

*Желтикова И.В.,
к. филос. н., доцент кафедры философии и культурологии,
ФГБОУ ВПО «Орловский государственный университет»*

**Динамика типа фантазии в нереалистических повествованиях
Часть 2. (От фольклорной волшебной сказки к литературной)**

В статье, начало которой было опубликовано в предыдущем номере журнала, рассматривается изменение места фантазии в таких нереалистических повествовательных жанрах, как миф, фольклорная волшебная сказка, литературная волшебная сказка, авторская волшебная сказка, научная фантастика и фэнтези. Во второй части статьи мы обращаемся к анализу изменений, которые происходят с фантазией при переходе нереалистических рассказов от устной формы бытования к письменной.

В статье показывается как фольклорная волшебная сказка, укорененная в ранней земледельческой культуре, обнаруживает переориентацию фантазии с мира природы на мир людей. Сказка, как десакрализованный миф, становится все более непонятной самим рассказчикам, которые, пытаясь преодолеть противоречие между трансляцией устаревших культурных форм и настоящим стремлением создать образ социального благополучия, начинают создавать различные модели одного повествования.

В статье показывается, как литературная волшебная сказка возникает из записи и авторской обработки народных сюжетов. В литературной волшебной сказке мы видим переход социальных фантазий на индивидуальный уровень, как применительно к внутреннему пространству сказки – ее героям и ситуациям, так и к пространству ее бытования – автору и предполагаемым читателям.

Ключевые слова: миф, сказка, фантазия, сюжет, жанр, герой.

Zheltikova Inga,
*Candidate of Philosophy, PhD
department of Philosophy and culturology,
Orel State University*

**The dynamics of fantasy in the unrealistic narratives
(From folklore to literary fairy tale) Part 2.**

The article, which the beginning was published in the previous issue, analyzes the change of fantasy in such the unrealistic narrative genres, as the myth, the folk fairy tale, the literary fairy tale, the author's fairy tale, the science fiction and the fantasy. In the second part of the article the author analyze changes taking place with fantasy during the transition the unrealistic tales from verbal form to written form.

Article shows a folk fairy tale, which is rooted in an early farming culture. This tale reveals reorientation of fantasy with the natural world to the world of men. The folk fairy tale is desacralized myth, so it becomes more confusing by the storytellers. Storytellers try to overcome the contradiction between translation outdated cultural forms and the desire to create an image of social welfare. They begin to create different versions of alone story.

Article shows the beginning of literary fairy tale which is connected with writes on folk tales, author's treatment the subject. In the literary fairy tale we can see the transition the social fantasies in the individual fantasy, like to the interior of a fairy tale - its characters and situations, and to the outer space – its author and the alleged of the readers.

Keywords: the myth, the folk fairy tale, the literary fairy tale, the author's fairy tale, the science fiction and the fantasy, plot, genre, the hero.

В этой статье мы обращаемся к рассмотрению изменения места фантазии в таких нереалистических повествовательных жанрах, как миф, фольклорная волшебная сказка, литературная волшебная сказка, авторская волшебная сказка, научная фантастика и фэнтези. В первой части, опубликованной в предыдущем номере, мы пришли к выводу, что фантазия, нашедшая запечатление в мифе, носит коллективный характер и отражает исходные структуры сознания, с помощью которых происходит освоение человеком окружающего мира. Мифы демонстрируют механизмы фантазирования в чистом виде, зависящие не от произвола воображения и индивидуальных предпочтений конкретного человека, а от структуры психики, антропологических особенностей самосознания на индивидуальном и коллективном уровне. Мифологические образы – это частично образы, возникшие от столкновения человека с миром природы и другими людьми, частично – образы его собственного Я, внутреннего мира, до конца не осознанного в качестве такового и потому дистанцированного и объективированного. В этой части мы обратимся к рассмотрению фольклорной и литературной волшебной сказки.

Фольклорная волшебная сказка, возникшая как тип устного рассказа, безусловно, близка мифу. Временем ее активного функционирования В.Я. Пропп, один из крупнейших исследователей волшебной сказки, считает расцвет земледельческой культуры. Этот тип нарратива роднит с мифом не только форма изначального бытования, но и социокультурная среда возникновения многих элементов повествования. Тот факт, что сказочные образы возникают в более ранней социальной реальности, нежели реальность, в которой формируется сама сказка, объясняет, по мнению исследователя, наличие логических противоречий, необъяснимого поведения героев, присутствие незавершенных линий в сюжетах народных волшебных сказок. В «Исторических корнях волшебной сказки» [14] Пропп выводит возникновение волшебной сказки из десакрализованного мифа, считая, что жанр сказки выходит на сцену тогда, когда ритуал и необходимость его объяснения уже уходят из социума, уходят, но оставляют память о себе, которая определяет связь сказки и ритуала. Видя в сказке след разложения первобытных

отношений и тотемизма, Пропп не связывает ее возникновение с конкретной стадией культуры, а наблюдает в ней переплетение следов различных типов социальных отношений и культурных привычек.

