «обычно народнопоэтическое произведение». Отсюда возникает вопрос, а каким еще оно может быть? Ответ на этот вопрос нам помогает понять определение сказки в словаре Ефремовой: «а) Повествовательное произведение устного народного творчества о вымышленных лицах и событиях. б) Литературное произведение такого характера» [34, с. 594].

Нужно разграничивать два вида сказки: сказку народную, или фольклорную, представляющую собой эпический жанр устного народного творчества и сказку литературную как особый литературный жанр. Именно по этой причине во многих словарях понятие сказки как таковое не обозначается, а определяется отдельно сказка фольклорная и сказка литературная, как например, мы видим это в словаре литературоведческих терминов Белокуровой:

«Сказка фольклорная — эпический жанр устного народного творчества: прозаический устный рассказ о вымышленных событиях в фольклоре разных народов»;

«Сказка литературная — эпический жанр: ориентированное на вымысел произведение, тесно связанное с народной сказкой, но, в отличие от нее, принадлежащее конкретному автору, не бытовавшее до публикации в устной форме и не имевшее вариантов» [32, с. 234].

Но, несмотря на имеющиеся различия, нужно сказать, что литературная сказка выросла из сказки фольклорной, унаследовав ее черты, которые проявляются в литературной сказке в разной степени. Здесь имеет место жанровая эволюция, на которую указывал Б. В. Томашевский в своем исследовании "Теория литературы" [30, с. 125]. Фольклорная традиция —

основа, положившая начало нового жанра в литературе, а далее и его жанрово-видовых изменений. Первые писатели, обратившиеся к жанру сказки, пересказали, обработали, перевели на литературный язык произведения устной народной словесности, дав им вторую — книжную — жизнь. Именно по этому причине, зачастую литературная сказка либо подражает фольклорной, в этом случае речь идет о литературной сказке, написанной в народнопоэтической манере, либо создаёт произведение на основе сюжетов, не характерных для фольклорной сказки.

Мы предлагаем начать с народной сказки, как исторической первой, и попробовать выделить ее основные особенности. Для этого в первую очередь нам необходимо обратиться к различным определениям данного понятия. Народная сказка – это:

- « эпический жанр устного народного творчества: прозаический устный рассказ о вымышленных событиях в фольклоре разных народов» [5, с. 312];
- «certain type de récit en prose d'événements fictifs transmis oralement" [13, с. 163] ;
- «рассказ, основанный на поэтической фантазии, в особенности из волшебного мира, история, не связанная с условиями действительной жизни, которую во всех слоях общества слушают с удовольствием, даже если находят ее невероятной или недостоверной» [2, с. 137].

Однако мы считаем данные определения неполными, так как они не до конца раскрывают сущность сказки и не позволяют точно определить ее жанровую специфику, обозначить присущие именно ей черты. Почти все приведенные нами определения, характеризуют сказку как рассказ, содержащий «*événements fictifs*», вымышленные события. На поэтической фантазии основано практически любое литературно-художественное произведение, и в данном случае такого рода определения слишком широки. Слова "в особенности из волшебного мира", которые присутствуют в третьем определении, исключают из определения, приведенные И.Больте и Г.Поливки

все неволшебные сказки, то по мнению Проппа крайне неверно, так как многие сказки не имеют вообще никакого волшебства.

Нельзя согласиться и с позицией, что сказка "не связана с условиями действительной жизни". Мы не отрицаем, что вопрос об отношении сказки к реальной жизни сложен. Так например, В. И. Аникин, считает, что «сказка призвана отражать действительность, доносить до слушателей и читателей некоторую обобщенную идею, тесно связанную с жизнью, что она преследует воспитательные цели» [26, с. 58]. В связи с этим, на наш взгляд неверно полагать, что сказка не связана с условиями реального мира, а также вводить это в определение сказки, в ином случае это означает неправильно определять понятие "сказка" как таковое.

Мы же будем придерживаться в дальнейшем следующего определения народной сказки, которое дает А. И. Никифоров, известнейший собиратель и исследователь сказки: "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" [30, с. 89].

Основываясь на данном определении, Пропп выделяет «основные признаки народной сказки:

1. в отличие от литературной сказки народная сказка передается только устным путем;
2. это повествовательный жанр;
3. народная сказка принадлежит к развлекательным жанрам, обладая при этом воспитательным значением;
4. содержание народной сказки составляет необычайное событие (фантастическое, чудесное или житейское);
5. в действительность излагаемых сказкой событий не верят;
6. сказке присуще специальное композиционно-стилистическое построение.

«Пятый признак народной сказки (неверие в действительность рассказываемого) является следствием несбыточности ее событий и позволяет отделить сказку от таких родственных ей жанров как миф, быль, легенда, сказание» [21, с. 128].

Определив понятие народной сказки, и выделив ее специфические черты, мы считаем необходимым обратиться к вопросу литературной сказки, обозначить понятие, проследить историю жанра во Франции, дать краткую характеристику ее особенностей.

1.2 Понятие литературной сказки

Литературная сказка как отдельный жанр литературы начала свое существование еще в прошлом столетии и «давно стала полноправным литературным жанром» [11, с. 37]. На сегодняшний день, она активно развивается, однако до сих пор нет четкого определения и понимания ее жанровых особенностей. Причина этому – ее двойственность: базируясь на принципах народной сказки, литературная сказка в тоже время отталкивается и противоречит ей.

Понятие «литературная сказка» неточно, так как включает в себя разнородные определения. На первый взгляд, оно происходит от латинского слова «*litera*», которое переводится как «буква» или «письмо». Слово же «сказка» напоминает нам о фольклоре и происходит от глаголов «сказывать» и «говорить» [10, с. 59]. Эта двусмысленность привносит некоторую сложность в исследование жанра, а именно существование различных мнений о сущности литературной сказки [11, с. 38].

Ситуация с определением понятия «литературная сказка» может быть кратко охарактеризована таким образом: сказки бывают разные, «но в науке... до сих пор не создано единой классификации» [7, с. 47]. Уже долгое время многие ученые занимаются решением этого вопроса. Сегодня, сформулировано огромное количество определений литературной сказки как жанра, которые условно можно разделить на два типа. Первый тип

определений представляет собой перечисление отдельных характеристик, которые могут присутствовать или отсутствовать в той или иной литературной сказке (пример 1). Определения такого типа не всегда могут быть применимы ко всем литературным сказкам, и зачастую довольно громоздки. О втором типе определений, можно сказать, что это своеобразная попытка обобщенного универсального определения (пример 2). Но формулировки, которая устроила бы всех исследователей, пока нет.

Вот примеры:

1) «Литературная сказка – авторское, художественное или поэтическое произведение, основанное либо на фольклорных источниках, либо придуманное самим писателем, но в любом случае подчиненное его воле. Произведение преимущественно фантастическое, рисующее чудесные приключения вымышленных или традиционных сказочных героев; произведение, в котором волшебство, чудо играет роль сюжетобразующего фактора, помогает охарактеризовать персонажей» [10, с. 68].

2) «Литературная сказка – такой жанр литературного произведения, в котором в волшебном-фантастическом или аллегорическом развитии событий, и, как правило, в оригинальных сюжетах и образах в прозе, стихах или драматургии решаются морально-поэтические или эстетические проблемы» [8, с. 17].

Представленные выше определения не полностью отражают отличительные черты жанра литературной сказки.

В настоящий момент исследователи не могут дать четкое определение литературной сказки обособленно от других фантастических жанров, имеющих общие корни, так как фантастическое и сказочное в литературе происходит из фольклорной сказки. Игнорируя это, сущность сказки меняется и искажается: «современная сказка оторвалась от своих фольклорных корней, и все-таки они могут быть прослежены, без них нет сказочного жанра» [2, с. 169]. Нам бы хотелось привести в качестве примера определение, предложенное М.Смирновой : «Литературной сказкой мы будем называть такое произведение,

в котором изображены события, персонажи или ситуации, с помощью определенных приемов, выходящие за пределы наблюдаемого мира в волшебный, «вторичный» мир» [30, с. 32]. И именно этот «вторичный», или понятнее будет «сказочный мир», создает основу волшебной сказки, которая, в свою очередь, передала ее более новым фантастическим жанрам, таким, как литературная сказка, научная фантастика или фэнтези. «В волшебной сказке необычайное не выводится за рамки системы – оно эти рамки образует». [20, с. 72]. «Одна из самых специфических черт современной литературной сказки – атмосфера «сказочной реальности», то есть растворенности «чуда», его нормативности при полной ирреальности, поддерживаемой художественными приемами, создающими «иллюзию достоверности» [19, с. 18].

Авторская сказка зачастую имеет традиционные, иногда видоизмененные формулировки зачина сказки, например: «В старину было дело: и тогда жили люди» [11, с. 47]; «жила в одной деревне крестьянка, вдова» [11, с. 49], в таком случае читатель с первых строчек произведений погружается в волшебный ирреальный мир. Однако традиционный зачин не обязательный элемент для литературной сказки, и действие может начинаться самым обычным образом, как, например, в произведении В. Каверина «Песочные часы», мы видим следующее: «В пионерском лагере появился новый воспитатель» [15, с. 3]. Тем не менее, уже в следующем предложении автор подготавливает и интригует читателя, говоря: «Ничего особенного, обыкновенный воспитатель» [15, с. 3]. Подчеркивая «обыкновенность» героя, автор незамедлительно делает его необыкновенным, и читатель уже настроен на что-то особенное.

Таким образом, приведенное выше определение литературной сказки не отражает ни ее специфических жанровых особенностей, ни ее связи с предшественницей народной сказкой.

Исследуя существующие определения жанра литературной сказки, мы смогли увидеть, что зачастую ученые почти полностью отождествляют ее с фольклорной сказкой, так по мнению Лупановой И.П. : «При жанровой дифференциации, которая свойственна в одинаковой мере фольклору и

литературе, есть некоторые жанры, общие для той и другой разновидности поэтического искусства. Различие зафиксировано терминологически лишь добавлением слова «литературная» [15, с. 73].

Литературная сказка – жанр синтетический, впитавший в себя элементы народного фольклора, и одновременно с этим черты литературных жанров. Тезис «литературная сказка восприняла народную в совокупности, во всех ее жанровых разновидностях» [11, с. 71] не вызывает сомнения у исследователей. И «литература... которая в наши дни все больше вытесняет из народного быта сказку, сама без нее обойтись не может» [15, с. 8], т.к. «сказка сама литературе пример в самих принципах организации и создания гротескного мира, и литература воспользовалась этим, создав уже целую сеть гротесков, начиная от некоторых литературных сказок и кончая произведениями реалистического плана, где искусно обыгрывается сама идея создания особого мира фантастического в своей реальности и реального в невероятных переплетениях фантастического» [15, с. 71-72].

Некоторым ученым это дало повод практически приравнять два разных жанра: в качестве самой сути такого подхода можно привести пример, сформулированный М.Н. Липовецким: «Литературная сказка – это в принципе то же самое, что фольклорная сказка, но в отличие от народной, литературная сказка создана писателем и поэтому несет на себе печать неповторимой творческой индивидуальности автора» [10, с. 34]. Мы считаем данное высказывание не совсем верным в связи с тем, что литературная сказка как авторское произведение имеет ряд отличительных особенностей, не свойственных фольклору. Вдобавок литературная сказка несет индивидуальную смысловую и поэтическую коннотацию, созданную конкретным автором, что в целом позволяет говорить о ней как об отдельном жанре, а вследствие этого возникает необходимость искать другой путь определения ее как отдельного жанра, однако, не забывая о ее первоначальном источнике.

И.П. Лупанова наглядно показала, что из фольклорных источников литературной сказки преобладает народная сказка. Она также выявила, что авторскую сказку в основном характеризует «не только и не столько разработка распространенных в русском фольклоре сюжетов и мотивов, сколько стремление к овладению системой типичных для народной сказки образов, ее языком и поэтикой» [15, с. 78].

М.Н. Липовецкий развивает эту идею, считая, что «важнее пытаться найти типологическое сходство между литературной и народной сказкой» [10, с. 9], чем искать точные соответствия между текстами фольклорных и литературных произведений. Таким образом, он предлагает вместо традиционного сравнительного анализа применить анализ типологический и ориентирует свое исследование на использование понятия «память жанра».

Как известно, фольклорная и особенно волшебная, сказка имеет строгую форму. Герой ее схематичен, отсутствуют психологические рассуждения и подробное описание деталей, природа отображается только для развития действия и, главным образом, в виде традиционных формул (темный лес, море-окиян и т.д.), она обращена в неопределенное прошлое время, события ее развиваются в «тридевятом царстве», наличествует четкий антагонизм добра и зла. Но бесспорно доказано еще в работах В.Я. Проппа, который «открыл инвариантность набора функций (поступков действующих лиц), линейную последовательность этих функций, а также набор ролей, известным образом распределенных между конкретными персонажами и соотнесенных с функциями» [21, с. 87]. Современная же авторская сказка «весьма свободна и в выборе материала, и в выборе формы» [25, с. 76]. Что касается «материала», то нужно сказать, что любое литературное произведение должно быть актуально, соответственно, оно несет на себе отпечаток своего времени, а «приближение сказки к современности, перенесение действия в наши дни изменяет и поведение героя, и саму идею сказки» [25, с. 85].

Кроме того, перенесение самого действия в новое время совсем не обязательно. Изменяется мировоззрение и мироощущение человека, и

современная литературная сказка не может оставаться во власти прежних представлений о мире [25, с. 116].

Также фольклорная сказка исторически сформировала строгий набор образов, без которых ее существование невозможно, «в литературной же сказке, использующей эти образы, они отрываются от своей подпочвы, от историко-генетической обусловленности и подчиняются воле писателя» [32, с. 21].

На основе изложенных материалов можно сделать вывод, что «авторская сказка жанр пограничный, она обнаруживает закономерности, свойственный и фольклору, и литературе» [18, с. 82], и «само существование этого жанра обусловлено тем, что литературная сказка выросла на основе фольклорной, унаследовала ее жанровые признаки, развивая и трансформируя их». [18, с. 83]

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.

Теперь, имея общее представление о понятии литературной сказки, мы можем приступить к рассмотрению истории развития французской литературной сказки.

1.3. История развития французской литературной сказки

Исследователи-литературоведы считают, что не так просто определить, с кого начинается французская литературная сказка. М.В.Разумовская считает, что французская литературная сказка имела долгую традицию, корни которой уходят во времена Средневековья и Возрождения. Вероятно, одним из первых авторских сказочных произведений следует считать, по мнению В.Ф. Шишмарева, Лэ Марии Французской [2, с. 15].

Лэ ([фр. lai](#))- во французской литературе XII—XIV веков стихотворное повествовательное произведение лирического или лирико-эпического характера. Лэ очень близко [рыцарскому роману](#): эти жанры развиваются параллельно и отличаются преимущественно объёмом.

Лэ Марии Французской — сборник из 12 лэ. Согласно объяснению самого автора, они являются пересказами старинных бретонских песен.

В этих лэ много общего с народной сказкой: мотивы, сюжеты, герои, волшебные атрибуты, перевоплощения, вторжение сверхъестественного в человеческую жизнь. [2, с.16] Близость к народным основам и есть та причина поэтичности и очарования, которыми проникнуты все лэ Марии Французской. Однако, сказочная традиция, ярко проявившаяся у Марии Французской, не получила по наблюдениям исследователей на протяжении нескольких последующих столетий развития во французской литературе. Только в рыцарских романах XIV века встречаются некоторые элементы, ибо, по словам В.Я. Проппа, "... рыцарский роман часто сам есть производное сказки". [20, с. 225] С XVI века на французскую литературную сказку начинает влиять итальянская традиция, которая, несомненно, связана с именем Боккаччо.

В XVII веке феи, разнообразные волшебные элементы часто встречаются в романах и в поэзии. О сказках упоминается в комедиях П.Корнеля и в сатирах Н.Буало.

Серьёзный вклад в развитие французской литературной сказки внесли такие женщины-писательницы как мадам д' Онуа, мадемуазель Леритье, мадемуазель де Ля Форс, графиня де Мюра, Лепренс де Бомон, Барбо де Вильнев и др. [2, с.35]

Золотой же век французской литературной сказки наступил на рубеже XVII- XVIII столетий, когда появляются сказки теоретика и практика французского языка и литературы, члена Французской Академии - Шарля Перро.

Перро является признанным мастером авторской сказки. Его знаменитый сборник сказок «Les Contes», в своё время, произвёл настоящий фурор в светском обществе, тем самым, оставив за ним право, называться первым сказочником Франции. Таким образом, став примером для других, менее удачливых, писателей-сказочников, Перро получил право диктовать свои

нормы в области этого популярного и престижного литературного жанра указанного периода.

Сборник Перро «Les Contes» собрал в себе сказки La Belle au bois dormant, Le Petit Chaperon rouge, La Barbe Bleu, Le Chat botté, Les Fées, Cendrillon, Riquet à la houppe, le Petit Poucet. В основном, его сказки раскрывают две темы: опасности, связанные с чувством любви (La Belle au bois dormant, Le Petit Chaperon rouge, La Barbe Bleu, Riquet à la houppe) и компенсация главному герою за унижения, причиненные его семьёй или обществом (Le Chat botté, Les Fées, Cendrillon, le Petit Poucet) [2, с.98].

Интересен тот факт, что из всех его сказок, по роду жанра, созданных для детской аудитории, лишь одна Le Petit Chaperon rouge может называться детской сказкой, в прямом смысле этого слова. Эта сказка была предназначена для запугивания маленьких детей, и в этом заключался её воспитательный аспект.

Творчество Перро было направлено на аристократическую публику. Высшее общество одобряло его сказки, так как они отвечали его ценностям, мировоззрению, и кроме этого, сюжеты сказок были знакомы его представителям с детства. Таким образом, автор остался верен бессмертным народным традициям, и в то же время, он по-новому выразил веяния современного общества [2, с. 97]. Тексты его сказок служили примером принятой, нормированной речи в высших слоях общества.

Перро сам определял нормы жанра литературной сказки, что и сделало его мастером своего дела. Его произведения высоко ценились аристократией, так как удовлетворяли её интересы и потребности, продиктованные эпохой классицизма, где, прежде всего, ценилась красота слова, нормированность и изысканность языка.

В то же время влияние на развитие сказки как литературного жанра оказал так называемый "Спор Древних и Новых"[20, с. 76], разгоревшийся во Франции. "Новые", то есть Ш.Перро и Б.Фонтенель, сторонники прогресса в науке и культуре, выступали против некоторых догматических канонов

классицизма – не признавали идеалы античности в качестве абсолютных образцов для подражания; утверждая преимущество современной литературы перед античной, "новые" стремились к обновлению тематики и литературной формы; настаивали на национальном понимании прекрасного в искусстве. Отсюда – их обращение к фольклору, к народной сказке. Ш.Перро в своем новаторском теоретическом сочинении "Параллели между Древними и Новыми" называет фольклорные сказания "новыми" по сравнению с античной мифологией. [17, с. 48] Сказкам Ш.Перро и его последователей присуща национальная фольклорная окраска. Однако, ни он, ни его последователи не занимались собиранием фольклора: опираясь на устную фольклорную традицию, они создавали оригинальные литературные произведения. И в это время традиции рыцарского романа продолжали оказывать определенное влияние на литературную обработку фольклорных мотивов, но чудесного и волшебного в этих сказках не очень много. Феи редко являются персонажами сказок Ш.Перро, чудес и волшебства мало и в сказках его последователей. В их произведениях ход событий определяют не феи, а люди – жизнедеятельные и разумные. Чудесное в волшебных сказках выглядело правдоподобным, и это свидетельствовало о сильном воздействии рационалистической философии на умы писателей конца века. Фантазия, динамика повествования, даже сама поэтичность сказок были строго продуманы по законам рационалистического мышления. Даже аллегии и символы служили создателям сказок средством правдиво отражать действительность.

Считается, что в век Просвещения сказка прекратила своё существование. На самом деле, она просто менялась, и по образному строю, и, даже, по размеру. В век Просвещения, когда в сознании французов встала необходимость преобразования существующего политического, социального, нравственного порядка, когда уже не только мыслители начали материалистически постигать природу человека и социально оценивать отношения между людьми, трансформация сказки была неизбежным следствием происходивших мировоззренческих процессов, ответом на новые

потребности читателя, который следил за изменениями, назревавшими в обществе. Наряду со старой литературной сказкой, в литературе века Просвещения появляется несколько её разновидностей. Это – восточная, сатирическая и философская сказки. Однако многие авторы эпохи Просвещения продолжали развивать и традиционный жанр авторской сказки. Авторы XVIII века стремились средствами волшебной сказки выразить суть человеческой природы и предложить читателю некоторые моральные поучения. В этот период развития французской литературы моральный аспект сказки был очень силён. Наконец, именно в этот период во Франции появляется и чисто философская сказка. Таковы повести-сказки Вольтера. [2, с. 79] В его произведениях, в согласии с духом времени, ставились проблемы познания, ниспровержения отживших авторитетов и догм, провозглашалось торжество разума над суевериями. Многие повести-сказки Вольтера были яркой сатирой на абсолютистскую Францию.

Одним из следствий Великой французской революции была смена, и довольно резкая, общественно-этических, эстетических, литературных категорий и норм. Эта смена повлияла и на судьбу литературной сказки во Франции. С одной стороны, сказка исчезает и не занимает значительного места среди литературных жанров, с другой стороны, романтизм вызывает к жизни широкий интерес к фольклору, к старине, к изучению и сохранению народной культуры. В Англии, Германии, Скандинавии и России устное народное творчество становится в эту эпоху предметом изысканий и литературной обработки. [4, с. 83] Литературная сказка, как и прежде, в основном подчиняется жанровым законам сказки народной, но и продолжает ставить перед собой собственные литературно-эстетические задачи и, сильно трансформируя сюжет, подчиняет элементы волшебного и фантастического сложным современным проблемам. Без сомнения, заслуга истинного возрождения жанра волшебной сказки во Франции принадлежит Шарлю Нодье, писателю, который занимал особое положение среди французских романтиков. Всякое человеческое сообщество, считал Ш.Нодье, не соответствует

естественной природе человека. Буржуазному общественному порядку, который он презирал, Нодье противопоставлял мечту о гармоническом, идеально устроенном обществе. Нодье уходил в мир сказки, легенды, народного предания, черпал вдохновение из старинных книг и рукописей, но при этом не оставался безразличным к проблемам современности. Одно из самых знаменитых произведений Ш.Нодье «Фея хлебных крошек», где правда жизни читается между строк, а автор вынужден прятать простые истины в облическазки.

Несколько авторских сказок мы находим в «Письмах с мельницы» Альфонса Доде. Это – сборник лирических новелл, сказок, легенд, основанных на провансальском фольклоре.

Прошлый, двадцатый век, одарил нас также немалым количеством прекрасных сказок. Литература обогатилась новыми темами, например, из области науки и техники. Сказка стала более свободной, нетрадиционной, раскрепощённой по форме, но при этом сохранила своё обаяние, мудрость и поэтичность. Для современной сказки, как никогда, характерны пародия, юмор, большая индивидуализация героя, демократизм и гуманность.

В трагические годы войны Антуан де Сент-Экзюпери создает добрую и грустную сказку "Маленький принц", аллегорическая повесть не только для детей, но и для взрослых. Под простым и незатейливым сюжетом и иронией, скрывается глубокий смысл.

Марсель Эме, один из ярких представителей плеяды писателей XX века, создал много романов, новелл, пьес, многие из которых были фантастическими, где феи и другие сказочные существа – обычное явление.

В разные эпохи обращение к литературной сказке вызывалось не столько авторской прихотью и природой дарования разных писателей, сколько потребностями того времени, в котором им суждено жить. Важно, что сказка никогда не умирала. Сейчас, как и во все времена, она продолжает развлекать, веселить, утешать, учит мудрости, вселяет надежду и помогает противостоять злу.

1.4 Особенности жанра литературной сказки

На сегодняшний день жанр «литературной сказки» является мало изученным, именно поэтому он вызывает наибольший интерес у исследователей.

Многие ученые, среди которых М.Н. Липовецкий, Т.Г. Леонова, М.М. Мещерякова, В.А. Бегак), полагают, что литературная (или авторская) сказка – это абсолютно неповторимое видовое явление. Базируясь на жанре народной сказки, она включает в себя идейные положения и сюжетно-композиционные нормы повести, басни, притчи и других литературных жанров.