Существенной чертой волшебной сказки является бинарность ее онтологии – повествование разворачивается в двух мирах: этом мире, мире рассказчика и слушателя, и мире ином, который в фольклорной волшебной сказке тождественен загробному миру. Пропп считает, что сказочный сюжет вращается вокруг перехода между реальностью рассказчика и «Тридевятым царством» (миром потусторонним жизни), перехода, осуществляемого посредством ритуального умирания и перерождения. При этом очевидно, что чем к более позднему периоду относится возникновение сказки, тем опосредованнее ощущается связь Тридевятого царства с царством мертвых; топография его постепенно смещается из подземного/заоблачного расположения к островному/заокеанскому, а затем и просто неопределенному. В онтологии народной волшебной сказки, в отличие от реальности мифа, доминирует обыденная реальность. Сверхъестественная реальность локализована, ограничена: это либо особая территория (Тридевятое царство), либо конкретный персонаж (злодей-волшебник, чудесный помощник). Две эти реальности (Тот и Этот свет) разделены внятной линией перехода, примером которой Пропп видит избушку на курьих ножках. Начало повествования, как и его окончание, совпадают с обыденной реальностью. Сказка разворачивается на пограничье миров, пересечение которых и образует ее сюжет.

На эту же сторону волшебной сказки указывает и М. Элиаде, замечая, что, несмотря на сюжетную вариативность, содержание сказки отсылает слушателя к духовному становлению героя, его переходу от незнания к знанию, от незрелости к зрелости [17]. В течение длительного времени после своего возникновения, окончательно утрачивая связь с условиями формирования, «волшебная сказка продолжает все же сохранять структуру очень важного и ответственного события, – пишет Элиаде, – поскольку сводится, по существу, к сценарию инициации: здесь встречаются испытания, характерные для ритуалов инициации (сражения с чудовищами, непреодолимые на первый взгляд препятствия, загадки, предлагаемые герою, задания, которые невозможно выполнить, и т.д.), нисхождение в ад или вознесение на небо, смерть или воскресение (что, впрочем, одно и то же), женитьба на царской дочери» [17, с.186-187]. При этом неверно видеть в сказочном повествовании остыл к конкретным образцам поведения, практикуемым в той или иной культуре, скорее сказка закрепляет наиболее устойчивые паттерны, присутствующие в большинстве культур на протяжении длительного времени (Пропп [14]).

В «Морфологии волшебной сказки» Пропп выделяет универсальную структуру сказочного повествования, которое «начинается с нанесения какого-либо ущерба или вреда ... и развивается через отправку героя из дома, встречу с дарителем ... при помощи которого предмет поисков находится. В дальнейшем сказка дает поединок с противником (важнейшая форма его – змееборство), возвращение и погоню... В дальнейшем он вновь прибывает, подвергается испытанию через трудные задачи и воцаряется и женится...» [14,

с.114]. Женидьбу как стандартный сюжетный финал отмечает большинство исследователей. Анализ фольклорной волшебной сказки, по Проппу, включает выделение тридцати одной функции действующих лиц, которые можно признать константным набором любой сказки, и переменных элементов: осведомления, утроения и мотивировки. Мотивировки как причины или цели действующих персонажей – наиболее динамичная часть сказочного повествования, именно они призваны объяснить слушателю, отделенному от момента возникновения функциональных элементов сказки большим промежутком времени, смысл происходящего [14, с.58]. Можно сказать, что мотивировка – это элемент настоящего (имеется в виду настоящего рассказчика и слушателя сказки в период её формирования), тогда как функция – это элемент, пришедший в повествование из десакрализованного мифа.

В связи с двоякой укорененностью народной волшебной сказки – в мифологическом прошлом и земледельческом настоящем – внутреннее время повествования принципиально неопределенно, хотя и имеет некоторый отсыл к прошлому. Волшебные сказки обнаруживают условно конкретное определение места действия: «в некотором царстве, некотором государстве», «в тридевятом царстве, тридесятом государстве», «в замке близ дивных мельничных плотин», «неподалеку от залива Маунтс-Бей», в конце концов, просто «жили-были» – и этим они, несомненно, далеко ушли от мифа. Однако в вопросе времени отход не столь очевиден. Конечно, время сказочного повествования – это не мифологическое *правремя*, но это прошлое, которое, благодаря своей неопределенности, не удаляется и не приближается с течением времени рассказчика. «Давным-давно», услышанное в детстве не становится дальше, чем «давным-давно» в старости. «Жили когда-то» – это вечное прошлое, из которого без посредников в виде череды времен выходит любое настоящее, и в этом оно, несомненно, сопоставимо с *правременем*. Примечательна в этой связи концовка фольклорных волшебных сказок – женидьба и воцарение, а не смерть героев повествования, что подчеркивает длительность, бесконечность времени волшебной сказки. «Давным-давно, а точнее сказать – не припомню когда», по существу, превращается во «всегда до нас», хотя, конечно, сакральный смысл времени сказки несравненно ниже времени мифа. Это не время-образец, время-начало, которое в силу исходности является и временем конца, это след того времени. Время волшебной сказки – это время неподвижного прошлого, прошлого, в котором ничего не происходит, потому что все, что могло произойти, уже произошло.

Если сравнивать действующих лиц сказки с мифологическими героями, то здесь в центре повествования будет не культурный герой как таковой (герой, обуздывающий хаос), а герой, переживающий процесс аккультурации, приобщающийся *еще* посредством ритуальных форм к *уже* существующей упорядоченности культуры. В этой ситуации происходит «распадение» культурного героя на положительного героя-защитника и этически нейтрального трикстера (Мелетинский [10, с.25-28]). Герои фольклорной сказки, так же, как и мифологические персонажи, являются стандартными масками: ни индивидуальные черты, ни развитие характера, ни этические

сомнения им не присущи. Пропп видит в сказке семь действующих лиц, полностью определяемых основными функциями: антагонист (вредитель), даритель (снабдатель), помощник, царевна (искомый персонаж), отправитель, герой, ложный герой. Кроме этого, есть еще два «персонажа для связок» – жалобщик (доносчик, клеветник) и информатор (передающий/выдающий сведения) [14, с.59-60]. Сверхъестественные персонажи занимают в сказке значительно меньше места, чем обычные люди. Они, как правило, предстают в роли антагониста (Кощей Бессмертный), дарителя (Баба Яга, благодарный мертвец) и волшебного животного помощника.

События волшебной сказки снижают степень тотальности повествования по сравнению с мифом. Их значимость касается частной группы – семьи, клана/рода, деревни, страны как этнически-территориального объединения. В сказке уже подразумеваются лица, не вовлеченные в события, те, кто может участвовать или не участвовать в разрешении возникших противоречий, те, кто находится вне рамок сказочного сюжета. Ущерб, с которого начинается сказка, не угрожает нарушением мирового порядка, это не угроза хаоса, а временное состояние нестабильности.

Интересна динамика круга лиц, которым сказка адресуется. Исследователи согласны с тем, что начальным адресатом волшебной сказки, так же, как и мифа, выступают мужчины и мальчишки-подростки. Можно предположить (Пропп [14, с.93]), что сказки, сохраняющие в себе следы тотемической инициации, были недоступны для женщин, как и аналогичные мифы. Основные действующие лица этих сказок как раз женского пола: ведьма, умершая мать, Баба-Яга – несут на себе следы «посвящающего старшего». Однако если такое ограничение слушателей и имело место когда-то, то фиксированное функционирование народной сказки не обнаруживает видимых половых ограничений. Сказителями, со слов которых записывались фольклорные сказки, выступали как мужчины, так и женщины. Возможно, существовало определенное возрастное ограничение в распространении «заветных сказок» (определение Афанасьева), эротический характер которых не предполагал знакомство с ними детей.

Важно, что бытование народной волшебной сказки периода ее возникновения не знало социальных границ, все группы и слои общества оказывались вовлеченными в передачу и восприятие ее сюжета. Очевидно, что к фольклорной волшебной сказке в полной мере применимо замечание Леви-Строса об особенностях существования мифа, заключающихся в том, что этот тип рассказа сохраняет свою целостность и структуру, несмотря на множество пересказов и изменений [6]. Структурно-типологические черты волшебной сказки, выделенные Проппом, сохраняются во всех вариантах одного и того же сюжета, как если бы сами варианты возникали в результате переосмысления рассказчиком мотивов поведения героев, при том что события-функции оставались в сюжете неизменными.