М.Н. Липовецкий в своих работах пишет, что «в целом художественные миры литературных сказок всегда формируются в результате взаимодействия волшебной-сказочной жанровой памяти с моделями мира, свойственными «новым» жанрам» [10, с. 84].

Важное значение в образовании и развитии литературной сказки имела волшебная фольклорная сказка. Согласно определению Л.В. Овчинниковой, «литературная сказка – многожанровый вид литературы, реализуемый в бесконечном многообразии произведений различных авторов. В каждом из типов литературной сказки есть своя доминанта: гармоничный мирозобраз, приключение, воспитательный аспект» [18, с. 96].

Современные авторы могут творить, опираясь на все достижения отечественной и мировой литературы, вследствие чего литературная сказка независима в выборе и сочетании мифологических элементов, норм фольклорных сказок, а также легенд, преданий и т.п.

Разные ученые выделяют различные черты в жанре литературной сказки. Литературная сказка может базироваться на фольклорных, мифологических или эпических источниках. Она подчинена воле писателя, и является плодом его воображения. Волшебство и магия в сказке служат для построения сюжета, помогают охарактеризовать героев, реализовывать их мечты и задумки, вдохновляют их на подвиги.

Существует множество классификаций сказок, Л.В. Овчинникова разделяет литературные сказки на индивидуально-авторские сказки (Л. Кэрролл, А. Милн, Дж. Барри) и фольклорно-литературные (Е. Шварца). [18, с. 36]

Каждый вид сказки имеет свою повествовательную форму и отличный художественный вымысел, сказка всегда оригинальна по происхождению, отличается уникальным кругом сюжетов, а также неповторимыми, только для нее характерными типами персонажей.

Сказки принято разделять по тематике (сказки о животных, волшебные, бытовые), по пафосу (героические, лирические, сатирические, философские, юмористические и психологические), по близости к другим литературным жанрам (сказки-повести, сказки-притчи, сказки-новеллы, сказки-пародии, сказки-пьесы, научно-фантастические сказки, сказки абсурда). [9, с. 75]

Литературная сказка имеет мало общего с ее фольклорным первоисточником. Подлинная литературная сказка представляет собой абсолютно самостоятельное произведение с особенной эстетической концепцией и уникальным художественным миром. Так Л.В.Овчинникова полагает, что «это произведение, которое не только в сюжетном (композиционном) отношении ничем не повторяет фольклорную сказку, но даже черпает образный материал из литературных или иных фольклорных источников» [18, с. 32].

Исследователи, изучающие эволюцию развития жанра «литературная сказка», в большинстве случаев, указывают, что фольклорная сказка являлась частью литературной повести Древней Руси, а в Европе она предстает в жанре средневекового рыцарского романа.

В XVIII век появляются первые авторские пересказы и переработки фольклорных сказок. Фактически, можно сказать, что литературная сказка зарождается именно в этот период, а затем достигает зрелости как самостоятельный жанр в XIX веке. В Европе яркими представителями являются: Ш. Перро, Г.Х. Андерсен, Э.Т.А. Гофман, В. Гауф, в России – в П.П.

Ершов, П.С. Лесков, В.А. Жуковский, А.С. Пушкин, Салтыков-Щедрин, Л.Н. Толстой, А. Погорельский).

Литературная и фольклорная сказки имеют общие корни. «Фольклорная сказка изначально существовала в пространстве волшебства. Что касается литературной сказки, то в процессе эволюции это пространство трансформировалось, а затем исчезло». [22, с. 113]

Сюжеты и композиция литературной сказки, главным образом, подчиняются творческой фантазии автора. Литературная сказка имеет нетипичное начало, которое по своей форме очень отличается от фольклорной, и благодаря которому, «литературная сказка становится по жанру больше похожа на произведение реалистического характера». [10, с. 58]

Герои литературной сказки имеют яркую, неповторимую индивидуальность, которую в фольклорной сказке увидеть невозможно.

Герои фольклорных сказок типичны, имеют свои постоянные функции, которыми их наделяет автор. Описания героев в фольклорной сказке лаконичны и сведены до минимума, в отличие от литературной сказки, где автор старается как можно подробнее описать характер, внешность и примечательные детали о героях.

Необходимо отметить, что даже такой важный элемент фольклорной сказки, как «закон счастливого конца», в авторской сказке имеет спорный характер, автор будто привносит нотку жизненной печали.

Подводя итог вышесказанному, литературная сказка:

1. имеет конкретного автора;
2. зафиксирована в письменной форме;
3. сюжет не ограничен какими-либо мотивами;
4. образ героя индивидуализирован.

Но несмотря на ярко выраженные отличия литературной и фольклорной сказок, отмечаются некоторые черты фольклорного жанра в литературной сказке.

Как было отмечено выше, фольклорные сказки принято делить на сказки о животных, волшебные и бытовые. Все вышеупомянутые сказочные жанры можно увидеть и в литературной сказке. Наряду с этим, нужно сказать, что фольклорные сказочные жанры не просто находят свое отражение в литературной сказке, но и смешиваются между собой. Так, например, главными героями многих авторских сказок XIX века являются как люди, так и героини-игрушки или героини-животные [7, 62]. Во всех сказках имеют место Чудовища, борьба с врагом, победа и воцарение героя, т.е. главные элементы волшебной сказки [7, с. 89].

Авторы литературных сказок не стремятся полностью отойти от древней жанровой традиции, и именно потому каждое их произведение, как и фольклорная сказка, имеет игровое начало. Писатель дает ему новую жизнь, открывает скрытый, нереализованный художественный потенциал. Таким образом, авторы позволяют себе некую игру с жанром, иногда принося авторскую иронию. При этом игровая атмосфера создается переплетением игровых элементов, как в повествовательной структуре, так и в интонационно-речевой организации литературной сказки». [10, с. 71] Эта способность автора переосмыслить традиционные элементы народносказочной структуры, раскрыть их по-новому в исторически и художественно иной для них системе и есть отличительная особенность именно литературной сказки.

По своей природе, литературная сказка, в отличие от фольклорной, является жанром индивидуального, а не коллективного творчества.

Фольклорные сказки имеют единый образ и по своей форме подчиняются жанру, в отличие от индивидуального разнообразия авторских сказок.

В основе литературной сказки заложено особое авторское миропонимание, способность не просто использовать сказочные приемы, но и по их средствам показать принадлежность к нравственно-философским принципам, которые основаны на гармонии чувственного и эстетического, и которые главным образом и представляют суть народного творчества в целом.

Нередко авторские сказки несут автобиографические данные об их создателе. К примеру, Мишель Пиа-Бонне в качестве персонажей своих сказок выбрала своих друзей и знакомых.

Любая сказка, будь то народная или литературная, несомненно, является отражением нравственных норм, социально-политических проблем и тенденций своего времени.

Фольклорная сказка не имеет категории «образ автора», то есть рассказчика или сказочника. Именно точка зрения автора, ярко выраженная в литературной сказке, позволяет распознать заимствования из идейной структуры фольклорной сказки. При этом необходимо иметь в виду ориентацию на определенного читателя, его индивидуальное восприятие, отношение к волшебству и его мотивам.

Учитывая все вышесказанное, можно сделать вывод, что литературная и фольклорная сказки различаются по следующим критериям:

1. по генезису – литературная сказка создаётся одним автором, фольклорная же является результатом коллективного творчества;
2. по форме повествования – литературная сказка может иметь место только в письменной форме, и только в одном строго зафиксированном варианте, фольклорная сказка может меняться посредством пересказывания, даже если делается это одним и тем же рассказчиком;
3. по композиции – литературная сказка отличается менее строгими правилами построения, в отличие от сказки фольклорной;
4. по объёму – литературная сказка может быть как короткой, так и довольно длинной (ср.: сказки С.Шере, Р.Даль), в то время как фольклорная сказка, почти всегда короткая;
5. по содержанию – литературная сказка обладает большим разнообразием сюжетов, которые демонстрируют её связь с реальным миром;
6. по языку – в литературной сказке редко можно увидеть традиционные сказочные формулы, в ней более сложный синтаксис, разнообразнее лексика.

Сравнивая литературную и фольклорную сказки, можно отметить некоторые жанровые особенности литературной сказки:

- опора на фольклорные традиции;
- наличие игрового начала;
- присутствие «образа автора»;
- сочетание реального и фантастического.

Итак, несмотря на взаимосвязь и схожесть литературной и фольклорной сказки, исследователи рассматривают их как два самостоятельных жанра.

1.5 Выводы по первой главе

Данная глава явилась результатом теоретического анализа и обобщения трудов таких авторов как: Л. Ю. Брауде, Т. Г. Леонова, Разумовская М.В., М. И. Липовецкий, И. П. Лупанова, Л. В. Овчинникова и др.

Несмотря на достаточно долгую историю развития сказки как жанра литературы по всему миру, понятие сказки до сих пор не имеет единого, полного научного определения. Однако, изучив разные точки зрения на эту проблему, мы пришли к выводу, что следует, прежде всего, различать сказку народную, или фольклорную, как эпический жанр устного народного творчества и сказку литературную как особый литературный жанр. Мы сделали предположение, что в этом и заключается причина размытости понятия сказки как такового. Необходимо также добавить, что фольклорная традиция послужила основой, которая дала начало новому жанру в литературе, а впоследствии его жанрово-видовым изменениям. Таким образом, исторически первой была народная сказка.

Изучив понятие народной сказки, и выделив ее специфические черты, мы обратились к проблеме определения понятия литературной сказки.

На основе изложенных материалов мы пришли к выводу, что «авторская сказка жанр пограничный, она обнаруживает закономерности, свойственный и фольклору, и литературе» [8, с. 82], и «само существование этого жанра

обусловлено тем, что литературная сказка выросла на основе фольклорной, унаследовала ее жанровые признаки, развивая и трансформируя их». [8, с. 169]

Наряду с этим мы ознакомились с историей развития этого жанра во Франции. И нам хотелось бы отметить, что особое влияние на развитие этого жанра оказали такие представители как Ш.Перро и Б.Фонтенель.

Литературная сказка стала настоящим феноменом во французской литературе XVII-XVIII веков. Самыми известными писателями-сказочниками той эпохи были Ш.Перро, Ш.Нодье, Г.Х. Андерсен, Э.Т.А. Гофман, В. Гауф. В конце XVII века постоянно возникают ссылки на моральность, полезность сказок для воспитания и в начале XVIII века жанр продолжает отстаивать свое право на существование. О роли литературной сказки в истории французской литературы говорит А. Строев: «Столетняя история французской литературной сказки опрокидывает ходячие представления о классицизме и Просвещении как об эпохах сугубо рациональных, чуждых вымыслу, игре воображения. «Фантастические» и «правдоподобные» не боролись друг с другом, а взаимодействовали и взаимообогащались. Сказка раскрепостила культуру, открыла перед прозой и поэзией новые повествовательные возможности, подспудно подготовила приход романтизма» [10, 31-32].

В разные эпохи обращение к авторской сказке вызывалось не столько авторской прихотью и природой дарования разных писателей, сколько потребностями того времени, в котором им суждено жить. Важно, что сказка никогда не умирала. И сейчас, как и во все времена она продолжает развлекать, веселить, утешать, учит мудрости, вселяет надежду и помогает противостоять злу.

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.

Следует отметить, что литературная сказка, по мнению некоторых исследователей, не обладает той постоянной структурой, которая свойственна народной сказке, а также имеет грамматически, синтаксические особенности,

но самое главное печать авторской индивидуальности. Справедливость данного суждения будет проверена нами в следующей главе.

ГЛАВА II. СОВРЕМЕННАЯ ЛИТЕРАТУРНАЯ СКАЗКА

Источниками фактического материала нашего исследования стали сказки «L'anniversaire du chat assassin», «[Le chien qui disait non](#)», «[Le Petit Chaperon Vert](#)», «Le chevalier qui cherchait ses chaussettes», «Même les princesses doivent aller à l'école», «Matilda», «[La chambre de Vincent](#)», «[Les garçons et les filles](#)», «[Anticontes de fées](#)», «Contes du froid et de Noël», «Il était une fois des princesses, et ce n'est pas tout!», «Contes pour un joyeux noel», «Les ouvriers du Père Noël à l'école maternelle...» и другие, таких современных авторов, как: Anne Fine, Michèle Piat-Bonnet, Christian Oster, Sophie Chérier, Suisie Morgenstern, Roald Dahl, Grégoire Solotareff.

Вторая глава нашего исследования посвящена изучению и анализу современных французских литературных сказок, их подробному анализу структурных, лексических и синтаксических особенностей.

2.1 Современная литературная сказка и ее критика

Как мы уже ни раз говорили в нашем исследовании, на сегодняшний день народная сказка один из самых изученных жанров литературы, в отличии от ее последовательницы- сказки литературной. В начале семидесятых годов количество серьезных работ, посвященных ее изучению, было очень малочисленно. Однако литературная сказка сегодня развивается весьма стремительно, об этом нам говорят статьи в сборниках, рецензии на книги, дискуссии в детских журналах.

Говоря о жанре литературной сказки, нужно всегда помнить, что она возникает и развивается всегда на прочном фундаменте сказочного фольклора. А это в свою очередь означает, что современным авторам-сказочникам необходимо четко представлять себе основные законы фольклорно-сказочного жанра, системы сказочных образов и другие особенности. Речь, ни в коем случае, не идет о том, что литературная сказка должна повторять народную в ее традициях. Родоначальники литературной сказки, не ставившие никакой другой

цели, как пересказать сказку народную языком поэзии, делали это творчески, «украшая сказку блеском своего таланта» [15, с. 76]. Современная авторская сказка весьма свободна в подборе материала и формы. Но не стоит забывать о незыблемых правилах и приметах жанра, без которых сказка перестает быть сказкой в принципе. Можно предположить, что именно отсутствие фольклористического аспекта приводит ко многим противоречиям в исследованиях литературной сказки. Так недавно опубликованная статья М.Смирновой «Волшебные мотивы в литературной сказке» в журнале «Детская литература» очень показательна, с точки зрения того, что само определение, которое пытается дать автор литературной сказке, вызывает возражения: «Литературной сказкой мы будем называть такое произведение, в котором изображены события, персонажи или ситуация, с помощью определенных приемов выходящие за пределы наблюдаемого мира в волшебный «вторичный» мир» [15, с. 78]. Таким образом, в литературной сказке изначально устанавливаются «два мира»—реальный и ирреальный, переход из первого во второй осуществляется с помощью «приема», названного в статье «волшебным мотивом» [18, с. 43]. Мы предлагаем обратиться к «мотивам», которые определяются в качестве характерных для литературной сказки. Начнем с первого «мотива»—«необыкновенная страна», которая вызывает удивление у фольклориста М.Смирновой: «в отличие от традиционного сказочного Тридесятого государства, где живут короли и принцессы, драконы и отважные юноши, в некоторых сказках появляется совершенно особый мир со своими необыкновенными жителями» [25, с. 34].

В народно сказке в «тридесятом государстве» живут драконы и отважные юноши, но исследователь не замечает парадоксальности собственного утверждения: ведь получается, что государство, где живут «короли и драконы» — это нечто обычное по сравнению с «необычной» страной литературной сказки. Смирнова права в том, что именно таких «необычайных стран», которые присутствуют в литературной сказке, в сказке народной в самом деле нет (мир Чиполлино, Мумитролля, мир мышей в книге Майкла Бонда и др.).

Важно не само отличие, а объяснение, чем же необычность этого мира отличается от необычности мира сказки фольклорной. Так например, в народной сказке мы не найдем героев, похожих на овощи (Джанни Родари), но «страна говорящих животных» весьма подробно изображена в сказке «животной», (анималистической).

Анализируя следующий «мотив»: «Герой попадает, в необыкновенную страну»,—Смирнова опять пишет не о характерном отличии от аналогичного мотива сказки народной, но о специфичном именно для сказки литературной. Вместе с тем попадание героя в чудесную страну (нередко именно в «Тридцатое царство») это почти обязательный компонент народной сказки, который зачастую воспринимается как постоянный компонент сказочной структуры. Мы говорим не о принадлежности этого мотива литературной сказке, а об его особенностях в сказке. В других мотивах перечисляемых Смирновой : «Превращения», «Герой — необыкновенное существо», «Герой наделен необыкновенным свойством», «Герой обладает волшебным предметом», только два —«Путешествие во времени» и «Выдуманные друзья»—не соотносятся с фольклорно-сказочными, так как первый свойственен научной фантастике, а второй в принципе выводит произведение из сказочного жанра. [15, с.46]

Нужно отметить, что иногда Смирнова все же вспоминает о связи называемого ею мотива с фольклорным («Превращения», «Герой обладает волшебным предметом»), но в этом случае она поясняет, что ее интересует этот мотив, взятый «на фоне реальной обстановки, а не в сказочной стране» [25, с.16].

Эти пояснения еще раз подтверждают, что народная сказка, по мнению Смирновой, представляет собой неразрывный сказочный мир, а литературная сказка в свою очередь, либо создает мир, который никак не соотносится с реальным, либо устраивает герою «реального» мира выход в мир «вторичный», причем «реалистическая повесть будет как бы пределом, к которому стремится сказка, но никогда его не достигает» [25, с.13]. Таким образом, специфические

особенности литературной сказки создаются путем отторжения ее от фольклорной.

Прежде всего, мы считаем, что принятие фольклорно-сказочного мира как чего-то единого не верно. Исследователи народных сказок знают, что в волшебной сказке всегда наличествует оппозиция двух миров — «своего» и «чужого» («иноного»). «Свой мир всегда приближен к реальному. В нем живут обыкновенные люди (даже если они названы царевичами и королевичами). Дела, которыми они занимаются, тоже вполне реальны: служат в солдатах, ловят рыбу, охотятся и т. д. Все чудеса сосредоточены в «ином» мире. Именно там расположены чудесные золотые и серебряные царства, там висят в волшебном саду Царь-девицы, гусли-самогуды, там живут те самые драконы (в русской сказке — Змеи), которых Смирнова поселила рядышком с героями. Тем не менее, «иной» мир не воспринимается в фольклорной сказке как «вторичный». И не только потому, что из него постоянно являются в «свой» мир злокозненные или, наоборот, доброже-лательные пришельцы, из него вывозят герои сказочные дико-винки, чудесных жен и. проч. Он не воспринимается как «вторичный» прежде всего потому, что сказочные чудеса не осознаются сказочными персонажами как нечто ирреальное. Они — норма сказочного мира. Они никого не удивляют. Они как бы растворены в атмосфере сказки. Герой нисколько не поражен». что его посылают добывать Оленя золотые рога; героиня прекрасно знает, что перышко финиста ясна сокола обернется добрым молодцем; царевич запросто женится на лягушке и т. д. Именно это отношение к чуду как к норме и создает у слушателя (читателя) народной сказки ощущение единства изображенного в ней мира, обладающего «волшебной реальностью» [15, с. 47].

Можно предположить, что именно в этом и заключается особенность литературной сказки. В связи Смирнова упоминает дискуссию, где в качестве главной проблемы поднимается как раз проблема сказочного чуда. В противовес исследователям, считающим закономерностью развития-сказки на современном этапе ее всемерное сближение с действительностью, В.

Непомнящий выдвинул идею «нерастворимости чуда» как главного критерия истинной сказки. Эта мысль, может быть принята лишь в том смысле, что чудо в сказке действительно должно быть ирреально, не мотивировано, что - сказка без такого чуда — уже не сказка. Но на наш взгляд, исследователь глубоко не прав в утверждении сказочного чуда как феномена, которому удивляются и поражаются читатели и сказочные персонажи. В этой связи Непомнящий весьма критически отнесся к сказке Джеймса Крюса «Тим Талер, или Проданный смех», в той ее части, где «таинственная темная сила в лице господина Треча (он же черт) начинает вполне серьезно преследовать некие сугубо «деловые» цели, вовлекая Тима Талера в жульнические операции по изготовлению и сбыту маргарина» [15, с. 32]. С точки зрения критика, сказка с этого момента «начинает умирать... Ну на что, в самом деле, черту маргарин?» [15, с. 34] Весьма удачно ответила на этот вопрос А. Исаева в статье, которая так и названа: «На что черту маргарин?». Соглашаясь с Непомнящим в вопросе о «принципиальной нерастворимости чуда», А. Исаева выдвигает (на правах догадки) верную мысль о том, что стремление современных сказочников подчеркнуть-тем или иным способом реальность происходящего («сказочники упорно настаивают, что события, происходящие в их повести, случились «на самой обыкновенной улице, в самом обыкновенном доме, где живет самая обыкновенная семья») — помогает поверить в «чудо». Мы полагаем, что эта догадка, не получающая в статье дальнейшего развития, заслуживает всяческого внимания, так как может служить отправной точкой в толковании соотношения волшебного и реального в современной литературной сказке. То, что кажется многим «приближением сказки к жизни», показалось Исаевой особым приемом утверждения сказочности на новом этапе развития жанра. Смирнова согласна с этим заключением, поясняя только то, что этот прием является особенностью литературной сказки. Это заблуждение происходит по причине того, что фольклорная сказка рассматривается обычно лишь в «классических» ее вариантах, где приближенность к реальной обстановке минимальна и дело происходит в «некотором царстве», в обстановке

неопределенного, фантастического времени и пространства. Однако в процессе эволюции народной сказки она приобретает новые закономерности, прежде всего связанные с изменениями в области сказочного строения. Уже с начала XX века в русских сказках традиционная формула в «некотором царстве» получает часто довесок: «именно в том, в котором мы живем», отмечает Смирнова. В сказку начинают проникать конкретные географические названия, финальные формулы констатируют реальное существование героев, к которым сказочник запросто «наведывается в гости». Эти изменения долгое время представлялись ученым неким чертами деформации жанра. Однако современные наблюдения над работами сказочников свидетельствуют, что названные «изменения» не только не разрушают сказку, но, напротив, помогают ее усвоению, создавая феномен «иллюзии достоверности» [15, с. 48].

Дело здесь заключается в том, что сами по себе сказочные чудеса — отнюдь не первостепенная, народная сказка создавалась вовсе не для того, чтобы удивлять и поражать воображение. «К сожалению, многие исследователи, не фольклористы, — понимают функцию сказочного чуда именно таким образом» [15, с. 53]. Чудо в сказке лишь средство, с помощью которого могут быть решены ее конфликты. Всем известно, что народная сказка ставит глобальные проблемы добра и зла. Причем зло в сказке выступает отнюдь не только в образах страшных существ «иного мира» — Змеев, Кощеев. Сказка в первую очередь посвящена решению нравственных проблем. Внутри сказочного «справедливого» макромира помещен микромир, в котором буквально бушуют порочные страсти — злоба, ненависть, приводящие к предательству и измене. Сказка призвана заставить торжествовать справедливость. В противовес реальной действительности, где властвует зло, сказка создает идеальный мир, где побеждают благородство, доброта и бескорыстие. Само по себе такое торжество с точки зрения жестоких законов реального мира — фантастический феномен, и достигнуто оно может быть тоже лишь фантастическим путем. Чудо понадобилось народной сказке для того, чтобы сделать невозможное — возможным, утвердить победу светлых сил

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

Процесс, идущий сейчас в недрах литературно-сказочного жанра, в принципе идентичен выше описанному. Но литературная сказка гораздо свободнее пользуется приемами, подсказанными фольклором, создавая на их основе новые. Таким образом, одна из самых специфических черт современной литературной сказки— атмосфера «сказочной реальности», т. е. растворенности «чуда», его нормативности при полной ирреальности, поддерживаемой художественными приемами, создающими «иллюзию достоверности». Так, Смирнова отмечает: сказка А.Линдгрена про Пеппи Длинный Чулок не потому сказка, что в ней есть мотив «чудесного свойства героя»: Пеппи награждена невероятной силой. Но Пеппи — обыкновенная маленькая девятилетняя девочка— и чудо ее непомерной силы ирреально. А главное—это то, что в городке, где поселилась Пеппи, это чудо принято как нечто само собой разумеющееся, что ему никто не удивляется. Иллюзия достоверности создается

здесь многочисленными реалиями быта маленького норвежского городка, подробными описаниями реальных забот и радостей маленьких героев.

Итак, все это время мы говорили о мнении исследователей по вопросу об игнорировании литературной сказкой фольклорных корней. Но существует и отличная от этой точка зрения, для которой ценность литературной сказки определяется в зависимости от степени ее опоры на фольклор. Представители этого мнения исходят с позиции соответствия или несоответствия сказки фольклорным традициям. На наш взгляд, такая позиция не до конца правильна постановка: авторская сказка - жанр пограничный, она обнаруживает закономерности, свойственные и фольклору и литературе. В процессе своего развития она утвердила новые традиции, иногда идущие вразрез с фольклорными. Но необходимо сказать о другой стороне этого вопроса. Чтобы рассуждать о достоверном соответствии литературно-сказочных текстов фольклорным традициям, нужно, как минимум, быть знакомыми с этими «традициями». Нужно заметить, что, к сожалению, критики литературной сказки нередко имеют на этот счет довольно расплывчатые представления. Примером такой фольклористической безграмотности могут служить статьи из ленинградского сборника «О литературе для детей» — «Если сказку сломаешь» и «О народно-национальном в современной сказке для театра» [27, с. 23].

В первой из названных статей обращает на себя внимание уже само название, которым автор—Ю. Селезнев— дает понять, что охраняет интересы сказки и не склонен терпеть вольного обращения с законами жанра. Мы полагаем, что это намерение само по себе похвальное. Но предлагаем посмотреть, как оно реализуется в статье.

Объектом научного интереса Ю. Селезнева оказывается целый ряд современных сказок. Но особое внимание уделено трем: сказке Б. Заходера «Серая Звездочка» и двум сказочным повестям: Э. Успенского «Вниз по волшебной реке» и С. Прокофьевой «Лоскутик и облако». Именно здесь наиболее скрупулезно отмечает автор «некоторые общие тенденции», суть которых он видит в отходе от этических и эстетических идеалов народной

сказки. Итак, перейдем к «тенденциям», отмеченным автором. В названной сказке Заходера Селезневу представляется противоестественной самая мысль автора сделать героиней жабу, если бы это была «какая-нибудь заколдованная злым волшебником красавица вроде Царевны-лягушки», но нет, отмечает Селезнев— «самая обычная жаба». Главная претензия, предъявленная Заходеру то, что безобразное сделано носителем положительного Начала. Складывается впечатление, что Ю. Селезнев поучает незадачливого автора, растолковывая, что «безобразное в сказке никогда не было носителем добра», что «добро по внутренней логике мира подлинной сказки всегда связано с красотой».

Предвосхищая момент того, что в противовес его мнению можно привести пример народных сказок о Царевне-лягушке, Аленьком цветочке, он возражает: герои этих сказок «не безобразны», они «вынужденно одеты в безобразное». Мы не пытаемся опровергнуть его точку зрения, однако хотели бы сказать, что подобно тому, как красота в сказке может быть связана со злом (злая царевна в сказке «Волшебное кольцо» [3, с. 560] или злая царица в сказке «Мертвая царевна» [3, с. 709]), так и наоборот, некрасивое и даже безобразное может быть связано с добром. Более того, сказковеды считают возможным говорить об «эстетике безобразного» как об одном из важнейших принципов сказочного повествования. В огромном количестве сказочных текстов, герои выглядят некрасивыми, часто отталкивающе безобразными (Незнайка, Неумойка, Свиной чехол, Чернушка). Правда, в конце сказки чаще всего (хотя и не всегда) происходит преображение, и герой обретает красоту. Но происходит это совсем не потому, что он был «вынужденно одет в безобразное». Безобразная маска носится героем в большинстве случаев добровольно, случаи «околдования» в народной сказке единичны и свидетельствуют об утрате понимания главной мысли. Дело заключается в том, что одна из основных философских категорий, которыми живет сказка,— категория видимости и сущности. Народная сказка постоянно занята вопросом— кто есть кто. Именно способность увидеть за невзрачной внешностью доброе и мудрое начало становится в сказочной поэзии мерилom достоинства,

интеллектуального и морального уровня сказочных персонажей. Так, злые сестры и их недалекие мужья не могут разгадать истинной «высокой» сути Ивана-дурака или Незнайки, смеются над ними; в противоположность тому, младшая царевна сразу же угадывает под безобразной маской— героя, ее не смущают ни плешь на голове ее избранника, ни вымазанное сажей лицо, ни размазанные по этому лицу «сопли». Сказка как бы реализует в художественных образах известную русскую поговорку: «Не все то золото, что блестит». Что касается финального превращения, то оно, как уже было замечено, не всегда имеет место, когда речь идет о персонажах человеческого облика и вовсе никогда не касается персонажей-животных. Кстати, Ю. Селезнев, вспоминая в качестве эталона литературной сказки знаменитого «Конька-горбунка», мог бы припомнить и то, что верный друг Иванушки тоже не блистал красотой и по сравнению со своими братьями, у которых «хвост струится золотой и алмазные копыта крупным жемчугом обиты», выглядел не большим красавцем. К слову сказать, —если Иванушка в финале сказки оборачивается диво молодцом, то ведь Конек так и остается горбатеньким уродцем — подобно «замухрышке-жеребеночку» народной сказки, существующем;

рядом с богатырским Сивкой-Буркой. Что касается непосредственно Жабы, то она может фигурировать в сказочных сюжетах и в естественном виде — в роли мудрой помощницы героя. Не случайно появилась она в качестве героини и в сказке Андерсена, из которой мы бы хотели процитировать несколько строк — из диалога естествоиспытателя и поэта: «А разве не прекрасно это народное поверье, что в голове жабы — безобразнейшего животного — часто скрыт драгоценный камень? Возьми людей, и к ним это можно отнести. Вспомни Эзопа, Сократа!» [27, с. 23]. Именно опираясь на народное поверье, отраженное в мировой сказочной традиции, сказочник наделяет свою маленькую безобразную героиню драгоценными качествами благородного сердца.

Сказка Заходера, прочно опирающаяся на фольклорную концепцию видимости и сущности, обращена к малышам. Поэтому все карты здесь раскрыты с самого начала. Ни сказочным персонажам, ни ребенку-читателю не приходится гадать, хорошая жаба или плохая. Все цветы и бабочки, а с ними и маленький читатель знают, что жаба «добрая, хорошая и полезная». И это так важно и самоценно, что никто даже не замечает, что Серая Звездочка — «неуклюжая и некрасивая». Тем отвратительнее становится поведение героя-Глупого Мальчика, в глазах ребенка, который кричит: «У-у, какая противная! Бей жабу!». Цитируя это место сказки, Селезнев делает замечание, вызывающее крайнее удивление: «Говорят: «устаи младенца глаголет истина». И дальше проводится аналогия с ситуацией из андерсеновской сказки, где, оказывается, «именно такой же Мальчик закричал: «А король-то голый!». Нам кажется, что эта ассоциация нелепа и настолько самоочевидна, что нам представляется удивительным, что она устанавливается всерьез, но факт. Селезнев не стесняется во всеуслышание заявить, что ему «трудно понять, почему в сказке Заходера мальчик, назвавший жабу—жабой, оказывается был Очень Глупый Мальчик». Кстати, здесь намеренно допускается некоторая неточность: дело ведь совсем не в том, что «назвал». Мальчик пытается убить ни в чем не повинное существо только за то, что его вид не отвечает его эстетическим вкусам. Мы считаем, что нет необходимости даже пояснять это.

Словари русского языка, начиная с Даля, неизменно связывают понятия добра и пользы (по Далю добро—то, что «честно и полезно»). Если говорить, что сказке Заходера чужды этические проблемы—значит, еще раз отделить ее от народных традиций. Но чтобы подтвердить это, мы приведем еще один пример: после того как глупый (а с точки зрения Селезнева — Мудрый) Мальчик бросил в жабу камень, она и все ее собратья делают свое Полезное дело «только по ночам». И в этот момент Селезнев находит место для развернутых сравнений: он напоминает о разбойниках, которые «тоже делают по ночам полезные им дела». Но как же в таком случае быть с тем, что полезные дела в народной сказке тоже, как правило, осуществляются ночью:

ночью печет чудесный хлеб Царевна-лягушка, ночью строит золотой дворец Иван царевич, ночью сажает сады Незнайка.

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

Вслед за Серым Волком и другие сказочные персонажи Селезнева решительно не устраивают, причина собственно одна: почему враги не столько страшны, сколько смешны. По мысли Селезнева, это противоречит духу русского фольклора. По мнению Смирновой это полностью соответствует одной из существенных его традиций. Фольклористы не случайно вспоминают применительно к методу изображения врага в сказках и былинах слова А. М. Горького о том, что «ненависть должна воспитываться на органическом отвращении к врагу как к существу низшего типа, а не на страхе перед силою его цинизма, его жестокости». В самом деле: фольклорный враг не столько страшен, сколько смешон. «В былинах,— пишет одна из виднейших советских исследовательниц эпоса А. М. Астахова, — мы наблюдаем стремление показать врага не только страшным, но и отвратительным, осмеять его как существо низшего порядка» [4, с. 8]. «Враг в народной сказке силен, страшен и коварен, в то же время он смешон и карикатурен»,— пишет известный исследователь волшебной сказки Н. В. Новиков [17, с. 43].

Итак, изучив различные точки зрения на вопрос об эволюции жанра литературной сказки, мы пришли к выводу, что литературная сказка развивается в соответствии с традициями народной сказки, вбирая в себя особенности современного мира. Большинство исследователей современной литературной сказки считают такую ситуацию объяснимой и вынужденной, так как сказка это всегда отражение своего времени. Однако можно увидеть и

другую точку зрения: ученые, критикующие современную литературную детскую сказку, но как мы уже выяснили выше, критики литературной сказки зачастую имеют в отношении этого вопроса довольно расплывчатые аргументы, которые представляются многим исследователям абсурдными.

Что касается нашего исследования, мы допускаем, что литературная сказка претерпевает изменения в своей структуре, синтаксисе, лексике, однако мы полагаем, что эти изменения вынужденные в связи с постоянно меняющимся миром современного ребенка.

2.2 Анализ структуры современной литературной сказки, в сравнении со сказкой народной

Важнейшую роль в изучении сказки, с точки зрения её структурирования, сыграл отечественный учёный Владимир Яковлевич Пропп. Его научно-исследовательская работа «Морфология сказки» заложила основу структурного изучения устного повествования, в общем, и сказки, как таковой, в частности.

В.Я. Пропп рассматривал сказку как единую структуру, в которой существуют постоянные и устойчивые элементы, которые он называл функциями, то есть поступками действующего лица, определяемыми с точки зрения его значения для хода действия. По этим функциям-поступкам, ограниченным по числу и неизменным по последовательности, он и изучал сказки. Последовательность функций Пропп называл композицией народной сказки, которую он охарактеризовал единообразной что, по его мнению, и являлось главной отличительной чертой народной сказки. [30, с. 208]

Итак, по мнению В.Я. Проппа экспозиция любой фольклорной сказки начинается с определённой для каждого народа фразы, которая указывает на пространственную неопределённость места действия. Так, например, для рассматриваемой нами волшебной французской сказки характерна фраза *il y avait une fois* (Il était une fois). [30, с. 270]

Однако, при прочтении авторских сказок современных авторов, только в одной из них мы увидели подобную вводную конструкцию: “Il était une fois un

chevalier...” [65, с. 4], у остальных же авторов встречаются следующие конструкции: “Les affaires allaient mal pour le roi [68, с. 5], или же вообще таковая отсутствует, как например в сказке [64, с. 7], Chérier Sophie ”La nuit des Angelots”

сказка начинается с монолога главной героини: “Bonjour, je suis Cathy...”.

Далее в традиционной авторской сказке следует перечисление героев данной сказки. Обычно начальная ситуация включает лица двух поколений – старшего и младшего. Это будущие действующие лица повествования и сказка никогда не вводит ни одного лишнего лица. Каждое лицо будет играть свою роль в повествовании [30, с. 37].

Следует отметить, что авторы современных литературных сказок представляют будущих героев в первых нескольких абзацах и количество главных героев более многочисленно: “... la porte ouverte, Mathilde, Alecia, Marion, Maxime et Thomas se regardent” [58, с. 5]; “... la princesse, sa mere et le roi” [68, с. 3].

Начальная ситуация авторской сказки часто представляется подчеркнутым благополучием. И в данной ситуации, легко заметить, что такое благополучие служит контрастным фоном для будущего несчастья, с которого и начинается само действие сказки. Несчастье всегда оказывается внезапным и обычно связано с отъездом того или иного представленного ранее персонажа. В.Я. Пропп называл эту функцию временной отлучкой, которая очень часто сопровождалась какими-либо запретами. Запреты бывают очень разнообразными и всегда нарушаются. Запрет и нарушение – парная функция [31, с. 43].

Нарушенный запрет непременно влечёт за собой какое-либо несчастье, которое является основным элементом завязки.

По мнению Проппа, «формы начальной беды очень разнообразны, но основной бедой является похищение. Сущность похищения персонажа сводится к разлучению или к исчезновению, которое может совершаться не только похищением» [31, с. 44].

Начальная ситуация современной авторской сказки немного противоречит традиционной концепции, так как поднимаемые проблемы насущны и актуальны для современного общества, и почти всегда близки каждому современному ребенку: так, в одной из анализируемых сказок автор представляет нам мир глазами принцессы, переезжающей вместе с родителями в другой город, а следствие этого смену школы и другие проблемы, с которыми сталкивается современный ребенок в подобной ситуации [64, с. 25]. Или же автор поднимает проблему непонимания ребенком понятия «религия», которая становится центральной ситуацией сказки. [58]

Однако и не все традиционные сказки начинаются с беды. Иногда ей соответствует ситуация недостачи, при которой эффект получается тот же, что и при похищении, то есть отправление главного героя на поиски чего-либо недостающего или похищенного. Так, например, в сказке Кристиана Остэ рыцарь отправляется на поиски злого дракона, что полностью соответствует традиционной фольклорной сказке.

Таким образом, вся завязка в типичной народной сказке сводится к тому, чтобы отправить главного персонажа из дома, для разрешения чужой беды. В этом случае речь идёт о герое-искателе. В том случае, когда герой покидает дом по чьей-либо злой воле, его принято называть героем-жертвой. Из этого следует, что несмотря на некоторые отличия в ситуации-беды между народной и современной литературной сказкой, роль главных героев остается неизменной: рыцарь, спасающий деревню от злого дракона, [65], принцесса, вынужденная подчиняться указу своего короля-отца [64], или же группа детей, приехавших в летний лагерь, оказавшихся в незнакомой обстановке и знакомившиеся с таким непонятным для них понятием «религия». [58]

Момент после ухода из дома становится самым напряжённым для героя на протяжении всей сказки, так как в этой ситуации он является брошенным на произвол судьбы. Далее композиция не развивается логически и здесь на первый план выходит случайность, которая в значительной мере определяет собой характер фантастичности фольклорной сказки. Случайность может

заключаться во встрече героя с дарителем. В роли дарителя могут выступать фантастические персонажи, называемые антропоморфными (человекообразные). Затем следуют животные и птицы – зооморфные помощники. И, наконец, представителями последней из наиболее часто встречаемых групп помощников являются невидимые духи. Помощники при всём их разнообразии, объединены функциональным единством, то есть в разных формах совершают одинаковые действия [31, с. 46]. Кем бы ни был даритель, он всегда указывает главному герою дальнейший путь и снабжает его волшебными средствами, которые ему могут послужить в пути и которые герой у него выслуживает, получает безвозмездно, либо добывает обманным путём. Основной функцией дарителя является переправа главного героя.

Обладание же тем или иным волшебным средством предопределяет удачу и последующую, счастливую развязку. Количество волшебных предметов неисчислимо. Они могут быть объединены в одну категорию вместе с помощниками и также называться персонажами благодаря своей способности действовать как живые существа.

Анализируя выбранные современные авторские сказки, можно сделать вывод, что в них сохраняются герои, выступающие в роли помощников и дарителей, но становятся более реалистичными, так в сказке «Ночь ангелов» таким героем является наставник- учитель детей [70], а в сказке «Матильда», как ни странно таковым волшебным героем является попугай и библиотекарь мадам Вормвуд [58].

Последним композиционным моментом сказки является развязка. Развязка характеризуется такими функциями как борьба, победа, похищение недостающего, и как следствие, возвращение домой, которое часто сопровождается определёнными трудностями. Здесь начинается, так называемый второй тур действий, характеризующийся выполнением трудной задачи, в основном, это поиск настоящего героя. После обнаружения настоящего героя по какому-либо признаку, ложный герой наказывается. Затем

настоящий герой воцаряется на троне, женится, либо воссоединяется с семьёй. Финал всегда имеет счастливый конец.

Завязка современной литературной сказки полностью соответствует традиционной, за исключением того, что завязкой сегодняшних сказок выступает решение актуальных для ребенка проблем: решение проблем с семьей и сверстниками, принятие и осмысление основополагающих понятий в становлении личности ребенка: любовь, дружба, уважение, религия, мир.

Такова внутренняя структура, композиция сказки, разработанная непосредственно В.Я. Проппом и являющаяся опорой для многих исследователей сказки. Мы полагаем, что отличия современной авторской сказки являются, на наш взгляд, незначительными и претерпевают изменения, лишь в адаптации современным и актуальным проблемам общества.

2.3 Типы предложений, встречающиеся в современной литературной сказке

Современная сказка, как и традиционная, представляет собой текст, простой, упорядоченный, то есть она обладает высокой степенью связанности текста. Элементы повествования можно считать так называемыми связками в тексте. Связки бывают двух видов: информационные и преобразовательные. К информационным относятся связки, в которых один персонаж сообщает что-либо другому или же рассказчик – слушателям:

“Il y avait une veuve assez bonne femme qui avait deux filles...” [468, с. 8]

“Elle en demenda permission au roi...” [69, 17]

В первом примере мы видим, что рассказчик информирует слушателя/читателя, во втором – один персонаж сказки информирует другого.

Автором используются элементарные сюжеты, в каждом из которых участвуют, как правило, два или более действующих лица, при этом общение между ними происходит в разговорном стиле. Условия применения разговорного стиля, само содержание высказывания, преимущественно бытового характера, не требует, обычно, использования сложных

грамматических конструкций, выражающих многогранные логические взаимосвязи между частями высказывания. Наверное, именно поэтому, в разговорном стиле преобладают простые предложения. Простые предложения в разговорном стиле общения, в диалоге часто обладают относительной смысловой и синтаксической самостоятельностью:

“- J’ai aussi une fleur.

- Nous ne notons pas les fleurs, dit le magicien.

- Pourquoi ça! C’est le plus joli!

- Parce que les fleurs sont éphémères” [64, с. 12].

Простые предложения, «утрачивая в известной степени свою синтаксическую самостоятельность, могут образовывать более сложные синтаксические комплексы, называемые бессоюзными сложными предложениями. Связь между отдельными предложениями обуславливается в таком предложении взаимосвязанностью их значений и выражается не при помощи специальных грамматических средств, а последовательностью их расположения. Между частями бессоюзного сложного предложения существуют разнообразные смысловые связи: отдельные части его взаимно дополняют, поясняют и уточняют друг друга», например:

“- Tu possèdes les chevaux?

- Oui.

- Mais j’ai déjà vu un roi qui...

- Les rois ne possèdent pas, ils règnent sur...” [68, с.23].

В современной французской литературной сказке, разумеется, встречаются и сложносочинённые предложения, и сложноподчинённые. Наиболее часто союзное сочинение происходит посредством союза *et*, выражающим разнообразные связи между частями высказывания, и с помощью союза *mais*, который выражает, в основном, противительную связь:

“Le vieux mage revint rapporter à la princesse cette bonne nouvelle; mais il craignait encore quelque malheur, et faisait toujours ses réflexions” [67, с. 14].

Что касается сложноподчиненных предложений, то для современной сказки характерно преимущественное употребление придаточных при помощи союза *que*, союзных относительных местоимений *qui* и *que*, сложного союза *parce que*: “On dit meme qu’il fut chasse autrefois d’un beau lieu pour son excès d’orgueil” [67, с. 23], “J’oserais presque dire que toute la terre m’appartient” [66, с.14], “Parce que je suis une princesse, je pense” [68, с. 8].

Анализируя выбранные современные литературные сказки, нужно отметить синтез стилей в тексте, так мы видим:

- художественный– «...il était cultivé, affectueux, intelligent, riche...» (он был образованным, нежным, интеллигентным, богатым) [68, с. 19];
- публицистический — «Il en avait maintes fois fait la demande» (он несколько раз делал туда запрос) [67, с. 10];
- разговорный — «...ils cessaient de tousser, de grogner ou de siffler...» (они прекращали ворчать, брюзжать и свистеть) [66, с. 7].

Как было сказано выше, разговорный стиль в сказке встречается чаще всего, так как в этом жанре очень много диалогов, которые складываются из ряда реплик или вопросов и ответов. Специфичность условий, в которых протекает диалог, влияет на структуру предложений, то есть вызывает, например, появление предложений с эллипсисом, то есть таких, которые не имеют в своем составе одного из обязательных членов предложения. В ситуации диалога общий смысл высказывания обычно ясен собеседникам из сказанного ранее, либо благодаря тому, что данный предмет или явление названы в предыдущей реплике или фразе, либо, благодаря конкретности самой ситуации, в которой происходит разговор, либо благодаря интонации:

“J’ai préparé ceci...” [67, с. 14].

От неполных предложений следует отличать предложения незаконченные, также распространенные в языке современной литературной сказки. В то время как отсутствие некоторых членов в неполных предложениях не препятствует, как видно из примеров, пониманию общего смысла высказывания, незаконченные предложения остаются незавершенными по

смыслу, и собеседник может иногда лишь догадываться о невысказанной мысли. Так, в бытовом разговоре, говорящий не обдумывает предварительно и не обрабатывает свою речь. Он часто прерывает свою речь, не закончив её, либо перескочив с одной мысли на другую, либо затрудняясь в формулировке мысли, либо сознательно не желая договаривать начатое, наконец, какая-нибудь внешняя причина может помешать говорящему досказать начатое: “N’oublie pas que tu es...” [57, с. 17], “- Ah! ça... mais on marche dans la maison... On dirait même...” [59, с. 25].

В зависимости от цели высказывания в разговорном стиле используются различные повествовательные, вопросительные и побудительные предложения. Разговорная речь может иногда принимать форму монолога. Когда один из собеседников рассказывает что-либо другому. В подобных случаях встречаются в употреблении, в основном, повествовательные предложения. Диалог же представляет собой чередование вопросительных, восклицательных и повествовательных предложений в большинстве случаев:

- “- Tu habites le quartier?
- Oui, on vient d’emménager par ici ” [66, с. 16].
- “- Où veux-tu, ma princesse adorée?
- Là où tous les enfants vont tous les jours.
- Où?
- ça s’appelle l’école, je crois” [60, с. 38].

Для разговорного стиля весьма характерно также использование побудительных предложений. Они выражают различные оттенки волеизъявления: от категорического приказания до просьбы и увещания:

“N’oublie pas que tu es une princesse!” [64, с. 14]

Эмоциональное отношение к теме разговора обуславливает частоту появления восклицательных предложений при произнесении их с повышенной эмоциональностью: “Hé! s’écria le chevalier...” [65, с. 25], “Tu parles! dit Maxime” <...> “Tu parles! Y ena que pour Jésus ! braille Maxime.” [58, с. 32]

Наличие большого количества восклицательных предложений, помимо тех, что встречаются в диалоге, является яркой отличительной особенностью современных литературных сказок. Так, в сказках М. Пиа-Бонне, мы находим следующие примеры: «Il exige un dieu <...> rien de plus!» [?]; «C'est ce qu'il mérite cet homme-là!» [66, с. 26] ; «En entendant ces mots, les gardes, conformément aux instructions reçus, ne perdirent pas de temps et le roi averti, accueillit l'ephère avec joie!» [67, с.46] ; «Pendant ce temps, je vais vous remplacer!» [50, с. 13] Мы сделали вывод, что таким образом авторы передают свои эмоции, свое эмоциональное состояние на бумагу в форме сказки. Переживая определенные моменты в жизни, авторы-сказочники делают попытку зафиксировать их и донести до читателя. При этом мы видим, что они дают волю своим чувствам и переживаниям. Это и прочитывается в восклицательных предложениях, что не характерно для нормативной грамматики народной сказки.

2.4 Синтаксические средства языка современной литературной сказки

По правилам грамматики инверсия играет большую роль в языке , но в современной речи инверсия очень часто опускается, по скольку язык современной французской сказке приближается к тенденциям современного французского языка.