В целом можно заметить, что фольклорная волшебная сказка оценивается как вымысел не только слушателями, воспринимающими ее спустя долгое время после ее возникновения, но и современниками социокультурной среды,

породившей сказку. Фантастические персонажи и земли сказки находятся по ту сторону реальности рассказчиков и слушателей. Сказка рассказывает о том, чего никогда не было, ее символы отсылают к тому, что существовало только на уровне ментальности, смыслов, присутствующих в обрядах и ритуалах. Можно заметить, как в волшебную сказку частично переходит символический комплекс мифов, но при этом отдельные символы утрачивают свое первоначальное значение, приспособившись к функционированию в новых исторических условиях. Мифологические герои теряют свой статус прототипов и переходят в разряд сказочных персонажей, менее значимых, национально своеобразных, более свободных в своем поведении. Фантастические элементы, наследуемые из мифа, переосмысливаются и вписываются в сказку как чуждые нашему миру и оттого волшебные ее составляющие. Из этого можно заключить, что волшебство фольклорной сказки заключается в возможности преодолевать грань между мирами.

Главная черта волшебной сказки, открывающая нам специфику сказочной фантазии, – это четкое выделение двух миров: *Этого*, знакомого нам мира, и мира *Иного*, существующего по особым законам. В фольклорной волшебной сказке Иной мир обнаруживает очевидную связь с посмертным бытием, но по мере отделения сказки от мифа и ритуала эта связь ослабевает. Иной мир начинает воплощать стремление к небывалому, несуществующему, тому, чего не хватает человеку, или тому, что, как ему кажется, должно было бы существовать. По наблюдению Проппа, Иной мир волшебной сказки – это не только мир по ту сторону смерти, это еще и Царство изобилия, где нет голода, болезней и изнуряющего труда. «Уже в "долинах охоты" ранних форм родового строя мы наблюдаем, что царство здешнее и нездешнее весьма похожи друг на друга, – пишет Пропп, – но есть и разница: в ином мире никогда не прекращается обилие дичи. Человек переносит в иной мир не только формы своей жизни, он переносит туда свои интересы и идеалы ... позднее на том свете перестают производить и работать, там только потребляют, и волшебные средства, приносимые оттуда, обеспечивают вечное потребление» [14, с.396]. Таким образом, сказочная фантазия оказывается направленной на формирование социального идеала, который в ситуации раннего земледельческого общества обнаруживает связь со страной изобилия, удачной охоты, богатых садов, буквально - «молочных рек с кисельными берегами». Так мы убеждаемся, что фантазия сказки, в отличие от мифа, носит по преимуществу социальный характер.

Однако бинарность сказочного мира имеет и более существенную, чем формирование социального идеала, сторону. Иной мир, локализованный в топографии сказки, – это антитеза обыденной реальности вообще, это открытие самой возможности для мира быть иным. Исследователь образов будущего Ф.Полак пишет: «Всякое человеческое мышление предполагает сознательный процесс деления (его восприятий, чувств и реакций) и сортировки их по категориям временного континуума. Его умственные способности к классификации и упорядочиванию реальности внутри себя (реальности настоящего времени) и вне себя (Иное) позволяют ему быть гражданином двух

миров: настоящего и воображаемого» [18, р.1]. Фантазия волшебной сказки впервые начинает обнаруживать эту двойственность – способность воспринимать мир и возможность его придумывать.

Не вызывает сомнения, что народная сказка, как и миф, – продукт коллективного мышления, но мышление это оказывается направленным на выработку образов таких форм жизни, которых недостает социуму. Можно сказать, что в отличие от объяснительной фантазии мифа, – это проективная фантазия. В фольклорной волшебной сказке еще можно заметить следы работы исходных структур человеческого мышления, но в значительной мере они оказываются скрытыми усложняющимися структурами социальных отношений. Благодаря работе по анализу фольклорной волшебной сказки, проделанной П. Сентивом, В.Я Проппом, Е.М. Мелетинским и др., обнаружен внутренний диссонанс сказки, в немалой степени объясняющий ее притягательность. Происходящее в сказке не до конца понятно не только слушателю, но и рассказчику, ее тайна – это тайна забытого ритуала, утраты очевидности смыслов, расколдованного мира. Волшебная сказка запечатляет коллективную фантазию в ситуации угасания коллективного мышления, когда место единомыслия и родовых связей занимает осознание индивидуальных интересов и социальные взаимодействия.