Предложение без инверсии, но с вопросительной интонацией, может выражать не только простой вопрос без какой-либо эмоциональной окраски, но и удивление, насмешку, возмущение и так далее: «Tu ris,le chevalier? Parbleu!» [65, с. 18]

Таким образом, в языке современной литературной сказки мы можем проследить тенденцию к сохранению прямого порядка слов, к отказу от инверсии, имеющей грамматическое значение, по сравнению с традиционной литературной сказкой.

Кроме прямого порядка слов в языке современной сказки можно отметить употребление и других средств языка, которые принято называть

синтаксическими: выделительные обороты, разного рода повторы и репризы. Выделительные обороты французского языка *c'est...qui*, *c'est...que*, *ce qui...c'est*, так же как и расчленение предложений служат для эмоционально-логического выделения того или иного фрагмента сказочного текста. Обороты *c'est...qui* и *ce qui...c'est* служат обычно для обособления подлежащего: «*Ce sont les mots prononcés par hasard qui, peu à peu, m'ont tout révélé*» [58, с. 19].

Обороты *c'est...que* и *ce que...c'est* служат для обособления второстепенных членов предложения: «*C'est le temps que tu as perdu pour...*» [57, с. 27].

Эти же конструкции используются и для обособления сказуемого, например: «*...Ce que j'aime dans la vie, c'est dormir*» [60, с. 15].

Таким образом, все выделительные элементы и конструкции в языке современной литературной сказки служат для эмоционального подчеркивания и привлечения большего внимания читателя.

2.5 Значение временных форм французского глагола в современной авторской сказке

Функциональной спецификой языка современной французской литературной сказки можно считать преимущественное употребление некоторых временных форм глагола. Так, например, для диалога характерно широкое употребление настоящего времени (*present de l'indicative*), которое встречается чаще всего для обозначения действия, совпадающего с моментом речи: «*- J'ai aussi une cheval.*» [65, с. 14], «*Nous ne notons pas les chevaux, dit le roi.*» [66, с. 27]

Эта же временная форма употребляется и для обозначения действия, относящегося к более или менее длительному периоду в настоящем, или действия, повторяющегося в течение этого периода. Кроме того, настоящее время французского языка может обозначать и действие, которое должно быть осуществлено в будущем: «*Moi aussi, aujourd'hui, je rentre chez moi...*» [60, с.38]

В этом случае настоящее время в современной сказке передаёт оттенок уверенности в осуществлении данного действия в будущем: «*Bien sûr. Quand tu trouves un diamante qui n'est pas personne, il est à toi. Quand tu trouves une île qui n'est à personne, elle est à toi.*» [67, с. 26]

Когда в речи собеседников появляются элементы повествования, устного рассказа, то настоящее время нередко обозначает и действие, относящееся к прошлому, например: «*...Et toute la journée il répète comme toi: "Je suis un homme brave. Je suis un homme brave!"*» [63, с. 23]

Действия, прошедшие по отношению к моменту речи, во французском языке обычно выражаются такими временными формами как *passé simple*, *passé composé*, *présent historique*, *passé immédiat* и *imparfait*. Употребление *passé simple* придаёт повествованию в сказке некоторую эпичность: «*Le lendemain matin, le prisonnier éprouva une autre émotion.*» [62, с. 15]

Грамматическому значению *passé simple* внутренне присуще выражение завершенности действия, поэтому в этой временной форме, подчёркивается полное отсутствие, какой бы то ни было связи прошедшего действия с моментом речи.

Обозначая действие в его целостности и, подчёркивая исчерпанность действия, *passé simple* обладает значительными повествовательными возможностями, поэтому последовательное употребление нескольких глаголов подряд в этом времени, как правило, обозначает ряд сменяющих друг друга событий прошлого: «*...elle s'aperçut que son mari dormait profondément; elle lui mit sous le nez une herbe qui augmenta son sommeil. Elle se leva pour s'éloigner...*» [58, с. 41]

Что касается сложного прошедшего времени *passé composé*, служащего также для обозначения действия законченного к моменту речи, то оно представляет действие в его целостности, но принадлежит к хронологическому плану настоящего, и представляет события прошлого в связи с моментом речи: «*...Voilà le cheval qui se promène! Il a si bien fait qu'il a réussi à se détacher et qu'il est venu prendrel'air dans la cour...*» [57, с. 29]

Употребление прошедшего времени- imparfait в современной французской литературной сказке, как правило, имеет литературно-книжную окраску в качестве живописно-повествовательного времени.

Особое внимание при изучении текстов современных сказок мы обратили на «перекрестное» употребление временных форм глагола в повествовании — imparfait / passé simple / présent, на наш взгляд это является функциональной спецификой языка современной французской сказки.

Употребление прошедшего времени — imparfait, как правило, имеет литературно-книжную окраску в качестве живописно-повествовательного времени. Посредством повествовательного имперфекта автор может представить события как развертывающиеся на глазах читателя. Употребление passé simple свидетельствует о завершенности действия, поэтому, в этой временной форме, подчёркивается полное отсутствие какой-либо связи прошедшего действия с моментом речи: «Au cours d'une nuit, ... les dieux retournèrent dans le pays, pour voir s'il y avait encore de la vie. Puis le marchand de chaises et de casseroles fit, comme son prédécesseur, sortir les Grecs, des maisons!» [60, с. 27]

Стремясь приблизить событие к читателю, сделать действие явным, очевидным, автор употребляет в изобилии présent. Сравним: «Nul n'échappe à son destin, mais ils décidèrent que, pendant la sieste rituelle des autochtones, ils pourraient discrètement... C'est ce qu'ils firent et font encore.... » ; «... le peuple grec et le monde des dieux vivent en bonne harmonie» [69, с. 68].

2.6 Лексические особенности языка современной литературной сказки

В современной авторской сказке лексемы, лексико-семантические варианты и фразеологические единицы несут основную нагрузку с точки зрения эмоционально-психологической сферы, которая связана с субъективными представлениями автора о явлениях реального мира, его эмоциональным отношением к предмету речи, социальной и индивидуальной оценкой.

Известно, что номинативные единицы играют ведущую роль в коммуникативном процессе.

В ходе изучения современных литературных сказок, особое внимание привлекли авторские инновации, интересные не только с точки зрения словообразования, но и как вспомогательное средство в коммуникации, так например: «enfant» от фр. «enfant», «psari» < «poisson», «sardéla» < «sardine», «damoiselle» < «demoiselle», «huîtres-pies» < «huîtres+pies», «archilaid» (архинекрасивый).

Современные литературные сказки полны заимствований и сокращений: samovar, blandine, maestro, un petit resto sympa, à la récré, les water, le char, благодаря им мир сказки становится реальным, многообразным, и лучше воспринимается ребенком.

Использование слов разговорного употребления, так в исследуемых сказках мы находим следующие примеры: exhausé, changer de tactique, ma mie, la moche (дрянной, отвратительный), придают языку сказке коммуникативную непринужденность, спонтанность.

Следует отметить, что некоторые языковые единицы в современных сказках маркируются пометкой для разъяснения, это служит для лучшего понимания текста ребенком, погружения его в атмосферу волшебства.

Создается впечатление, что формирование лексического фонда носит стихийный характер: возникает новое слово, затем наступает период определения его места и роли в лексической системе. Но для нас важно то, что эмоциональная оценка автора, как и образность, участвуют в порождении экспрессивности лексических единиц и пополняют лексический фонд. Сказка становится более реальной, благодаря всем выше упомянутым языковым особенностям современной французской сказки, авторы, таким образом, делают сказочный мир ближе к ребенку, знакомят его с окружающим миром, позволяя поверить в сказку.

Итак, язык в современной литературной сказке, так же как и в традиционной сказке является средством и формой создания образов,

средством выражения замысла сказочника. А индивидуально-художественный стиль писателя представляет собой систему языковых средств, возникающих в результате отбора и творческого использования грамматических явлений языка не только для выражения определенного содержания, но и для эстетического воздействия на читателя.

Содержание сказок всегда сопровождается фотографиями и картинками, в которых дети могут узнать своих близких людей, знакомые места.

В заключении мне бы хотелось сказать, что анализ современной французской сказки свидетельствует об ее интенсивной эволюции, а также эволюции языка.

2.7 Выводы по второй главе

Изучив авторскую сказку, мы определили, что она обладает определённой структурой и системой персонажей, типичных для всех сказок и во многих случаях переходящих из одного сюжета в другой.

Что касается структуры современных сказок, то мы полагаем, что современная авторская сказка, на наш взгляд, имеет определенные отличия и претерпевает изменения в адаптации современным и актуальным проблемам общества.

Нам удалось изучить типы предложений, наиболее часто встречающиеся в авторской сказке; порядок слов в предложениях авторских сказок; значение временных форм глагола, используемых автором для создания образности сказки.

Язык в современной литературной сказке, так же как и в традиционной сказке является средством и формой создания образов, средством выражения замысла сказочника. А индивидуально-художественный стиль писателя представляет собой систему языковых средств, возникающих в результате отбора и творческого использования грамматических явлений языка не только для выражения определенного содержания, но и для эстетического воздействия

на читателя. В этой главе мы опирались на работы таких авторов как: В.Я. Пропп, Л.В. Овчинникова, М.В. Разумовская и др.

Содержание сказок всегда сопровождается фотографиями и картинками, в которых дети могут узнать своих близких людей, знакомые места.

Анализ современной французской сказки свидетельствует об ее интенсивной эволюции, а также эволюции языка.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проанализировав жанр сказки, а именно современной авторской сказки, познакомившись с ней ближе, мы убедились в её глубине и ценности, не просто с точки зрения её развлекательной и воспитывающей функций. В нашей работе мы показали, что сказка представляет собой глубоко научный интерес, который подвигнул многих лингвистов на подробное, тщательное исследование сказки, благодаря которому сегодня мы имеем возможность сделать первые шаги в изучении необъятного материала, который вобрала в себе сказка за столетия своего существования.

Данная работа состоит из введения, двух глав и заключения.

В первой главе мы рассмотрели авторскую сказку, как один из жанров французской литературы; ознакомились с различными точками зрения отечественных и зарубежных исследователей о понятии «авторская сказка», а также изучили различные классификация авторских сказок, среди которых наиболее полной, нам кажется классификация В.Я Проппа. Наряду с этим мы представили в кратком виде историю развития французской авторской сказки. Особое влияние на развитие этого жанра оказали такие представители как Ш.Перро и Б.Фонтенель.

Данная глава явилась результатом теоретического анализа и обобщения трудов таких авторов как: Л. Ю. Брауде, Т. Г. Леонова, Разумовская М.В., М. И. Липовецкий , И. П. Лупанова, Л. В. Овчинникова и др.

Изучив понятие сказки в целом, и рассмотрев различные определения жанра литературной сказки, мы также ознакомились с работами некоторых ученых по вопросу об особенностях современной литературной сказки.

Во второй главе мы рассмотрели различные точки зрения на эволюцию литературной сказки, а также провели анализ структуры и характерных черт современных французских сказок.

Проанализировав современные литературные сказки и изучив устойчивую схему традиционной сказки, составленную Проппом, а также

особенности языка традиционных сказок мы пришли к ряду обобщённых выводов, касающихся сюжетно-персонажной структуры представленных сказок и лексико-синтаксических особенностей их языка.

Представим основные результаты исследования:

I. Основные структурные особенности современной авторской сказки:

- наличие автора – писателя;
- сказка зачастую обладает композицией, идентичной народной, которая состоит из экспозиции, завязки, основного действия, кульминации и развязки, но иногда авторы допускают опущения или некоторые изменения.

- наличие определённого набора сюжетов, которые повторяются или перерабатываются авторами разных эпох по-своему;

- традиционный набор действующих лиц и персонажей: как и в традиционной, в современной сказке действуют говорящие животные и вещи;

- несмотря на некоторые отличия в ситуации-беды роль главных героев остается неизменной, но они становятся более реалистичными;

- нетрадиционный зачин;

- завязка современной литературной сказки полностью соответствует традиционной, за исключением того, что завязкой сегодняшних сказок выступает решение актуальных для ребенка проблем;

- используются элементарные сюжеты, в каждом из которых участвуют, как правило, два или более действующих лица, при этом общение между ними происходит в разговорном стиле.

II. К особенностям языка литературных сказок современных французских авторов, а именно синтаксическим особенностям можно отнести следующие:

- сказка представляет собой текст, простой и упорядоченный, то есть она обладает высокой степенью связанности текста;

- простые предложения в разговорном стиле общения, в диалоге часто обладают относительной смысловой и синтаксической самостоятельностью;

- специфичность условий, в которых протекает диалог, влияет на структуру предложений, то есть вызывает, например, появление предложений с

эллипсисом, таких, которые не имеют в своем составе одного из обязательных членов предложения;

- в зависимости от цели высказывания в разговорном стиле используются различные повествовательные, вопросительные и побудительные предложения;

- разговорная речь может иногда принимать форму монолога, когда один из собеседников рассказывает что-либо другому: в подобных случаях встречаются в употреблении, в основном, повествовательные предложения;

- диалог же представляет собой чередование вопросительных, восклицательных и повествовательных предложений в большинстве случаев;

- в языке современной литературной сказки мы можем проследить тенденцию к сохранению прямого порядка слов, к отказу от инверсии;

- кроме прямого порядка слов в языке авторской сказки можно отметить употребление и других средств языка, которые принято называть синтаксическими: выделительные обороты, разного рода повторы.

III. К лексико-стилистическим характеристикам современных сказок французских авторов отнесем:

- авторские инновации в словообразовании;

- большое количество заимствований и сокращений, благодаря которым мир сказки становится реальным, многообразным, и лучше воспринимается ребенком;

- использование слов разговорного употребления, которые придают языку сказки коммуникативную непринужденность, спонтанность.

- некоторые языковые единицы текста сказки маркируются пометкой для разъяснения, что служит для лучшего понимания текста ребенком.

Как показал проведенный анализ, автор может немного изменять структуру и героев сказки, но, несмотря на это, почти все характерные черты традиционной авторской сказки сохраняются. Следовательно, автор литературной сказки XXI века не замыкается в рамки жестких правил. Он свободно манипулирует структурой, свойственной традиционной сказке.

Проанализировав тексты современных авторских сказок, мы, действительно, приходим к выводу, что современная литературная сказка имеет определенные отличия, необходимо отметить, что сказка стала более свободной, нетрадиционной, раскрепощённой по форме, но при этом сохранила своё обаяние, мудрость и поэтичность. Для современной сказки, как никогда, характерны пародия, юмор, большая индивидуализация героя, демократизм и гуманность.

Художественный мир новых сказок отражает более тесную связь с общественно- политической и социально-бытовой реальностью: их авторы «избирают местом действия не условно- сказочную страну, но впускают сказку на улицы и в дома реального советского города, заставляя героев сражаться, по существу с теми же носителями «мелкой правды», против которых ополчаются и герои реалистических произведений.

Несмотря на то, что объем изученного материала не позволяет нам говорить о точной композиционной и сюжетной картине французской современной литературной сказки в целом, мы надеемся, что проведённое нами исследование может способствовать дальнейшему изучению особенностей этого жанра. Кроме того, нам представляется возможным использовать материалы и результаты данной работы в практике преподавания французского языка, на курсах стилистики французского языка и текстологии.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Андерсен Г.Х. Жаба. // Сказки и истории. // Л.: Художественная литература, 1969. т. 2. — 656 с.
2. Андреев Н.Г. История французской литературы: Учебное пособие. М: Высшая школа, 1987. — 542 с.
3. Андреев Н. П. Указатель сказочных сюжетов по системе Аарне. Л.: Гос. рус. геогр. о-во, 1929. — 118 с.
4. Астраханова А.М. Сатира и юмор в былинном эпосе// Русский фольклор. — М.: Гослитиздат, 1957. № 3. — С. 8.
5. Афанасьев А. Н. Народные русские сказки. М.: Гослитиздат, 1957. — 448 с.
6. Бордовских Н.С. Бернар Клавель и его сказки. М.: Радуга, 1987. — 238 с.
7. Брауде Л. Ю. К истории понятия «литературная сказка» // Известия АН СССР, серия литературы и языка. М.: Наука, 1977. т. 36.№ 3. — 235с.
8. Брауде Л. Ю. Скандинавская литературная сказка. М: Наука, 1979. — 206 с.
9. Бремон Клод. Структурное изучение повествовательных текстов после В. Проппа /Пер. с фран. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 2000. — С. 74-75.
- 10.Викулова Л.Г. Волшебная французская литературная сказка конца XVII-начала XVIII века: Прагматингвистический аспект. Ир.: ИГЛУ, 2001. — 286 с.
- 11.Викулова Л. Г. Фольклорные элементы в тексте французской литературной сказки XVII века // Функционирование языковых единиц в текстах разных жанров: межвузовский сборник научных трудов / под. ред. Т. М. Кругликова. Красноярск: КГПИ, 1991. — С. 37-44.
- 12.Клавель Б. Поющее дерево: сборник сказок. – М.: Радуга, 1987. — 238 с.
- 13.К. Леви-Стросс. Структурная антропология. / Пер. с фр. Вяч. Вс. Иванова. — М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. — 512 с.
- 14.Корепова К.Е. Русская волшебная сказка. М: Высшая школа, 1992. — 524 с.
- 15.Кривошапова Т.В. Русская литературная сказка конца XIX начала XX века: Учебное пособие по спец. курсу. Волгоград: Ак-мола, 1995. — С. 17-18.

- 16.Кривошапова Т.В. Фольклорные традиции в русской литературе начала XX века// Фольклорная традиция в русской литературе. Волгоград: ВГПУ, 1986. — с. 80-87.
- 17.Леонова Т.Г. Русская литературная сказка XIX в. в ее отношении к народной сказке. Томск: Изд-во Томского ун-та, 1982.— 83 с.
- 18.Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки. Свердловск: Изд. Уральского ун-та, 1992.— С.17-52.
- 19.Лупанова И. П. Современная литературная сказка и ее критики (Заметки фольклориста) // Проблемы детской литературы. 1981. № 9 — С. 76-90
- 20.Мелетинский Е.М. Структурно-типологическое изучение народной сказки. М.: Наука, 1999. — 162 с.
- 21.Мещерякова М.И. Русская детская, подростковая и юношеская проза второй половины XX в. М.:Мегатрон, 1997. — 382 с.
- 22.Неелов Е.М. О категориях волшебного и фантастического в современной литературной сказке. Петрозаводск: Изд-во ПГУ, 1974. — с.48- 93.
- 23.Непомнящий В. Заметки о сказках Пушкина// Вопросы литературы. М.: Художественная литература, 1992. № 3. — С. 130-136.
- 24.Нодье Ш. Фантастические и сатирические повести. М.: Радуга,1985. — 608 с.
- 25.Новиков Н.В. Сатира в русской волшебной сказке// Русский фольклор. М.: Гослитиздат, 1957. № 3. — 245 с.
- 26.Овчинникова Л.В. Литературная сказка XX века Мир герой- автор.Южно-Сахалинск: Изд-во СахГУ, 2003. — 104 с.
- 27.Овчинникова Л.В. Русская литературная сказка XX века (история, классификация, поэтика). М: Радуга, 2007. — 312 с.
- 28.Пархоменко В. О народно-национальном в современной сказке для театра // О литературе для детей. 1979. № 23. — С. 17-23
- 29.Поспелов Г.Н. Теория Литературы. М.: Высшая школа, 1978. — 349 с.
- 30.Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. М: Лабиринт, 2000. — 364 с.
- 31.Пропп В.Я. Морфология сказки. М: Лабиринт, 2000. — 168 с.

32. Пропп В.Я. Поэтика фольклора. М: Лабиринт, 1999. — 234 с.
33. Пропп В.Я. Принципы классификации фольклорных жанров // Советская этнография. 1964. № 4. — С. 147-154.
34. Пропп В.Я. Русская сказка. М: Лабиринт, 2000. — 336 с.
35. Разумовская М.В. О сказке // Французская литературная сказка (12-20 вв.). М.: Радуга, 1983. — 97 с.
36. Сарайкина Е. А. Межкультурная коммуникация на примере народных и литературных сказок // Язык. Коммуникация. Культура: тенденции XXI века: материалы международной конференции, посвященной 60-летию юбилею факультета ин. яз., 5-6 октября 2006г. / под ред. Л. В. Куликова; Красноярск.: ред. кол. КГПУ им. Астафьева, 2007. — С. 58-61.
37. Селезнев Ю. Если сказку сломаешь // О литературе для детей. 1979. № 23. — С. 23-35.
38. Скачкова С.В. Из истории русской литературной сказки (Жуковский и Пушкин)// Русская литература, 1994. № 4. — С. 120-138.
39. Смирнова М. Волшебные мотивы в литературной сказке// Детская литература, 1977. № 9. — С. 32- 36.
40. Строев А. Судьбы французской сказки // Французская литературная сказка XVII-XVIII вв. М.: Художественная литература, 1990. — С. 5-32.
41. Сурмина Д. Н. Функционально-прагматический аспект в сказках Шарля Перро, XVII век: Выпускная квалификационная работа / Науч. рук. проф. Т. Г. Игнатьева. – Красноярск: КГПУ, 2004. — 65 с.
42. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика. — М.: Госиздат, 1999. — 334 с.
43. Типологические исследования по фольклору // Сб. статей памяти В.Я.Проппа. М.: Наука, 1975. — 320 с.
44. Хализеев В.Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. — 397 с.
45. Чернявская И.С. Некоторые особенности современной литературной сказки// Проблемы детской литературы. Петрозаводск: Изд-во ПГУ, 1979. — с. 115-127.

- 46.Шустов М.П. Сказочная традиция в русской литературе XIX века.
Н.Новгород, 2000. — 243 с.
- 47.Ярмыш Ю.Ф. В мире сказки. Киев: Книга, 1972. — 65 с.

Словари

- 48.Белокурова, С. П. Словарь литературоведческих терминов. СПб.: Паритет, 2006. — 316 с.
- 49.Гак В. Г., Ганшина К. А. Новый французско-русский словарь. М.: Дрофа, 2010. — 1168 с.
- 50.Ефремова Т. Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М.: Русский язык, 2000. Т. 2: П-Я. — 1088 с.
- 51.Новиков В.И. Энциклопедический словарь юного литературоведа. М: Педагогика, 1987. — 416 с.
- 52.Ожегов С. И. Словарь русского языка. 16-е изд. М.: Рус.яз., 1984. — 797с.
- 53.Тимофеев Л.И. Словарь литературоведческих терминов. М: Просвещение, 1974. — 509 с.
- 54.Petit Larousse illustré. P. : Larousse, 1989. — 2016 p.
- 55.Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. P. : Le Robert, 1984. — 2837 p.
- 56.Micro Robert. Dictionnaire d'apprentissage de la langue française. Paris : Dictionnaire de Robert , 1989. – 1483p.

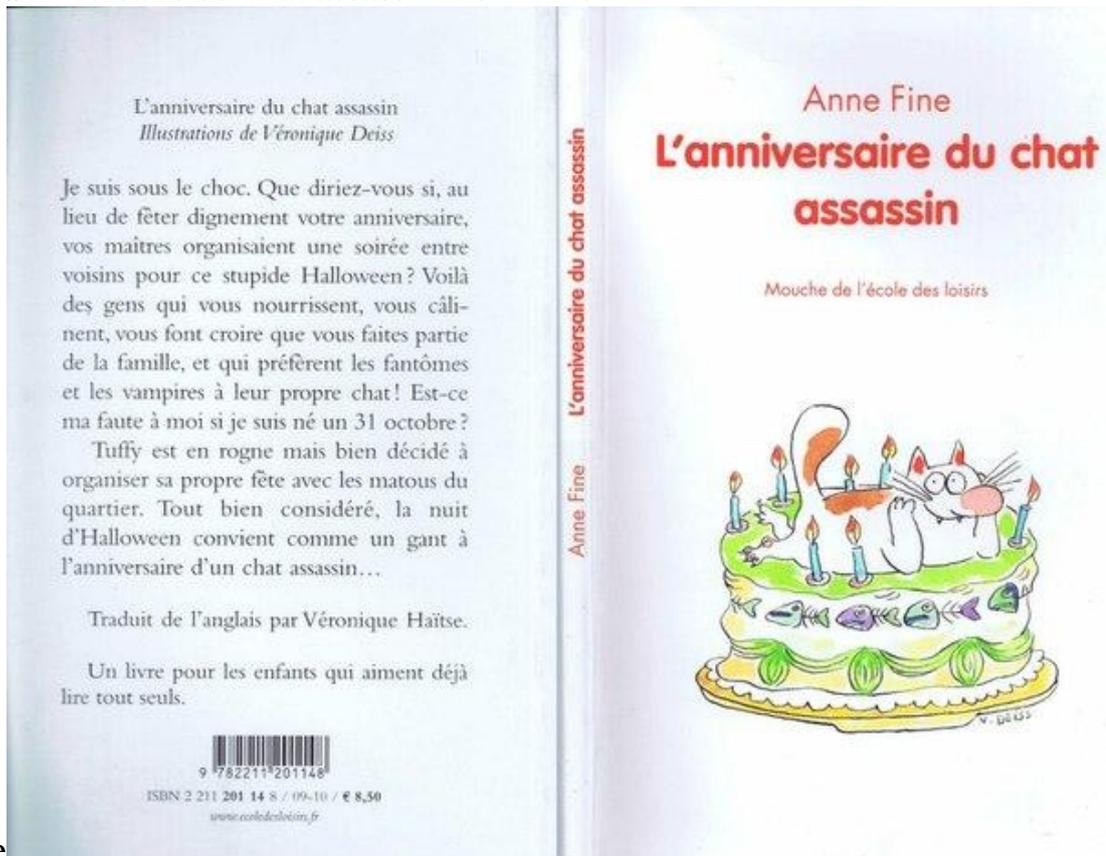
Литературные источники

- 57.Chérier S. La nuit des Angelots. Paris: L'école des loisirs, 2012.
- 58.Chérier S. Mathilde à la déchetterie. Paris: L'école des loisirs, 2011.
- 59.Fine A. L'anniversaire du chat assassin. Paris: L'école des loisirs, 2010.
- 60.Grégoire S. [Anticontes de fées](#). Paris: L'école des loisirs, 2009.
- 61.Grégoire S. [Le chien qui disait non](#). Paris: L'école des loisirs, 2011.
- 62.Grégoire S. [Le Petit Chaperon Vert](#). Paris: L'école des loisirs, 2012.
- 63.Grégoire S. [Les garçons et les filles](#). Paris: L'école des loisirs, 2005.

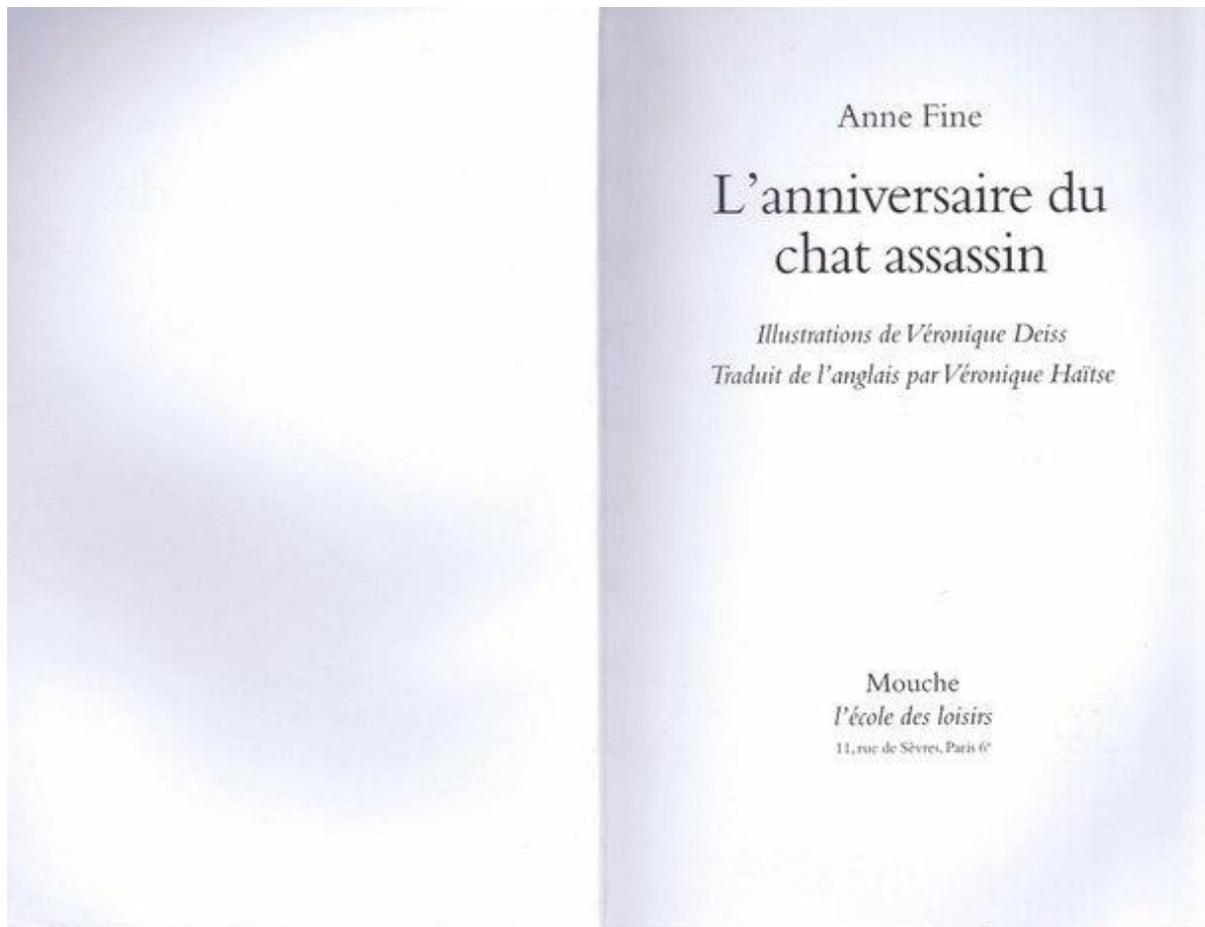
64. Morgenstern S. Même les princesses doivent aller à l'école. Paris: L'école des loisirs, 2001.
65. Oster C. Le chevalier qui cherchait ses chaussettes. Paris: L'école des loisirs, 2007.
66. Piat-Bonnet M. Contes du froid et de Noël. Paris: L'école des loisirs, 2001.
67. Piat-Bonnet M. Contes pour un joyeux Noël. Paris: L'école des loisirs, 2005.
68. Piat-Bonnet M. Il était une fois des princesses, et ce n'est pas tout !. Paris: L'école des loisirs, 2007.
69. Piat-Bonnet M. Les ouvriers du Père Noël à l'école maternelle. Paris: L'école des loisirs, 2002.
70. Roald D. Matilda. Paris: L'école des loisirs, 2005.

ПРИЛОЖЕНИЕ

«L'anniversaire du chat assassin» d' Anne



Fine



Mais ce n'est pas ma faute :

Si Ellie ne s'était pas tellement ennuyée, elle n'aurait pas fouillé dans le buffet, elle n'aurait pas trouvé ce vieil album photo et moi, je n'aurais jamais appris la date de mon anniversaire. Et rien de tout cela ne serait arrivé.

Alors, prenez-vous-en à Ellie ! Pas à moi.

8



(Sur la planète Allure-Zéro, peut-être. Mais pas ici.)

Et Ellie continue, poussant des cris aigus, comme la petite souris que Tiger et moi nous avons terrorisée derrière la poubelle. Insupportable ! Je préfère sortir quand, dans un nouveau cri de souris...

– Oh, en voilà une de Tuffy ! Il est A-DO-RA-BLE !

10

2

Vous parlez de moi ?

C'est un jour affreux. Affreux. La pluie cogne sur les carreaux. Le vent hurle. Ellie s'allonge sur le tapis et feuillette l'album.

– Oh, Papa ! Regarde ! Une photo de ta culbute dans le fossé plein de boue.

(Une place tout indiquée pour cet homme, si vous voulez mon avis.)

– Oh, Maman ! Viens voir cette photo. Tes cheveux sont magnifiques.

9

Je me retourne, lui lançant mon regard « Tu parles de moi ? ».

Elle ne remarque rien, trop occupée à en faire tout un plat, et *oh ! oh ! oh !* et *ah ! ah ! ah !* et ses petits roucoulements.

– Oh, Maman, viens voir. Tuffy est si mignon.

Je ne vais pas baisser la tête de honte ni m'excuser. À cette époque, je n'étais qu'une boule de poils. J'étais un chaton. Et les chatons, c'est mignon.

Ellie montre une autre photo.

– Et sur celle-ci, Tuffy est magnifique !

Impossible de résister. Je suis trop curieux. Je reviens sur mes pas. Oui, une photo de moi, des yeux immenses, pleins de confiance, et mon pelage, un nuage duveteux comme sur les cartes à l'eau de rose que votre grand-tante adresse à votre

11

mère. Une vision à vomir ! Ellie pointe la légende sous la photo :

– *Notre délicieux nouveau chaton. Né le 31 octobre.*

Ellie se retourne vers sa mère.

– Nous sommes au mois d'octobre, c'est bientôt l'anniversaire de Tuffy !

– C'est vrai, dit la mère d'Ellie.

Le père d'Ellie ne peut s'empêcher d'ajouter une note amère à ce doux moment familial :

– Le 31 octobre ? C'est aussi le jour d'Halloween, non ? Quand tout ce qu'il y a de plus diabolique, affreux et dangereux surgit pour régner dans les rues, grogne-t-il. Une date qui convient comme un gant à l'anniversaire de Tuffy !

Quel grossier personnage !

– Lui accorder la moindre attention ?

12

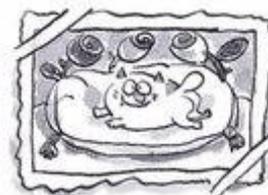
Non.

Trop occupé à réfléchir.

Le 31 octobre. Mon anniversaire...

Pourquoi je n'organiserais pas une fête ?

Eh oui, pourquoi pas ?



13

3

Interdit aux chiens

– Très bien. Premièrement, il faut choisir l'endroit où nous allons organiser ta fête d'anniversaire, dit Bella.

– Chez moi, bien évidemment, je réponds. C'est ma fête d'anniversaire, donc je l'organise dans ma maison !

Bella soupire.

– Tu as oublié la date de ton anniversaire ?

15



– Non. (Impossible de lui répondre sans être sarcastique.) Comme je n'ai pas posé mon cerveau avant de sortir, je peux te dire que c'est le 31 octobre.

– Oui, c'est bien ça. Et c'est aussi la date retenue par ta famille pour organiser une grande soirée Halloween avec tous les voisins.

– Vraiment? (Je suis sous le choc.) Première nouvelle. (Je me tourne vers Tiger.) Tu es au courant?

– Bien sûr! Ce matin, j'étais tranquille devant la maison, je m'occupais de mes petites affaires, et paf! l'invitation est tombée de la boîte aux lettres, là juste sur ma tête. J'ai encore une bosse.

– Moi aussi, je le sais. Ma famille a déjà ressorti la boîte de déguisements, ajoute Snowball en faisant la grimace. Et

16

bonne partie de mes journées à courser les écureuils. Et mes soirées, avec la bande. Si je suis honnête, je dois avouer que je suis juste venu vérifier ce qu'ils m'avaient laissé dans mon assiette pour savoir si je n'avais pas plutôt intérêt à faire un tour du côté du poissonnier et à soulever le couvercle de sa poubelle.

Mais malgré tout, je suis vexé. Si ma famille décide d'organiser une fête, on aurait pu espérer que ce soit pour fêter mon anniversaire plutôt que cette bêtise d'Halloween.

Oui, je suis suffisamment en rogne pour être sûr de ma décision :

– Bon, alors, nous organiserons ma fête ailleurs. Que diriez-vous des poubelles de recyclage?

– Un peu dangereux, indique Bella.

18

Tanya a trouvé très drôle de me coiffer d'un bonnet de nuit.

– Et qu'est-ce que tu as fait?

– Je l'ai griffée, bien évidemment, et très fort. Ça lui a passé l'envie.

Tout le monde rigole. Pas moi. Je ne suis pas d'humeur.

– Je n'y crois pas! Vous habitez dans une maison depuis des années. Ils vous nourrissent, essaient de vous câliner, vous font croire que vous faites partie de la famille. Et ils envoient des invitations dans votre dos!

Bella comprend tout de suite à quel point je suis blessé.

– Tu n'étais peut-être pas là quand ils en parlaient, suggère-t-elle.

Je me remémore cette dernière semaine. C'est vrai que j'ai passé une

17

Toutes ces voitures qui font marche arrière, dans la nuit, pour jeter les papiers et les bouteilles.

– Sous le baraquement des scouts?

– Tu plaisantes! intervient Tiger. On rentre à peine là-dessous, et surtout, ça gèle.

Bon, le problème est réglé.

– D'accord, je leur dis, on va faire ma fête dans l'écurie des Fletcher.

– Ça veut dire qu'il faut inviter les chevaux?

Tout le monde y va de son commentaire. Les chevaux! Tu imagines?! Les tagada-tagada. Les nasaux noirs si énormes que tu peux grimper dedans et t'y perdre. Les pattes aussi noueuses que les meubles de grand-mère. Un cheval, ce n'est rien d'autre qu'une barrique rondelette posée

19

sur des allumettes avec des pieds pareils à des tasse à thé retournées.

Et vous pensez que ce sont de bons compagnons de fête? Je ne crois pas. Mais bon, difficile de faire une fête chez quelqu'un et de ne pas l'inviter.

– Bon, OK pour les chevaux.

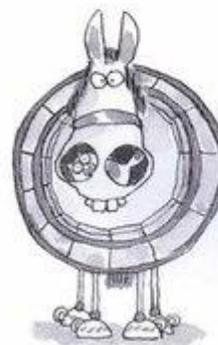
– Et les chiens? demande Bella.

– Les chiens, répète Tiger en frémissant. (Il vient juste de descendre de l'arbre dans lequel il s'était réfugié pour échapper au jeune Buster.) Non, sûrement pas.

Snowball, qui est plus qu'une tendre mauviette, veut en être sûre :

– Même cette petite chose sans défense, celle de chez Laurel Way, qui ressemble à un plumeau sur pattes et qui est si bête qu'elle ne sait même pas sauter sur un lit?

– Non, insiste Tiger. Même pas lui. Si un seul chien est invité, je ne viens pas. C'est réglé. Interdit aux chiens.



«Le chevalier qui cherchait ses chaussettes» de Christian Oster

Le chevalier qui cherchait ses chaussettes
Illustrations de Pascal Lemaître

Il suffit parfois de s'autoriser une petite sieste pour perdre ses chaussettes... Ainsi, il était une fois un chevalier qui, en se réveillant de sa sieste, s'aperçut qu'il avait perdu ses chaussettes... Certes, perdre des chaussettes n'est pas si grave. Pourtant, le chevalier se pose deux questions très importantes. Un: où ont bien pu passer ses chaussettes? Et deux: comment va-t-il pouvoir enfile ses bottes, se mettre à cheval et aller délivrer la princesse sans chaussettes?

Un livre pour les enfants qui aiment déjà lire tout seuls.

Pour aller plus loin avec ce livre
www.ecoledesmax.com
le site de votre abonnement

ISBN 978-2-211-09260-9 / 01.2009



9 782211 092609



Christian Oster
**Le chevalier qui
cherchait ses chaussettes**

Animax de l'école des loisirs

BIBLIOTHEQUE DE MARVEJOLS



L-039667 8092

Christian Oster
Le chevalier qui
cherchait ses chaussettes

Illustrations de Pascal Lemaître



L'école des loisirs
11, rue de Sèvres, Paris 6^e



ISBN: 978-2-211-09260-9

© 2007, L'école des loisirs, Paris
Loi n° 49.956 du 16 juillet 1949 sur les publications
destinées à la jeunesse : janvier 2007
Dépôt légal : janvier 2009
Imprimé en France par Clerc à Saint-Amand-Montrond



Il était une fois un chevalier qui, ayant fait halte dans la forêt, avait dormi au pied d'un chêne, bien au chaud dans son sac de couchage. Comme c'était le matin et que le soleil perçait à travers les branches, il s'éveilla, prêt à reprendre la route. Il consulta son plan de travail : il avait un dragon à tuer, une princesse à délivrer, plus deux ou trois choses à faire qu'il ne pouvait pas prévoir parce que sinon ç'aurait été trop facile, et il ne devait pas perdre de temps.

Il fit jouer la fermeture de son sac de couchage, se leva, ôta son pyjama

pour s'habiller, trouva son pourpoint, son heaume, mit son épée au fourreau, mais, au moment d'enfiler ses chaussettes, il s'aperçut qu'elles avaient disparu. Il les chercha parmi les feuilles mortes, dans ses bottes, dans les fontes de sa selle, fit le tour de la clairière où il avait dormi, interrogea quelques oiseaux en train de rassembler divers matériaux pour la confection de leur nid, peine perdue, ils pépièrent qu'ils n'avaient pas vu ses chaussettes. Un loup, qui passait par là, répondit également au chevalier qu'il n'y était pour rien et que, de toute façon, il n'avait que faire de chaussettes de chevalier qui n'étaient même pas à sa taille.

Le chevalier était bien embêté, parce que, sans chaussettes, il ne pouvait pas



mettre ses bottes. Ça lui aurait fait un mal de chien. Il lui était difficile, par ailleurs, sur le sol accidenté de la forêt, où glissait parfois quelque serpent, de se déplacer nu-pieds. Toutefois, comme il avait un cheval, il décida d'y monter et de n'en plus redescendre avant d'avoir trouvé ses chaussettes.

Il avait pris la précaution, auparavant, de nouer le haut de ses bottes par une ficelle et de les jeter en travers de sa selle.

Évidemment, il ne savait pas du tout dans quelle direction orienter son cheval. Ses chaussettes pouvaient se trouver n'importe où, car n'importe qui avait pu les lui voler. Le chevalier se contenta d'abord de refaire le tour de la clairière, à cheval, cette fois, puis, n'ayant rien vu, il se résolut à partir.

Il se dirigea vers la grotte du dragon. Il pensait que c'était ce qu'il avait de mieux à faire. Même sans chaussettes, il pouvait combattre un dragon. Il lui suffirait de ne pas descendre de cheval. «D'abord le dragon, se dit-il donc, ensuite mes chaussettes.»

C'était surtout la princesse qui le tracassait. On ne délivre pas pieds nus une princesse. On est habillé complètement. Il lui fallait donc trouver ses chaussettes

avant la princesse. Tout en cheminant sur son cheval, le chevalier récapitula : « D'abord le dragon. Ensuite, mes chaussettes. Enfin, la princesse. »

Évidemment, s'il trouvait ses chaussettes avant le dragon, c'était aussi bien. Et, de fait, en se dirigeant vers la grotte, il n'arrêtait pas de penser à ses chaussettes, surtout à cause de la princesse. Les yeux baissés sur le chemin où il s'avavançait, mais également levés vers les arbres de la forêt, cherchant partout ses chaussettes du regard, moins inquiet de la cruauté du dragon que de l'indécence de sa tenue, il finit par atteindre la grotte.

De forts ronflements s'échappaient de l'entrée. Ça faisait partie des choses que le chevalier n'avait pas prévues, et dont il lui fallait bien tenir compte. Pour

12

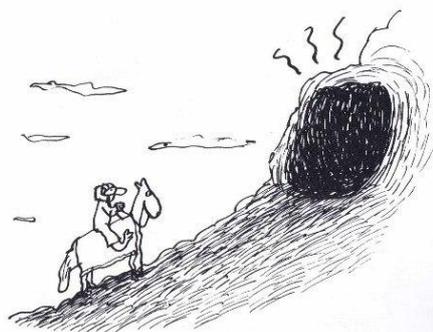
trouver ; puis réveiller mes chaussettes ; enfin, combattre la princesse. »

« Aïe, aïe, aïe, songea-t-il, je m'embrouille. Je dois d'abord réveiller la princesse, reprit-il. Ensuite, combattre mes chaussettes. Ah, mais non ! Qu'est-ce que je dois faire en premier, déjà ? »

Il s'affolait. Par chance, les ronflements qui s'élevaient de l'entrée de la grotte n'étaient ni des ronflements de princesse, ni des ronflements de chaussettes. C'était bien des ronflements de dragon. « Oublie tout le reste, se dit simplement le chevalier. Réveille donc le dragon pour commencer. »

Et il entra dans la grotte, toujours à cheval, bien sûr. Le dragon ronflait tant qu'il pouvait, étendu de tout son long sur le sol.

14



combattre le dragon, il lui fallait le réveiller. Le chevalier récapitula donc : « D'abord, réveiller le dragon ; ensuite, le combattre ; puis trouver mes chaussettes ; enfin, délivrer la princesse. »

Ça commençait à faire beaucoup. Le chevalier, pour être sûr de ne rien oublier, récapitula encore : « D'abord, délivrer le dragon, se dit-il ; ensuite, le

13

– Hé ! fit le chevalier. Debout !

Le dragon ouvrit un œil, qu'il avait grand et injecté de sang.

– Ah, dit-il, c'est toi. Tu n'es pas en retard. Mais tu ne comptes pas que nous combattions dans cette grotte, j'espère. C'est trop petit, on va se cogner partout, on va se faire mal pour rien.

– On ressort, si tu veux, proposa le chevalier.

– OK comme ça, fit le dragon.

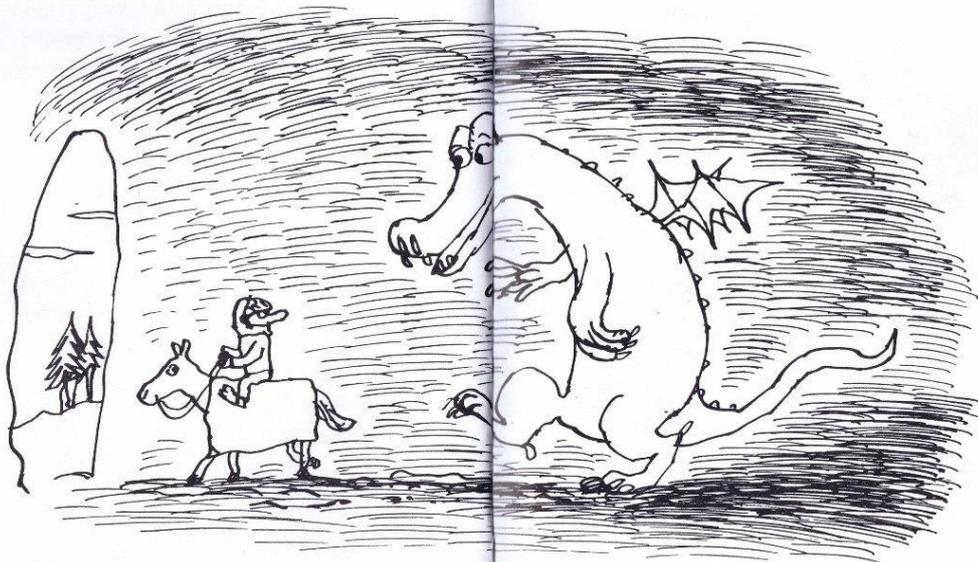
Finalement, ils s'entendaient bien, tous les deux. Ils étaient tout à fait d'accord pour s'entre-tuer dans les meilleures conditions possibles.

– Après toi, dit le dragon.

Et il laissa le chevalier faire faire demi-tour à son cheval, de façon qu'il

15

sortît le premier à l'air libre. Le dragon le suivit aussitôt, et ils se retrouvèrent tous deux dehors, dans la clairière où s'ouvrait l'entrée de la grotte.



– Heu, fit le dragon, on y va ?
– Le plus rapide commence, proposa le chevalier.

De fait, le dragon avait visé trop bas, de sorte qu'il n'avait pas réussi à atteindre le chevalier. Le cheval, cependant, arrivait au bord d'un torrent, dans lequel il s'élança, les sabots fumants.



20

Il se sentit mieux. Le dragon arrivait derrière eux. Au moment de lui faire face, du milieu du torrent, le chevalier vit passer un canard. Il tenait une chaussette dans son bec.



– Ma chaussette ! s'écria le chevalier. Je la reconnais ! Rattrapons-le !

Et il s'élança au galop dans le lit du torrent. Le dragon le prit en chasse.

– Qu'est-ce que tu fais ? cria-t-il au chevalier tout en le poursuivant. Quand est-ce qu'on se bat, nous ?

– C'est ma chaussette ! lui répondit le chevalier sans s'arrêter. Vert pomme avec une bande rouge ! J'ai besoin de cette chaussette !

– Heu, fit le dragon, tout en lui courant après. On peut savoir ce que tu comptes faire d'une seule chaussette ?

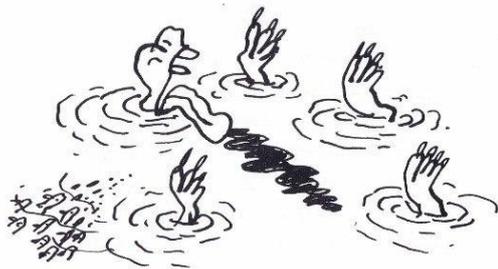
21

– Ah, c'est vrai ! reconnut le chevalier tout en continuant de poursuivre le canard. Je ne sais pas où est passée l'autre. Canard ! appela-t-il. Qu'as-tu fait de mon autre chaussette ?

Mais le canard ne répondait pas. C'était peut-être un canard sourd. Ou un canard qui se contentait très bien d'une seule chaussette et qui se fichait bien d'avoir la paire. Ou un canard qui avait un complice, avec l'autre chaussette passée dans le bec. « Quoi qu'il en soit, se dit le chevalier, il vaut mieux que je commence par m'occuper de ce canard-là, qui tient dans son bec cette chaussette-là. On verra bien après. »

Et il cavala de plus belle. Il allait rattraper le canard. Mais il n'avait pas prévu qu'un canard, à l'occasion, peut se ser-

22



réglait le thermostat sur neuf. Le canard retomba au sol, rôti. La chaussette, elle, avait grillé. Le chevalier ôta son heaume, de façon à s'arracher les cheveux.

– Misère ! gémit-il. Rien que pour ça, dit-il au dragon qui descendait du ciel à sa rencontre, je te tuerai !

– Enfin, de bonnes résolutions ! le félicita le dragon. En garde !

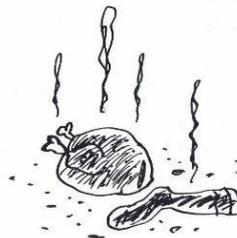
Et, bien campé dans le lit du torrent, il fit face au chevalier. Mais il n'avait

24

vir de ses ailes. Or ce qu'il n'avait pas prévu, de nouveau, arriva : le canard s'envola, avec la chaussette dans le bec.

– Attends ! cria le dragon au chevalier, j'en fais mon affaire !

Car les dragons aussi ont des ailes. Il s'envola à son tour. Et un canard n'est pas de taille à lutter contre un dragon. Celui-ci, quand il fut parvenu à sa hauteur, émit une flamme courte, dont il



23

même pas eu le temps de régler la longueur de sa flamme que, déjà, le chevalier, fou de rage, s'était rué sur lui et que, d'un seul coup d'épée, il lui tranchait la tête. Elle tomba dans le torrent, qui l'emporta aussitôt. Une multitude de petits poissons se ruèrent sur le corps du dragon, et c'était tellement dégoûtant que le chevalier préféra aller voir ailleurs ce qui se passait.

Ailleurs, toutefois, il ne se passait rien de spécial. Rien que le calme de la forêt et l'inquiétude du chevalier, qui ne cessait de grandir. « Même si je retrouvais mon autre chaussette, se lamentait-il, ça ne m'en fera qu'une, et je ne pourrai pas remettre mes bottes. Et je paraîtrai pieds nus devant la princesse. La honte me submergera. »

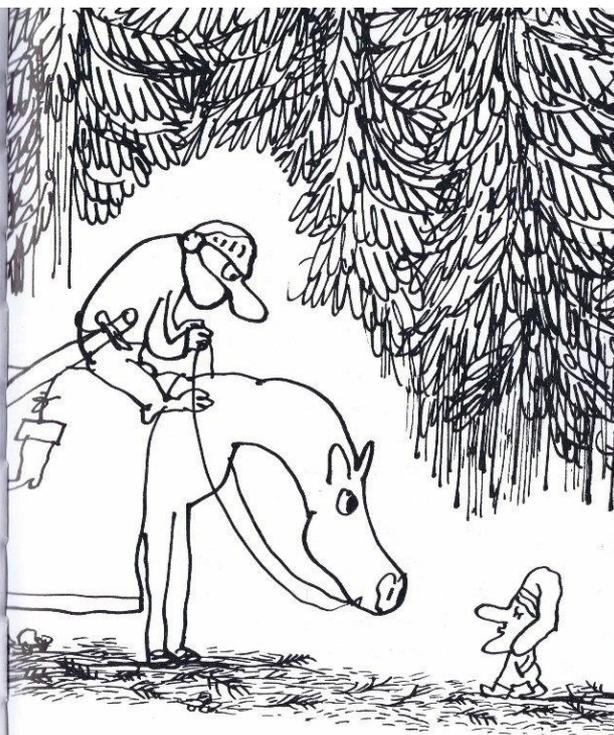
25

Il reprit cependant la direction de la grotte, où la princesse, sans doute ligotée par le dragon, devait être toujours retenue prisonnière. Son devoir de chevalier était de la sauver. La mort dans l'âme, il avançait sur son cheval, au pas, retardant donc le moment de délivrer la princesse. Quand il fut à mi-chemin, il aperçut face à lui un tout petit homme qui venait à sa rencontre. C'était un lutin, avec un drôle de bonnet dont la longue pointe lui retombait sur l'épaule.

– Hé! s'écria le chevalier, que portes-tu sur la tête?

– Qui ça? Moi? fit le lutin, qui venait de s'arrêter face au chevalier, et qui le regardait par en dessous, tout lâ-haut sur son cheval. Je suppose que c'est une chaussette, je l'ai trouvée dans une

26

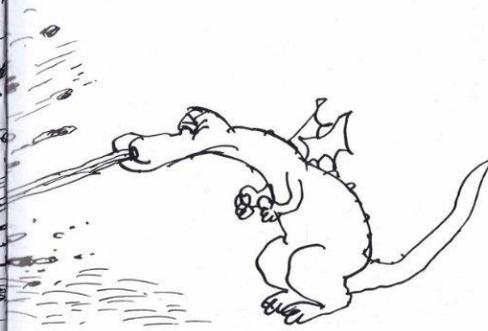


Et il sortit son épée du fourreau. Le dragon, en même temps, cracha par ses naseaux une double flamme longue comme une bretelle d'autoroute. Elle



18

dévasta le sol de la clairière. Elle brûla également les pieds du cheval, qui se mit à se cabrer en hennissant puis qui partit au galop en quête du plus proche point d'eau pour se rafraîchir.



19

pas l'habitude de chercher des bonnets. Bon, ben c'est pas tout ça, il faut que j'y aille. J'ai une princesse à tuer.

– Pardon? fit le lutin.

– À délivrer, je veux dire, rectifia le chevalier. J'ai déjà épousé le dragon.

– Je ne comprends rien à ce que vous dites, fit le lutin. Vous êtes sûr que ça va bien?

– En vérité, non, avoua le chevalier. Vois-tu, j'ai l'esprit tout chaviré, car je ne suis pas si content que ça d'avoir retrouvé cette chaussette. Elle ne me sert à rien. L'autre a été grillée par un dragon. Et ce sont deux chaussettes qu'il me faut.

– On peut peut-être essayer quelque chose, proposa le lutin.

– Tu connais un marchand de chaus-

30

– Il est sourd comme un canard, expliqua le lutin. Tu veux bien l'appeler, toi? Tu dois avoir une voix plus forte.

– Magicien! appela le chevalier. J'ai un problème de chaussettes!

On entendit le grincement d'une poulie. Bientôt parurent deux mains qui tiraient sur une corde, puis deux bras maigres, et enfin une masse de cheveux blancs qui s'entrouvrait sur un visage de très vieil homme d'où pendait une barbe à peine plus jeune que lui. Les deux mains prirent appui sur le rebord d'un chaudron, puis se posèrent sur la margelle du puits, et le vieil homme, avec une agilité surprenante, se reçut sur le sol.

– Tu as bien dit chaussettes? lança-t-il au chevalier en le fixant de deux

32

settes dans la forêt? s'enthousiasma le chevalier.

– Hélas, non, répondit le lutin. Mais il y a le magicien. Il est un peu vieux, quoique toujours en exercice. Il habite à deux pas d'ici, au fond d'un puits à sec.

Le chevalier sortit son plan de travail et un stylo. Dans la rubrique des deux ou trois choses qui n'étaient pas prévues, il inscrivit : chaussettes, canard, lutin, magicien.

– Bon, dit-il. J'avais besoin de faire le point. Allons donc voir ce magicien.

Et, toujours à cheval, il emboîta le pas au lutin. Ils arrivèrent bientôt en vue du puits. Le lutin appela :

– Louis! Tu es là?

Pas de réponse.

31



petits yeux qui disparaissaient à demi sous les lourds plis des paupières.

– C'est ce que j'ai dit, confirma le chevalier, qui, évidemment, n'était toujours pas descendu de son cheval. Mais chaussette sans «s». Je n'en ai plus qu'une, car l'autre, qui faisait la paire, a grillé sous la flamme d'un dragon. Que j'ai tué, du reste, ajouta-t-il. Mais ça, c'est de l'histoire ancienne.

– Montre-moi cette chaussette, dit le vieil homme.

Le chevalier tendit sa chaussette. Le lutin, dans un coin du paysage, se taisait.

– Je vois, fit le vieil homme en se saisissant de la chaussette. Cette chaussette me paraît parfaitement saine.

– Saine? s'étonna le chevalier.

34

ment le chaudron où il s'était installé pour sortir du puits.

– C'est à la fois ma cabine d'ascenseur et mon instrument de travail, déclara le vieil homme en déposant le chaudron au sol. Paul, ajouta-t-il en s'adressant au lutin, j'ai besoin d'une touffe de *Polyesteris pedibus* à clochettes.

– Pas de problème, fit le lutin, je vais te chercher ça.

Et il disparut. Il revint un quart d'heure plus tard avec une très belle touffe de *Polyesteris pedibus* à clochettes.

– Ah, dit le vieil homme, qui entretemps avait versé dans son chaudron trois litres de lait de brebis pure laine qu'il avait en réserve, et où il avait plongé la chaussette remise par le chevalier. C'est la plus belle touffe de

36

– Oui, confirma le vieil homme. Je vais essayer de la cloner.

– Cloner? s'étonna de nouveau le chevalier.

– Oui, confirma le vieil homme. À partir de cette chaussette, je vais tenter de faire une autre chaussette. Ou, plus justement, la même chaussette. Exactement la même. Comme les chaussettes n'ont ni pied droit ni pied gauche, il suffit que tu aies les deux mêmes pour que l'une et l'autre t'aillent aux deux pieds. Est-ce que c'est clair?

– Sûrement, fit le chevalier. Et vous comptez vous y prendre comment?

– J'ai mon chaudron, répondit le vieil homme.

Et, tirant sur la corde avec laquelle il s'était hissé, il fit apparaître complète-

35



Polyesteris pedibus à clochettes que j'ai jamais vue. Ça devrait marcher.

Et il touilla de plus belle en prononçant des formules chimiques, qui sont des sortes de formules magiques, mais avec des chiffres en plus.

– Je sens qu'elle pousse, chuchotait-il au bout d'un moment. Préparons-nous à accueillir sa naissance dans la joie.

Et, dans sa barbe, s'ouvrit un sourire grand comme un croissant de lune.

– Souriez, souriez! demanda-t-il au chevalier et au lutin.

Le lutin, ça allait, il semblait tout ému à l'idée que la chaussette du chevalier allait bientôt avoir une petite sœur, mais le chevalier, lui, était trop inquiet pour sourire. Il était si nerveux

38

– Je crains que oui, acquiesça le vieil homme.

– J'ai l'impression qu'il m'irait bien, ce bonnet, remarqua le lutin

– Attendez, fit le chevalier, j'ai besoin de prendre quelques notes pour m'y retrouver.

Et, du haut de son cheval, il sortit son carnet.



qu'il aurait bien allumé une cigarette en faisant les cent pas dans un couloir. Comme il ne fumait pas, qu'il n'y avait pas de couloir et que de toute façon il était à cheval, il se contenta d'ôter son heaume pour se gratter le crâne.

– La voilà! s'écria le vieil homme en soulevant quelque chose au bout de sa spatule.

– Oh! fit le lutin.

– Aïe! fit le chevalier.

– Je ne comprends pas, se désola le vieil homme. Ça aurait dû marcher.

– C'est un bonnet! s'exclama le chevalier.

– Un bonnet à clochettes, précisa le lutin.

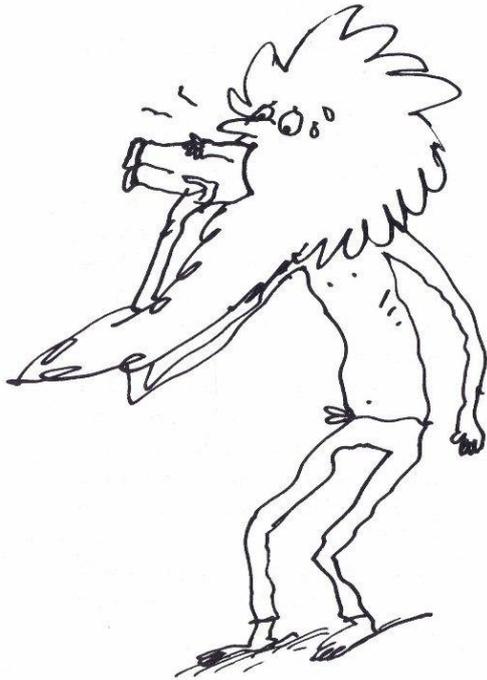
– Et qui a pris la place de ma chaussette! s'écria le chevalier.

39

– Donc, dit-il, tout en écrivant d'une main tremblante de rage: d'abord, faire avaler le lutin avec son bonnet de malheur sur la tête par cet abruti de magicien, ou peut-être l'inverse, je vais réfléchir; ensuite, aller retrouver la princesse en mourant de honte et lui présenter sur un plateau d'argent le magicien découpé en tranches servi dans sa salade de barbe; enfin, m'enfoncer mon épée dans le ventre pour en finir. Voilà ce que j'ai à faire désormais, voyez-vous, déclara-t-il au vieil homme et au lutin.

Et, se penchant du haut de son cheval, il arracha le bonnet des mains du magicien, en coiffa le lutin et saisit celui-ci en le plongeant tête la première dans la bouche du magicien, qui, ça tombait

41



se dirigea vers la grotte, la mort dans l'âme. Quand il y parvint, il crut qu'il rêvait: le dragon en barrait l'entrée, langue et griffes sorties, les yeux roulant à l'intérieur des orbites.

– C'est le magicien qui t'a ressuscité? s'étonna le chevalier.

– Je ne sais pas de quoi vous parlez, lui répondit le dragon. Je suis un dragon de passage, j'ai vu une grotte, avec une belle princesse prisonnière à l'intérieur, je me suis dit qu'il ne manquait plus qu'un chevalier pour la délivrer, alors je me suis instinctivement posté à l'entrée pour l'attendre, voilà tout. C'est mon territoire, ici, désormais. Et cette princesse m'appartient. En garde!

Et il cracha une flamme longue comme un tuyau d'incendie, mais je ne

bien, était grande ouverte sous l'effet de l'étonnement.

– Humpf, fit le magicien.

– Au checours! gémit le lutin.

– Bon, ben je vous laisse, déclara le chevalier, toujours fou de rage. Mâchez bien! lança-t-il au magicien. Et recrachez le bonnet si ça ne passe pas! Finalement, je ne vous découpe pas en tranches, je préfère que vous mouriez d'indigestion.

Et il fouetta son cheval, cependant que le magicien, embarrassé par le lutin dont il avait la bouche pleine, tentait de le maintenir à l'horizontale, à la façon d'un sandwich, afin qu'il ne lui pende pas sur la barbe.

Le chevalier ne s'intéressait plus à eux. Toujours pieds nus et à cheval, il

sais pas si c'est une très bonne comparaison. Le chevalier, qui en avait un peu assez de se battre et qui voulait en finir vite, fouetta son cheval de façon à esquiver la flamme. Il chargea le dragon par le côté, puis lui transperça le cou, d'abord une fois, puis trente-deux autres pour être tranquille. Combien de fois, donc – prenez vos cahiers –, le chevalier a-t-il transpercé le cou du dragon? Je vois une main qui se lève dans le fond, là. Trente-trois fois, oui, exactement, félicitations. Cependant le dragon, qui était coriace, ne mourut qu'à la trente-cinquième. Ce qui nous fait deux coups d'épée en plus, bravo, Charles, je vois que tu écoutes. Et le dragon s'écroula. Et le chevalier pénétra dans la grotte, et la princesse, sublimement belle, lui

apparut dans le fond, où il n'y avait pas beaucoup de lumière. Elle avait les pieds entravés par des chaînes et se tordait les mains de désespoir.

Le chevalier s'approcha pour y voir plus clair. Par chance, de près, la princesse était toujours aussi belle. Mais elle ne se tordait pas les mains de désespoir. Elle tricotait.

– Je commençais à désespérer, déclara-t-elle toutefois au chevalier quand elle s'aperçut de sa présence. Vous êtes très en retard, mais, en même temps, ça m'a permis de finir de vous tricoter cette paire de chaussettes.

Et, triomphalement, elle posa ses aiguilles et présenta au chevalier la plus belle paire de chaussettes de chevalier qu'il eût jamais vue de sa vie.

46

Le chevalier en avait les larmes aux yeux.

– Je vais les mettre tout de suite, déclara-t-il à son tour.

Et, pour la première fois depuis bien longtemps, il descendit de son cheval. Et il mit les chaussettes que la princesse lui avait tricotées. Et elles lui allèrent à merveille. De sorte qu'il put enfiler ses bottes et déclarer cette fois à la princesse :

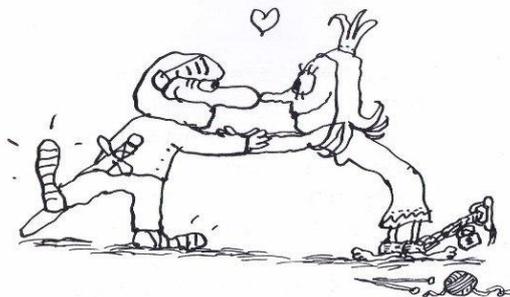
– Je vous aime. Et je n'aime pas toutes les princesses que je délivre, loin de là. Mais vous ! Vos yeux ! Votre bouche ! Vos cheveux !

– Ah, n'en dites pas plus ! supplia la princesse. C'est trop d'émotions, vraiment. Et je suis si contente qu'elles soient à votre taille.

48



47



– À ma taille ! s'exclama le chevalier. Le mot est faible. On dirait que je suis né avec.

Et il la demanda en mariage. Enfin, pas tout de suite. Il la délivra, d'abord. Enfin, il essaya. Les chaînes qui entravaient les pieds de la princesse résistaient à tous les coups qu'il leur donnait. Même une grosse pierre s'y brisa. Les chaînes étaient intactes, mais la prin-

49

cesse avait les pieds en sang. Le chevalier commença à se décourager.

– C'est quand même bête, se plaignit-il.

– Si ch'peux me permettre, fit une voix.

Le chevalier se retourna. C'était le magicien. D'une main, il transportait son chaudron. De l'autre, il tenait toujours à l'horizontale, comme un sandwich, le lutin dont la tête disparaissait entièrement dans sa bouche.

– Chauff que ch'peux rien faire, comme cha, ajouta-t-il. Ch'est bloqué.

– Bon, fit le chevalier, d'accord.

Et il tira très très fort sur les pieds du lutin, cependant que le cheval, lui, tirait de toutes ses dents sur le pourpoint du chevalier.

50

la grotte, où gisait le corps du dragon. Puis il retrouva son calme et reentra retrouver la princesse, avec laquelle il attendit patiemment le passage d'un serrurier assez outillé pour venir à bout des chaînes. Ce fut un peu long, à cet endroit de la forêt où peu de serruriers bien outillés passaient. Et, avant qu'il en vînt un, le chevalier eut dix fois le temps de tuer plusieurs dragons en quête d'une grotte et d'une princesse, ce qui fit un paquet de dragons au total, mais je ne vous demande pas de me dire combien, c'est un exercice trop difficile. Je vous demanderai seulement, pour la semaine prochaine, combien le chevalier et la princesse eurent d'enfants quand ils furent heureux et qu'ils en eurent beaucoup, sachant que le palais de la princesse

52

– Plop, fit le lutin.

– Aïe! fit le chevalier, qui, emporté par son élan, s'était cogné contre son cheval.

– Ouf, fit le magicien. Merci. Voyons voir ça.

Il s'approcha de la princesse avec son chaudron.

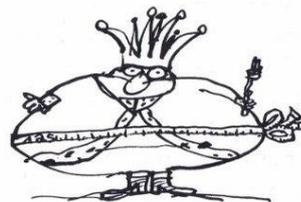
– Mettez vos pieds là-dedans, mademoiselle, la pria-t-il. Je vais essayer de dissoudre vos chaînes.

– Stop! hurla le chevalier. Vous êtes malade! Ce sont les pieds que vous allez lui dissoudre! Dehors! Hors de ma vue! Et remportez votre lutin!

Il les chassa tous les deux, sans même prendre le temps, cette fois, d'enfoncer l'un dans la bouche de l'autre. Longtemps, il hurla après eux sur le seuil de

51

se trouvait à quinze kilomètres de la grotte et que son père, le roi, mesurait un mètre vingt-cinq de tour de taille.



clairière, mais elle est trop longue, elle ne me plaît pas.

– C'est une chaussette qui m'appartient, lui répondit le chevalier, qui venait de reconnaître sa chaussette et qui ne savait s'il devait s'en réjouir, puisqu'une seule chaussette ne lui servirait à rien. Mais, après tout, c'était sa chaussette, et il y était un peu attaché. Je suppose que tu vas me la rendre, dit-il au lutin. Je n'aurai pas besoin de te découper en morceaux pour ça, n'est-ce pas ?

– Naturellement, répondit le lutin, qui ne semblait pas très impressionné par le chevalier, je vous cherchais d'ailleurs vaguement afin de vous la remettre, et je n'escomptais pas vous trouver si tôt. Tenez, dit-il en ôtant la chaussette de son crâne, je suis content de vous la rendre.

– Merci, fit le chevalier en se penchant et en tendant le bras aussi bas qu'il pouvait pour atteindre la main du lutin sans descendre de son cheval. J'espère que vous n'allez pas vous enrhummer, toutefois. Vous n'avez pas de bonnet, j'imagine.

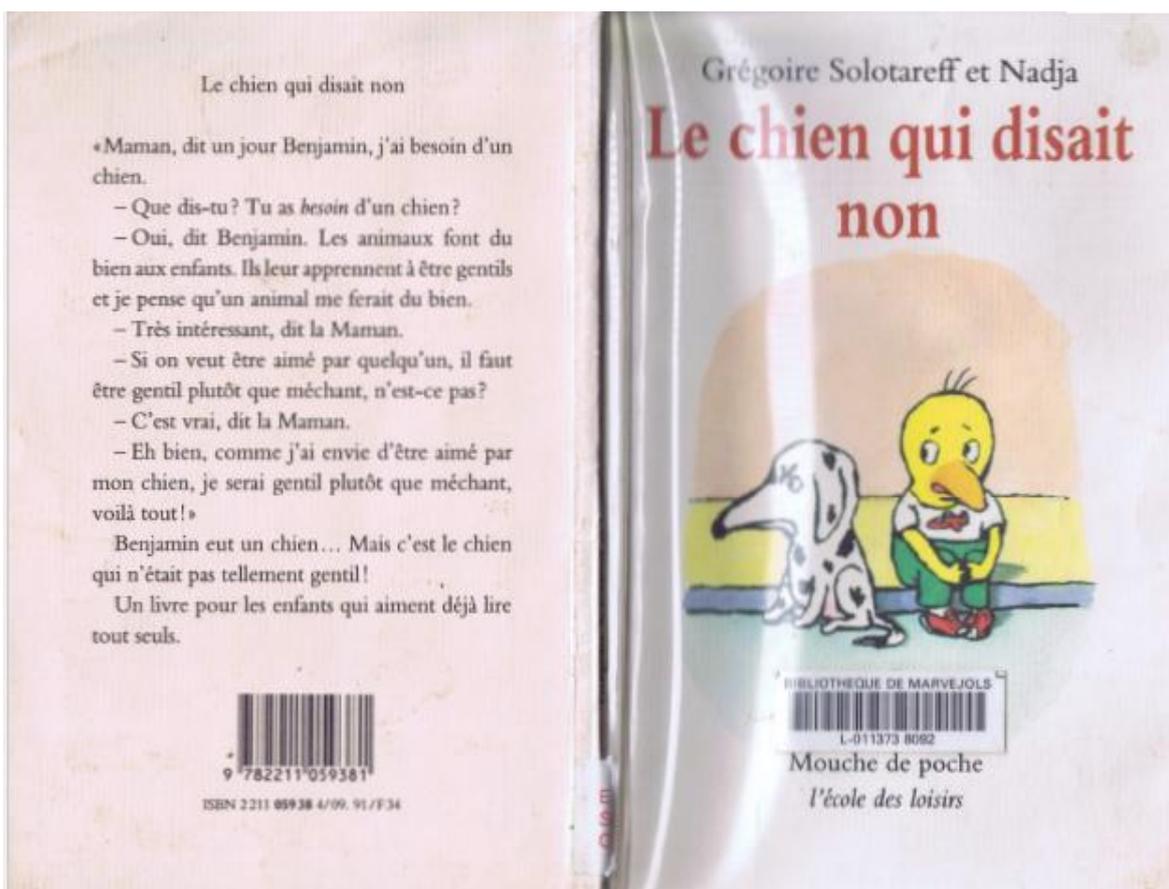
– Je l'ai perdu, expliqua le lutin. Je le cherche. Vous ne l'auriez pas trouvé, par hasard ?

– Pas du tout, fit le chevalier. Tu n'as rien vu non plus, toi ? demanda-t-il à son cheval.

– Pas fait attention, souffla le cheval, de sorte que le lutin fut envoyé baguenauder à trois mètres de là. Pas l'habitude de chercher des bonnets, moi.

– Il n'aime pas trop causer, l'excusa le chevalier. Et puis c'est vrai qu'il n'a

«[Le chien qui disait non](#)» de Grégoire Solotaref



Grégoire Solotareff et Nadja
**Le chien qui disait
non**



BIBLIOTHEQUE DE MARVEJOLS



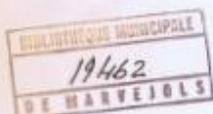
Mouche de poche
l'école des loisirs

Le chien qui disait non

Texte de Grégoire Solotareff
Illustrations de Nadja



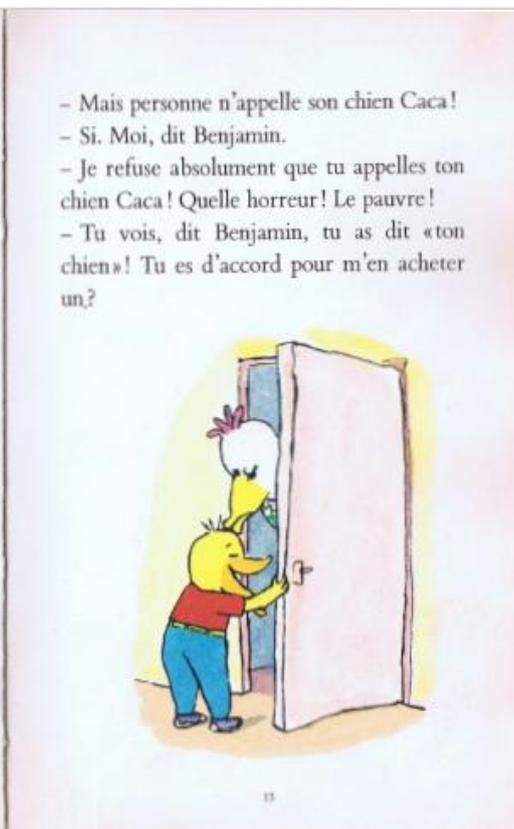
Mouche de poche
l'école des loisirs
11, rue de Sèvres, Paris 6^e



© 1991, l'école des loisirs, Paris
Loi numéro 49556 du 16 juillet 1949 sur les publications
destinées à la jeunesse - septembre 1991
Dépôt légal - septembre 1991
Imprimé en France par Tardy-Querry S.A. à Boulogne
Nombres d'impression : 16623



- Maman, dit un jour Benjamin, j'ai besoin d'un chien.
- Que dis-tu ? Tu as besoin d'un chien ?
- Oui, dit Benjamin. Les animaux font du bien aux enfants. Ils leur apprennent à être gentils et je pense qu'un animal me ferait du bien.
- Très intéressant, dit la Maman.
- Si on veut être aimé par quelqu'un, il faut être gentil plutôt que méchant, n'est-ce pas ?
- C'est vrai, dit la Maman.



C'est ainsi que Benjamin eut un chien qu'il accepta de ne pas appeler Caca devant ses parents.

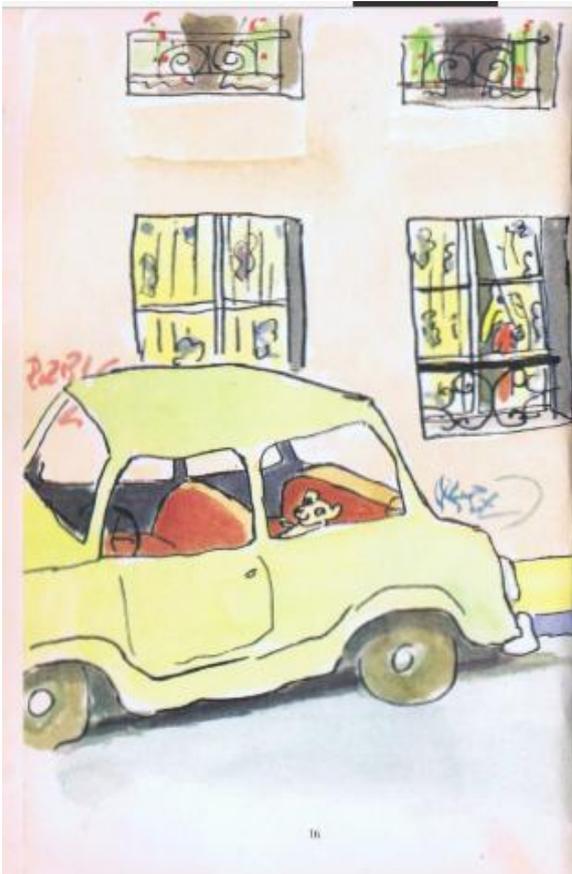


14



Pour tout le monde – sauf pour lui – son chien s'appelait Albert. Benjamin était très content d'avoir un chien comme Albert, blanc et noir. Ils passaient des heures et des heures ensemble.

15



16



Mais il y avait une chose que Benjamin ne supportait pas : comme beaucoup de chiens, Albert reniflait puis mangeait tout ce qu'il trouvait par terre : des trognons de pomme ou des os de poulet, des croûtes de fromage.

17



Un jour, à la fin d'une promenade, Albert ramassa un os dans le caniveau. Benjamin, furieux, tira violemment sur la laisse et tapa le chien sur le museau.

18

- Caca! Laisse cet os, sale bête!
Albert eut très mal et ne comprit pas pourquoi Benjamin le frappait si fort.

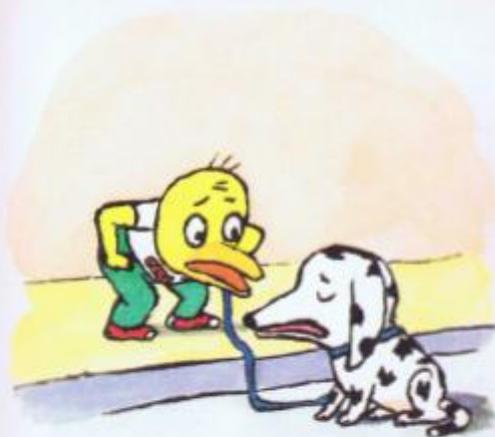


19

Au bout d'un moment, Benjamin dit:
- Viens, Caca, on rentre à la maison!
Dépêche-toi, je n'ai pas que ça à faire!
- Non, fit le chien.



20



Benjamin sursauta. Il n'en revenait pas. Son chien parlait!
Croyant qu'il avait rêvé, il répéta sa phrase:
- Viens, Caca, on rentre à la maison! Dépêche-toi, je n'ai pas que ça à faire!
- Non! fit à nouveau le chien.

21



Benjamin le regarda sans rien dire, d'abord stupéfait.
Puis, fou de joie à l'idée que son chien savait parler comme lui, il se mit à rire et à danser.

22



Du coup, il oublia qu'il fallait rentrer à la maison et s'assit sur le trottoir.

23

- Dis-moi, Caca, tu *sais* parler?
- Non! dit le chien.
- Comment? Mais puisque tu sais dire non, tu sais parler!
- Le chien regarda son maître et ne dit rien.
- Tu ne sais que dire non? demanda Benjamin.
- Non, répondit le chien.
- Alors, est-ce que tu sais dire autre chose?
- Non! fit le chien.



24



- J'ai compris. Tu es un imbécile. Comme tous les chiens, d'ailleurs... mais... est-ce que tu es un chien?
- Non.
- Je vois, dit Benjamin. C'est la preuve que tu ne sais rien dire d'autre. Allez, on rentre, maintenant! Finalement, ce n'est pas si extraordinaire, un chien qui ne sait dire qu'un seul mot, ça ne m'intéresse pas tellement. Je crois même que je vais te punir pour ça.

25



À la maison, Benjamin raconta ce qui s'était passé.

- Alors, comme ça, ton chien parle? demanda son père sans y croire un seul instant.



- En tout cas, dit le petit garçon, il sait dire non.

- Benjamin! Combien de fois nous t'avons dit de ne pas mentir?

- En tout cas, mon chien sait dire non.

- Il sait aussi lire et écrire, bien sûr?

- Demande-le-lui! dit Benjamin. Il te répondra non.

27

- Très drôle! Emporte ton assiette et file. Je ne veux plus te voir! Benjamin, je vais te dire une chose grave: je regrette que tu sois comme ça.



28



29



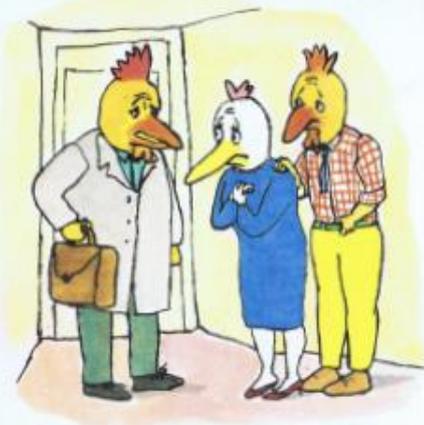
Benjamin alla dans sa chambre et pleura, pleura, pleura.

30

Puis il s'assit par terre, mangea quand même son dessert et trouva, premièrement, que la vie n'était pas drôle, deuxièmement, que l'injustice régnait dans sa propre maison.



31



C'est alors qu'il décida de faire comme son chien. Dorénavant, il dirait non chaque fois qu'on lui adresserait la parole. Au début, ses parents n'y firent pas bien attention. Ensuite ils le punirent. Mais comme cela ne changeait rien, ses parents s'inquiétèrent et on appela le docteur.

32



- Cet enfant est malheureux, dit le docteur. C'est certain. Je pense que vous êtes trop sévères avec lui. Peut-être êtes-vous même injustes, et ça, l'injustice, les enfants ne l'admettent absolument pas. C'est comme les animaux, vous savez. Si vous êtes injustes avec un animal, il sera peureux et méchant.



Quand le docteur partit, le chien entra dans la chambre de Benjamin.



34



- À cause de toi je suis puni alors que je n'ai rien fait de mal! dit Benjamin. Ce n'est pas juste! J'ai dit la vérité et voilà. Je vais te dire quelque chose de grave, Caca: je regrette de t'avoir comme chien. Va-t'en!

35



Albert s'en alla tristement à l'autre bout de la pièce. Benjamin aperçut une larme qui coulait sur la joue du chien.

36



37

Benjamin réfléchit :

- Suis-je injuste avec Caca ? se dit-il. Je ne devrais pas être injuste avec lui, je déteste l'injustice.



38

Il dit au chien :

- Caca, je suis sûr et certain que tu sais dire autre chose que non. Et si nous nous disputons parce que tu ne veux pas dire autre chose, nous serons tout seuls dans la vie, chacun de notre côté. Et ce sera si triste !



39



Tu sais, je pourrais te raconter des histoires d'enfants et toi des histoires de chien... Eh... Albert... Est-ce que, par hasard, tu ne voudrais plus que je t'appelle Caca ?

40

Le chien ne répondit pas.



41



- Allez, Albert... viens, ne fais plus la tête.
Tu es mon copain, non ?
Le chien ne bougea pas. Puis il se leva et vint
se coucher contre Benjamin.

43



43

- Albert... Es-tu mon copain?...
- Oui, fit le chien.



44

Le Petit Chaperon Vert

Grégoire Solotareff



Il était une fois une petite fille que tout le monde appelait « Petit Chaperon Vert » parce qu'elle portait une sorte de capuchon pointu et vert.

Sa grande sœur portait un chaperon jaune et sa meilleure amie, un chaperon bleu.

Elle avait une ennemie (une petite fille qu'elle détestait parce que c'était une menteuse) qui, elle, portait un chaperon rouge... et celle-là, elle la détestait.



Un jour, sa mère lui dit :

- Petit Chaperon Vert, ta grand-mère est très malade.
- Oh, non ! fit la petite fille, qui aimait beaucoup sa grand-mère.
- Il faut lui porter des médicaments et des bonnes choses à manger, mais ni ta sœur ni ton père ne sont là. Est-ce que tu as le courage d'y aller, malgré le loup qui rôde, affamé, dans la forêt ?
- Bien sûr, répondit la petite fille.
- Voilà, prends ce panier et va, mais fais bien attention au loup !
- Oui, oui, dit la petite fille.

Elle partit courageusement après avoir mis son chaperon vert.



Le Petit Chaperon Rouge, qui cueillait des fleurs et ramassait des giroles ! Elle aussi avait un panier rempli de médicaments et de nourriture, et le Petit Chaperon Vert pensa que sa grand-mère aussi devait être malade. Comme elle la détestait, elle ne lui dit pas bonjour et passa son chemin.

Elle n'avait pas fait cent pas qu'un énorme loup noir la croisa en courant, hors d'haleine.



Elle n'eut même pas le temps d'avoir vraiment peur, tellement le loup allait vite ; et lui ne fit pas attention à la petite fille tout de vert vêtue, assise dans les herbes vertes de la forêt.

Une fois remise de ses émotions, elle reprit son chemin.

Arrivée chez sa grand-mère, le Petit Chaperon Vert tira la chevillette pour que la bobinette puisse choir, et la porte s'ouvrit.

La petite fille donna ses médicaments et les bonnes choses à manger à sa grand-mère. La vieille dame ne voulut même pas y goûter tant elle se sentait mal.

- Ne t'approche pas de moi, dit-elle à la petite fille, tu es mignonne à croquer mais j'ai un gros rhume et tu risques de l'attraper. Il ne manquerait plus que ça !
- Bien, Grand-Mère, dit la petite fille. Alors je m'en vais. Au revoir ! Ah ! J'ai oublié de te le dire : j'ai rencontré le loup.

- Hein ? fit la grand-mère. Mbon Dieu ! Et tu n'as pas eu peur ?
- Pas du tout, dit la petite fille. Il courait tellement vite qu'il n'a pas eu le temps de me voir.
- Mbon Dieu ! répéta la grand-mère. Quelle chance tu as eue ! Elle lui fit un baiser sur la main et la petite fille s'en alla.



Sur le chemin du retour, elle croisa le Petit Chaperon Rouge qui continuait à cueillir des fleurs bien tranquillement.

- Tu sais, lui dit le Petit Chaperon Vert, je ne t'aime pas mais je voudrais quand même te prévenir : j'ai vu le loup, tout à l'heure.
- *Moi aussi, moi aussi*, chantonna le Petit Chaperon Rouge en lui tirant la langue.
Il m'a même demandé
Ce-que-je-faisais
Dans les bois
Et-où-j'allais
Avec mon panier
Nanananère !
- Attention, il est très méchant ! dit le Petit Chaperon Vert. Tu chantes, tu chantes, mais tu sais ce qui peut arriver ? Eh bien, il peut te manger et même manger ta grand-mère !
- Manger ma grand-mère ? fit le Petit Chaperon Rouge en levant les yeux au ciel. Pfff ! Tu dis n'importe quoi !
- On verra, dit le Petit Chaperon Vert, on verra !

Le Petit Chaperon Rouge lui tira une dernière fois la langue et continua à cueillir des fleurs comme si de rien n'était. Le Petit Chaperon Vert rentra à la maison.

- Alors ? lui dit sa maman. Tout s'est bien passé ?
- Très bien, dit le petit Chaperon Vert. Mère-grand a simplement un gros rhume et elle n'a pas voulu m'embrasser. Je lui ai quand même donné tout ce que tu avais préparé pour elle.
- Bien, dit sa maman. Et tu n'as rencontré personne dans les bois ?
- Si ! Le Petit Chaperon Rouge. Et puis le loup, aussi.
- Mon Dieu ! fit la maman. Le Petit Chaperon Rouge ? Mais c'est terrible, ce que tu me dis là ! Le loup va la manger ! Ne sais-tu pas que le loup mange tout ce qui est rouge ? La viande rouge, les fruits rouges, mais surtout les petites filles habillées en rouge ?
- Mais non maman, ne t'inquiète pas, dit la petite fille. J'ai vu le Petit Chaperon Rouge après avoir croisé le loup qui courait à toute vitesse, il avait l'air très pressé.
- Ah bon ! fit la maman avec un soupir de soulagement. Tu me rassures. Mais quand même, je ne suis pas tout à fait tranquille, tu ne voudrais pas la raccompagner chez elle ? Je sais que tu n'aimes pas tellement le Petit Chaperon Rouge, mais si jamais il lui arrivait quelque chose, ce serait terrible ! Et toi, habillée en vert, avec ton chaperon vert parmi les herbes vertes de la forêt verte, tu ne risques pas grand-chose. C'est d'ailleurs pour ça que je t'habille toujours en vert.

Le Petit Chaperon Vert retourna courageusement dans le bois bien que la nuit fût sur le point de tomber et qu'elle détestait le Petit Chaperon Rouge.

A peine avait-elle fait deux cents pas qu'elle rencontra des chasseurs qui transportaient le loup ligoté sur une branche, tout à fait mort. Et qui les accompagnait ? Le Petit Chaperon Rouge, qui courut vers elle dès qu'elle l'aperçut, en chantant :

- *Tu avais raison*
Tu avais raison
Le loup m'a mangée
Le loup m'a mangée
Et-il-a-aussi



*Mangé ma grand-mère
Nanananère.*



- Je ne te crois pas ! dit le Petit Chaperon Vert. Tu es une menteuse. J'ai dit ça pour te faire peur et toi, tu crois que c'est la vérité ?
- *Et même qu'on nous a sorties
Toutes les deux
Du ventre du loup,
Nanananère*
répondit le Petit Chaperon Rouge.

Mais le Petit Chaperon Vert lui tournait déjà le dos et rentrait à la maison en haussant les épaules.

Arrivée chez elle, elle dit à sa mère :

- Maman, le Petit Chaperon Rouge est rentrée chez elle et les chasseurs ont tué le loup !... Et tu sais ce qu'elle m'a dit, cette menteuse de Petit Chaperon Rouge ? Que le loup l'avait mangée, et même qu'il avait mangé sa grand-mère ! Et qu'on les avait sorties du ventre du loup toutes les deux !
- Oh ! dit la maman, tu sais, il y a des enfants qui mentent et ce n'est pas bien du tout. C'est pourquoi je te demande de ne jamais mentir.
- Je te le promets, dit le Petit Chaperon Vert.

Et sa mère lui fit un baiser.

- D'ailleurs, un jour, personne ne le croira plus, si elle ment tout le temps, ajouta le Petit Chaperon Vert.
- Exactement, dit sa mère.

Et toutes les deux se mirent au coin du feu en attendant que le dîner cuise.

Dehors, le vent soufflait très fort et il commençait à faire bien froid, au cœur de la forêt.



«Même les princesses doivent aller à l'école» de Sophie Morgenstern

Même les princesses doivent aller à l'école

La vie de la princesse Alyestère n'était pas drôle. Elle vivait dans un château en ruine, son père le roi ne faisait que grogner et marcher de long en large dans le palais, sa mère la reine ne faisait que gémir sous sa couette et murmurer: «N'oublie pas que tu es une princesse!»

Heureusement, un jour, la famille royale dut déménager et s'installer dans un appartement moderne situé dans une tour en béton avec des murs en carton pour écouter les voisins.

Alyestère découvrit alors une chose inimaginable: tous les autres enfants se rendaient tous les jours dans une grande maison en ciment gardée par une grille.

Alyestère voulut y aller elle aussi, mais ce n'était pas si facile.

Un livre pour les enfants qui aiment déjà lire tout seuls.



9 782211 048705

ISBN 2211 04870 6/01 92/F 28

Susie Morgenstern

Même les princesses doivent aller à l'école



Mouche de poche

l'école des loisirs

BIBLIOTHEQUE DE MARVEJOLS



L-003661 8082

DR
IM

Même les princesses
doivent aller à l'école



E
70R
REN



Susie Morgenstern
Même les princesses
doivent aller à l'école

Illustrations de Serge Bloch

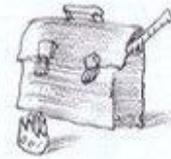
Mouche de poche

l'école des loisirs

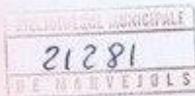
11, rue de Sévres, Paris 6^e



*For my Sandra,
a princess who has to
go to school too.*



1991, l'école des loisirs, Paris
Composition : Serge, Paris (Bombo 1974)
Lett. numéro 49.356 de 16 juillet 1949 sur les publications
destinées à la jeunesse - mars 1991
Dépôt légal : janvier 1992
Imprimé en France par Tardy-Quercy S.A. à Boulogne
N° d'impression : 10977





Les affaires allaient mal pour le roi Georges CXIV, d'ailleurs tous les autres rois avaient déjà fait faillite, et Georges n'était plus qu'un roi ratatiné au milieu d'un peuple qui recasait les rois, les reines, les princes et les princesses dans les contes de fées.

Son château tombait en ruine. Les jours de pluie, dans l'immense salle à manger, lui et sa famille mangeaient leurs maigres repas avec leur

11

main gauche, car la main droite était réservée à tenir un parapluie troué auquel il manquait la moitié des baleines. Oh, ce n'était pas vraiment grave. On peut très bien manger les macaronis avec une seule main. Il n'y avait plus d'argent pour réparer le toit, pour repeindre les murs noircis par les siècles, pour chauffer la gigantesque demeure pendant l'hiver, et ils avaient souvent l'impression douloureuse de vivre à l'intérieur d'un congélateur quatre étoiles.

Il n'y avait plus d'employés – ni valets, ni cuisiniers, ni gouvernantes, ni jardiniers. Les derniers à

12



être renvoyés avaient été les tuteurs de la princesse qui venaient tous les

13

jours lui donner des leçons de latin, de grec, d'anglais, d'allemand, de russe et d'italien. Ce fut avec des larmes aux yeux qu'elle leur dit à tour de rôle : vale! εοτοχει, good-bye, auf wiedersehen, до свиданя, et ciao.

La vie de la princesse Alyestère n'était pas drôle. Son père faisait les cent pas toute la journée, ce qui devait faire un total de dix mille pas par heure. Il fronçait les sourcils, plissait le front, raclait sa royale gorge et disait quatre-vingts fois par jour à sa fille unique : « N'oublie pas que tu es une princesse ! »

Sa mère, la reine Fortuna, n'était

14

pas aussi active que son père. Elle restait au lit pratiquement tout le temps sous l'énorme édredon rapiécé. Quand elle se retournait, les ressorts rouillés du sommier grinçaient et le moindre soupir faisait voler les plumes d'oie comme des confettis égarés. Elle gémissait chaque fois qu'Alyestère venait la voir : « N'oublie surtout pas que tu es une princesse ! »

La princesse Alyestère aurait eu bien du mal à oublier ce détail. Elle avait même l'impression que ça pouvait être la cause de sa solitude. Son père avait l'air blessé quand elle lui répondait : « Oui, je suis une

15

princesse, et alors, qu'est-ce que ça me rapporte ? » Il poursuivait ses va-et-vient à travers le château.

Depuis le départ de ses professeurs, elle n'avait strictement rien à faire, sauf de tenter d'éviter son père le roi et sa mère la reine, et d'essayer de ne pas se geler les orteils. Elle ne connaissait le mot « ami » dans aucune langue – elle n'en avait jamais eu. « Sports », « jeux » et « rires » étaient aussi du vocabulaire inconnu, et bien qu'il y eût une télé au château, ça faisait longtemps qu'elle était en panne, peut-être bien avant la naissance de la princesse. Elle n'avait rien d'autre

16

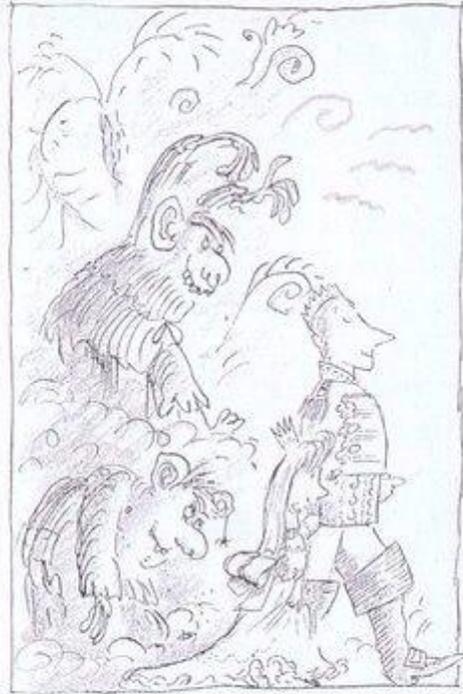


17

à faire qu'à s'inventer des occupations solitaires: se raconter des histoires sordides et épouvantables, s'imaginer sur une autre planète, rêver d'être une princesse dans un vrai royaume, dans un château rénové, avec un prince souriant, loin de ses pauvres parents. Avec une corde effilochée elle sautait en chantonnant des comptines sinistres. Avec un morceau de charbon elle dessinait une marelle. Avec de vieilles cartes à jouer elle gagnait des parties et se prévoyait un avenir plus gai que le présent.

Leurs seuls visiteurs étaient les créanciers, jusqu'au jour où un

18



19

couple arriva en Rolls Royce, inspecta le château et l'acheta.

Alyestère était aux anges. Elle en avait assez de chacune des cin-



20

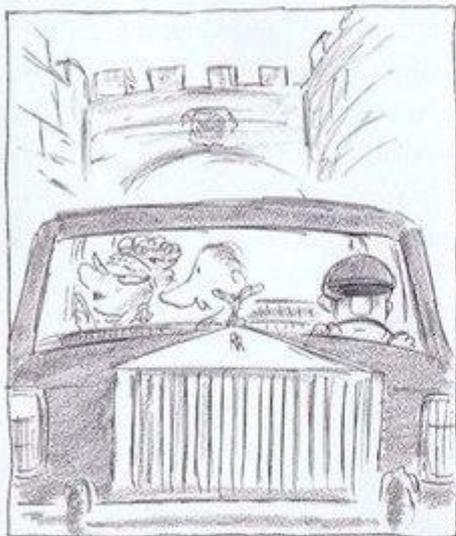
quante-sept pièces du château moyenâgeux-caverneux. Arrivée à leur nouveau palais, elle se trouva au septième ciel. C'était un appartement trois pièces, cuisine, salle de bains dans une vraie tour moderne. Du robinet, l'eau chaude et froide coulait à torrents. Elle tirait la chasse des cabinets rien que pour le plaisir d'entendre cette musique nouvelle. En plus, c'était chauffé.

Mais plus que la joie du parfait état de marche de la plomberie était la présence par leurs cris et clameurs des êtres humains à travers les murs en carton. Alyestère pouvait pratiquement suivre toute une

21

couple arriva en Rolls Royce, inspecta le château et l'acheta.

Alyestère était aux anges. Elle en avait assez de chacune des cin-



20

quante-sept pièces du château moyenâgeux-caverneux. Arrivée à leur nouveau palais, elle se trouva au septième ciel. C'était un appartement trois pièces, cuisine, salle de bains dans une vraie tour moderne. Du robinet, l'eau chaude et froide coulait à torrents. Elle tirait la chasse des cabinets rien que pour le plaisir d'entendre cette musique nouvelle. En plus, c'était chauffé.

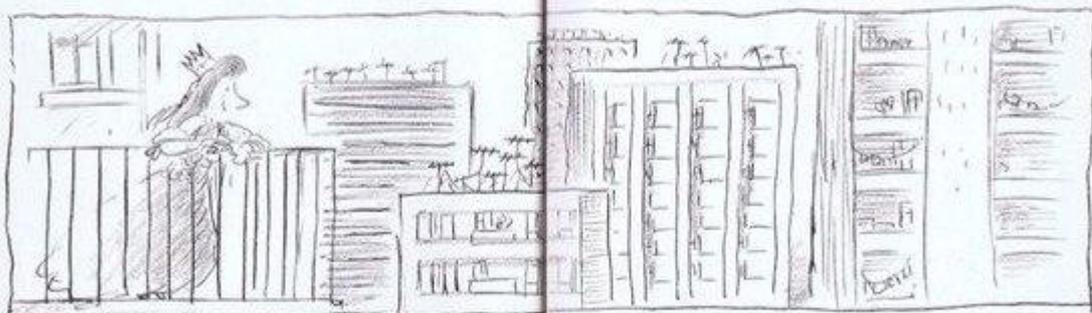
Mais plus que la joie du parfait état de marche de la plomberie était la présence par leurs cris et clameurs des êtres humains à travers les murs en carton. Alyestère pouvait pratiquement suivre toute une

21

émission de la télévision des voisins. Elle entendait les disputes du couple du dessous et les pas de danse frénétiques des jeunes du dessus. Et lorsque le roi Georges faisait ses dix mille pas, le couple bagarreur du dessous lui faisait un geste amical en frappant au plafond. C'était génial.

Du balcon, elle voyait mille

signes de vie: des culottes et des chaussettes d'autres petits êtres étaient suspendues à des cordes à linge sur les balcons, des voitures vrombissaient, et dans des tours proches d'autres hommes et femmes étaient assis devant leurs bols de café au lait. Ce qui était moins agréable dans leur nouveau loge-



22

23

ment, c'est qu'elle croisait mille fois par jour ses parents, le roi Georges CXIV et la reine Fortuna, qui ne rataient pas une occasion de lui dire, on ne sait pas pourquoi: «N'oublie pas que tu es une princesse!»

Entre le spectacle de la rue et les rumeurs de l'immeuble, Alyestère ne s'ennuyait plus. La présence de ses semblables était là comme une promesse de rencontre. N'empêche que la tour se vidait tous les matins à l'aube de tout sauf du trio royal et les journées étaient moins animées.

Elle regrettait particulièrement le départ des plus petits locataires

24

ment, c'est qu'elle croisait mille fois par jour ses parents, le roi Georges CXIV et la reine Fortuna, qui ne rataient pas une occasion de lui dire, on ne sait pas pourquoi: «N'oublie pas que tu es une princesse!»

Entre le spectacle de la rue et les rumeurs de l'immeuble, Alyestère ne s'ennuyait plus. La présence de ses semblables était là comme une promesse de rencontre. N'empêche que la tour se vidait tous les matins à l'aube de tout sauf du trio royal et les journées étaient moins animées.

Elle regrettait particulièrement le départ des plus petits locataires

24

et se demandait où pouvaient bien aller ces enfants qui partaient emmitoufflés dans des anoraks et courbés sous des baluchons rectangulaires. Ils partaient avec la régularité de l'horloge vers une destination mystérieuse où la princesse Alyestère voulait les accompagner.

Ses parents lui permettaient pourtant de sortir chercher un litre de lait, une boîte de sardines ou une baguette, toujours en lui répétant: «N'oublie pas que tu es une princesse.» La princesse profita d'une de ces excursions pour suivre une bande d'enfants dans leur trajet joyeux. Ils arrivèrent devant un

25

et se demandait où pouvaient bien aller ces enfants qui partaient emmitoufflés dans des anoraks et courbés sous des baluchons rectangulaires. Ils partaient avec la régularité de l'horloge vers une destination mystérieuse où la princesse Alyestère voulait les accompagner.

Ses parents lui permettaient pourtant de sortir chercher un litre de lait, une boîte de sardines ou une baguette, toujours en lui répétant: «N'oublie pas que tu es une princesse.» La princesse profita d'une de ces excursions pour suivre une bande d'enfants dans leur trajet joyeux. Ils arrivèrent devant un

25



26

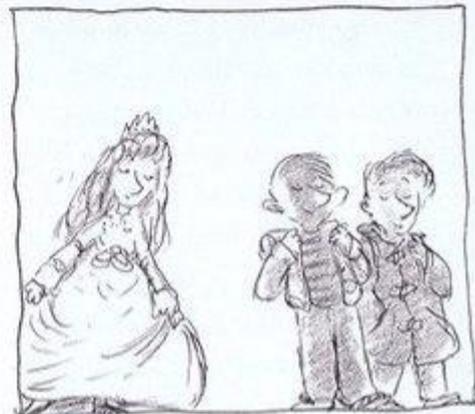
Elle les suivait tous les jours.

Sa jalousie grandissait. Était-ce parce qu'elle était une princesse qu'elle devait ainsi souffrir? Elle les espionnait sans même se rendre compte qu'ils étaient différents d'elle. Personne d'autre n'avait une longue robe flottante à traîne ornée de volants de mousseline. Personne d'autre ne portait une crinoline qui gonflait la jupe aux proportions d'un demi-ballon. Personne n'avait de manches en dentelle, garnies de rubans. Non, elle ne savait pas que, pour ces êtres en toile de jean et en velours côtelé, ses tulles, ses broderies, ses souliers en soie appartea-

28

bâtiment délabré entouré d'une grille en fer forgé. Alyestère aurait donné sa couronne en or pour avoir la chance d'entrer avec eux dans la cour où ils sautaient, couraient, criaient, puis se calmaient d'un coup de baguette magique, se mettaient en rangs serrés et suivaient une dame ou un monsieur à l'intérieur. De sa cachette derrière un buisson, elle les voyait disparaître et elle était jalouse. Eux, ils allaient s'amuser ensemble dans cette grande maison en ciment, alors qu'elle n'avait rien d'autre à faire qu'à se rappeler qu'elle était une princesse.

27



naient à un livre d'histoire du XVIII^e siècle ou à un musée de la mode ou à un bal costumé, mais pour Alyestère c'était entièrement, complètement et totalement normal, car elle était, après tout, une princesse.

29

Pendant qu'eux faisaient des galipettes et des croche-pieds, la princesse rêvait derrière le buisson de se joindre à eux. Un beau lundi, une petite fille dans la cour la repéra dans sa cachette. D'abord elle n'en crut pas ses yeux et puis elle courut vers la grille pour être sûre que ce n'était pas un mirage. « Qu'est-ce que tu fais là ? » demanda-t-elle.

« Je vous regarde. »

« Quel âge as-tu ? »

« Huit ans. »

« Pourquoi tu ne vas pas à l'école ? »

« Parce que je suis une princesse, je pense. »

30

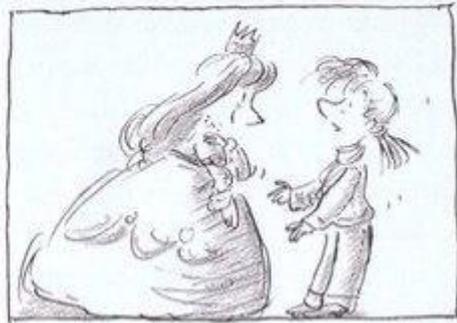
Mais le portail était fermé à clef et il n'y avait pas moyen de grimper avec sa longue robe à traîne. Ce faux espoir fit venir à ses yeux des larmes perlées qui coulèrent doucement.

« Ne pleure pas, imbécile. Tu reviendras demain à huit heures. »

Alyestère s'en alla, heureuse. « Imbécile », quel beau mot ! Elle ne l'avait jamais entendu. « Je suis deux choses : une princesse et une imbécile. » Elle était ravie de ne plus être que princesse.

Le lendemain, mardi, elle se leva tard, à la mode des princesses. Quand elle arriva au portail, il était

32



« Ça se voit », dit la fille exaspérée, « mais à mon avis, même les princesses doivent aller à l'école. »

À cette nouvelle extraordinaire, un immense sourire d'espoir s'ouvrit sur le visage d'Alyestère : « Comment je peux faire pour aller à l'école ? »

« Tu n'as qu'à venir ! Viens ! »

31

déjà fermé. La petite fille de la veille lui dit : « Tu es une andouille ! Je t'ai bien dit huit heures. »

La princesse s'en alla, déçue. « Je suis une princesse, c'est vrai, mais aussi une imbécile et une andouille. Je reviendrai demain. »

Elle bondit de son lit à l'aube pour ne pas risquer une seconde de retard. Elle s'enfuit de l'appartement avant le réveil tonitruant du roi et de la reine. Mais cette fois, aux abords du portail, il n'y avait personne – pas d'enfants et pas d'adultes. La cour était un champ de bataille sans soldats et sans guerre. Le bâtiment, une scène de

33

théâtre sans acteurs et sans pièce. Alyestère se sentait abandonnée. Elle ne comprenait pas avant qu'un passant ne lui dise: «Aujourd'hui c'est mercredi. L'école est fermée.»

Elle rentra avec des croissants chauds pour ses parents royaux et passa sa journée à rêver du lendemain. Il fallait absolument qu'elle arrive à pénétrer dans cet édifice de délices.

Une fois de plus elle s'y rendit très tôt avant tout le monde. Quand les enfants arrivèrent, elle se glissa dans la cour avec eux en essayant de ne pas se faire remarquer, ce qui n'est pas tellement évident quand on

34

porte une houppelande en velours rouge grenade. Curieusement, personne ne lui dit rien et elle put se mettre en rang avec son énorme capuchon et son espoir grandissant d'entrer enfin.

Elle baissa les yeux comme si son propre aveuglement la rendait invisible, et le cœur battant, elle suivait les pas de celui qui se trouvait devant elle.

Sur le seuil de la porte, une dame l'arrêta: «Qu'est-ce que tu fais là? Tu n'es pas chez moi!»

«Je voudrais venir aussi, Madame, s'il vous plaît.»

«Tu habites le quartier?»

36



35

«Oui, on vient d'emménager par ici.»

«Il faut que tes parents viennent t'inscrire avec tous les papiers.»

Alyestère s'en alla, découragée mais déterminée à prendre Sa Majesté son père par la main et à l'amener voir la dame. Ça n'allait pas être facile, barricadé comme il l'était dans la tour. Le roi Georges CXIV avait perdu le goût de vivre. Il restait enfermé toute la journée à réfléchir au bon vieux temps, quand les rois et les reines, les princes et les princesses régnaient sur un peuple docile et affectueux.

Elle l'interrompit dans sa réflexion

37

porte une houppelande en velours rouge grenade. Curieusement, personne ne lui dit rien et elle put se mettre en rang avec son énorme capuchon et son espoir grandissant d'entrer enfin.

Elle baissa les yeux comme si son propre aveuglement la rendait invisible, et le cœur battant, elle suivait les pas de celui qui se trouvait devant elle.

Sur le seuil de la porte, une dame l'arrêta : « Qu'est-ce que tu fais là ? Tu n'es pas chez moi ! »

« Je voudrais venir aussi, Madame, s'il vous plaît. »

« Tu habites le quartier ? »

36

« Oui, on vient d'emménager par ici. »

« Il faut que tes parents viennent t'inscrire avec tous les papiers. »

Alyestère s'en alla, découragée mais déterminée à prendre Sa Majesté son père par la main et à l'amener voir la dame. Ça n'allait pas être facile, barricadé comme il l'était dans la tour. Le roi Georges CXIV avait perdu le goût de vivre. Il restait enfermé toute la journée à réfléchir au bon vieux temps, quand les rois et les reines, les princes et les princesses régnaient sur un peuple docile et affectueux.

Elle l'interrompit dans sa réflexion

37

en disant : « Papa, il faut que vous veniez m'inscrire cet après-midi. »

« Où veux-tu, ma princesse adorée ? »

« Là où tous les enfants vont tous les jours. »

« Où ? »

« Ça s'appelle l'école, je crois. Ils y vont tous, avec un gros paquet sur le dos. Ils jouent et puis ils entrent dans un palais où ils passent la journée à s'amuser. »

« Tu veux dire l'école du quartier ? L'école de la République ? Ce n'est pas pour toi ! Ce n'est pas pour une princesse ! »

« S'il vous plaît, Papa. Ils ont l'air

38

si heureux. Je suis jalouse. Je voudrais tant y aller. »

« Pas question, un point c'est tout. »



La princesse essaya par tous les moyens de convaincre son père mais sans succès. Elle fut obligée d'avoir recours à l'ultime argument, une

39

crise de nerfs avec cris et larmes, puis sanglots et roulements par terre.

S'il y avait quelqu'un qui rattachait encore le roi à la vie, c'était bien sa fille, et comme tous les bons papas, il voulait lui faire plaisir, même si ça faisait un peu mal à ses principes. Alors il enleva ses pantoufles royales et sa robe de chambre, s'habilla avec soin, et sortit majestueusement en direction de l'école. Quand il vit le nom sur le bâtiment, *École Saint-Just*, il fit volte-face.

«Mais venez, Papa, qu'est-ce que vous avez?»

40

arrogance à Madame la directrice: «Je viens inscrire ma fille, la princesse Alyestère.»

«Très bien, Monsieur.» Elle prit les papiers, nota les noms et les chiffres, dit gravement: «Je crois que vous feriez mieux de l'habiller d'une façon plus confortable.»

Le roi racla deux fois sa gorge et proclama comme si lui seul en avait été responsable: «C'est un pays libre, il me semble.»

«Parfaitement!» répondit la directrice sèchement.

Alyestère s'habilla comme d'habitude. Elle n'y tenait pas tellement, mais elle n'avait pas autre chose

42

«Non, ce n'est pas possible! Ce n'est pas pour les princesses!»

«Vous avez tous les papiers?»

«Oui.»

«Venez.» Elle lui tira la main comme s'il n'était qu'un chien désobéissant en laisse.



Le roi Georges CXIV pâlit, racla sa royale gorge et déclara avec

41

dans sa garde-robe que des soies et des taffetas.

Avant de partir, son père et sa mère lui dirent en chœur, comme si c'était la fin du monde: «N'oublie pas que tu es une princesse.»

La petite fille qui l'avait si gentiment informée qu'elle était une imbécile et une andouille l'invita à jouer.

«Comment tu t'appelles?»

«Alyestère, et toi?»

«Laurence. On fait la course?»

Laurence se mit à courir. Alyestère essaya de suivre, mais elle trébucha sur sa traîne qui se déchira un peu. Elle fut surprise par un

43



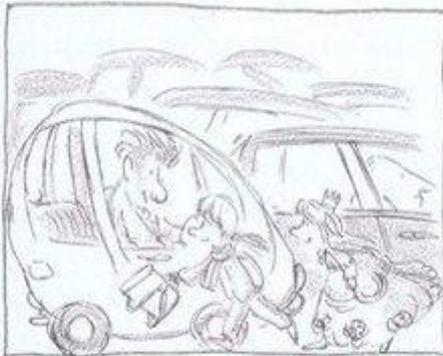
garçon qui souleva sa jupe et se cacha sous sa royale crinoline. Elle ne voulait pas être mal polie, mais elle n'était pas ravie d'avoir un garçon sous sa jupe. Ce fut Laurence qui le chassa.

Tant qu'elle était assise à sa table, s'appliquant à chaque tâche que la maîtresse distribuait, tout se passait bien. Après tout, elle connaissait déjà six langues et le reste n'était pas si difficile. C'est seulement quand elle se leva et que tous ces mètres de tissu frôlèrent tout le monde alentour qu'elle se rappela subitement qu'elle était une princesse et elle ne sut pas quoi en faire.

45

Au bout de quelques semaines, après une journée d'école, Laurence lui demanda à brûle-pourpoint : « Pourquoi tu te déguises ? »

« Je ne me déguise pas. Je suis une princesse. »



Le papa de Laurence l'attendait dans une voiture en forme d'œuf.

46

Il klaxonna et cria à sa fille : « Comment va ma princesse ? »

Pour Alyestère, ce fut un choc. « Tu veux dire que toi aussi tu es une princesse ? »

« Tu es vraiment une nouille ! Bien sûr que j'en suis une ! Toutes les petites filles sont des princesses... aux yeux de leurs papas. »

Alyestère fut soulagée par cette nouvelle. Elle ne se sentait plus aussi seule dans sa condition de princesse.

« Alors », demanda-t-elle, « quand tu pars à l'école, ton papa te dit aussi : *N'oublie pas que tu es une princesse ?* »

« Non, il me dit : *Au revoir ma princesse.* »

47

Son retour à la maison causait toujours des drames. Ses broderies majestueuses étaient déchirées, ses escarpins en soie étaient pleins de boue, sa houppelande était éclaboussée.

Sa mère disait chaque jour : « Tu ne retourneras plus à cet endroit. Ce n'est pas pour une princesse. »

« Mais si, justement », insista Alyestère, « il y a plein de princesses dans ma classe. »

« Ils ne respectent rien ! » poursuivit sa mère sans l'écouter.

« Au contraire, Mère. Levez-vous s'il vous plaît. Il faut que vous veniez m'acheter des tennis. Je ne

48



49

peux pas courir avec ces maudits escarpins. »

Devant l'impatience de sa fille, la reine Fortuna quitta son royal lit et fit le voyage jusqu'au centre commercial le plus proche pour se procurer une paire de tennis. « Heureusement qu'on ne les voit pas sous ta longue jupe », soupira-t-elle.

Alyestère élimina la crinoline et courut ainsi beaucoup mieux avec les tennis, mais sa jupe l'empêchait d'améliorer son record. Elle emprunta les ciseaux de la maîtresse et coupa tous les volants de sa jupe, ce qui lui enleva d'un coup presque

50



51

toute son allure de princesse. Ce n'était pas pratique d'être une princesse à l'école. Elle préférait rester la princesse de son papa, comme Laurence.

Sa mère accepta petit à petit de lui acheter un jean, des pulls, des chaussettes, et tout l'attirail des non-princesses. La reine Fortuna commençait à aimer s'aérer dans le centre commercial et convainquit même son royal mari de venir y faire un tour. Il y vit tant de belles choses à acheter que ça lui donna envie de travailler.

Tout le monde aurait oublié qu'Alyestère était une princesse s'il

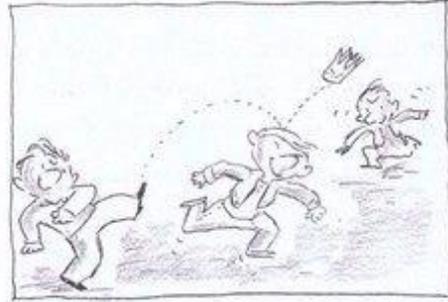
52

filles l'essayaient à tour de rôle. Mais la plupart du temps, elle n'y pensait pas. C'était juste comme ses cheveux, sa peau ou ses oreilles. Et puis, même la couronne devint invisible pour ses camarades de classe.

Elle avait beaucoup d'amis qui venaient chez elle après l'école. Sa mère ne restait plus au lit toute la journée tellement elle était occupée à préparer des goûters royaux. Son père devint un membre actif de l'association des parents d'élève de l'École Saint-Just et même obtint des améliorations considérables de la cantine et de la façade du bâtiment. Il trouva un bon poste dans une

54

n'y avait eu la minuscule couronne qu'on lui avait offerte à sa naissance et qui restait en permanence sur sa tête, perchée en haut comme si elle y était collée. Elle l'enlevait seulement pour se laver la tête et se



coiffer. Quelques garçons s'amusaient à l'envoyer en l'air comme un ballon de football. Quelques

53

administrations. Et il acheta une télévision.



S'il disait encore quelquefois : «N'oublie pas que tu es une princesse», il avait de la peine à se rappeler qu'il était un roi. Il s'étendait sur le canapé du salon-salle-à-manger et s'endormait devant le journal télévisé, et il ronflait royalement.

55

Alyestère ne se sépara pas de sa couronne qui, de temps en temps, quand il lui arrivait de se gratter la tête, lui rappelait qu'elle était surtout un être humain, même si elle était une princesse, et qu'elle était quand même une princesse, même si elle était un être humain.



56