Литературная волшебная сказка далеко не всеми исследователями выделяется в качестве самостоятельного жанра. Но в рамках нашего подхода целесообразным представляется рассмотреть литературную сказку в качестве переходного жанра от фольклорной к авторской сказке. По существу литературная сказка представляет собой вольную обработку народного сюжета и возникает как результат работы собирателя устного народного творчества, который сознательно вносит изменения в записываемый им сюжет. В этом плане и запись фольклорной волшебной сказки, и появление переходного жанра литературной сказки может быть отнесено к 17 – 19 вв. У ранних собирателей фольклора можно заметить две различные установки (причем, нередко обе они имеют место в творчестве одного и того же человека) – это стремление зафиксировать уникальное своеобразие устной народной культуры и желание адаптировать народный сюжет в соответствии с литературными традициями своего времени. Результатом этого процесса является систематическое описание многовариантных сюжетов народных волшебных сказок, подобных сборнику сказок А.Н. Афанасьева, с одной стороны, и появление литературной сказки, в основе которой лежит традиционный сюжет, обработанный писателем, – с другой.

Можно сказать, что литературная сказка является логическим завершением развития фантастического повествования, идущего от мифа через фольклорную волшебную сказку. В силу отмеченной выше специфики (двойной укорененности фольклорной сказки – в прошлом (десакрализация мифа) и настоящем (архетипические моменты инициации)) и обнаруживающихся вследствие этого сюжетных противоречий дальнейшее существование повествования требует его смысловой корректировки. Если рассказчики сказок в разной степени удачно справляются с соотношением

мотивов поступков героев и выполнением ими традиционных функций, то автор литературной обработки сюжета не только избавляется от всяких несостыковок и беспричинных событий в нем, но и делает морализаторский вывод из всех сюжетных коллизий. Место действия литературной сказки, как и отличительные черты действующих лиц, приобретает ярко выраженный национальный характер.

Классический пример собирательства и записи фольклорных сюжетов дает творчество братьев Якоба и Вильгельма Гримм. Основным составленным ими сборник сказок представляет необработанные и потому отчасти нелогичные сюжеты народных волшебных сказок. Однако среди них мы уже сталкиваемся с рядом адаптированных и адресованных образованному читателю сказок. Другую сторону работы с фольклорным материалом демонстрирует французский поэт Шарль Перро, подлинную популярность которому принесли не его стихотворные произведения, а восемь литературно переписанных произведений, собранных в один сборник «Сказки моей матушки Гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями». Перро рискнул внести свои изменения в хорошо известные сюжеты, убрав из них элементы каннибализма, смягчив описания кровавых расправ и переосмыслив этически сомнительные моменты поведения главных героев. Литературный стиль изложения, стихотворная мораль, облагороженное поведение героев перевели народные рассказы в разряд салонной литературы. Посредством литературной обработки фольклорные сюжеты не просто входят в письменную литературную традицию, но преодолевают наметившуюся уже тогда границу между народной культурой и культурой высших, образованных слоев общества. Можно предположить, что именно литературная волшебная сказка начинает подразумевать в качестве слушателей детей [17, с.187].

В отечественной традиции линии письменного фиксирования народной сказки встречаются в творчестве П.В.Афанасьева, обработка народного сюжета – в стихотворных сказках А.С. Пушкина, представившего собственное прочтение традиционных сказок, тексте П.А. Аксакова, давшего в «Аленьком цветочке» перенесенный на русскую почву пересказ известного европейского сюжета о Красавице и Чудовище. «Уральские сказы» П.П. Бажова, «Русалочьи сказки» А.Н. Толстого, цикл сказок о Шише Б.В. Шергина – также, по существу, являются обработкой фольклорных мотивов, хотя их написание и относится уже к началу XX века.

Литературная волшебная сказка изучена несравненно в меньшей степени, нежели фольклорная. Для нее не нашлись еще свои Пропп или Леви-Стросс, поэтому относительно структуры данного типа нереалистического повествования мы можем сделать лишь собственные предварительные замечания. Очевидно, что, повторяя в основе своей сюжетную линию фольклорного повествования, литературные сказки обнаруживают и близкую им структуру. В ней хорошо просматриваются фигуры традиционных героев, выделенные Проппом, и осуществляемые ими функции. Однако в литературной сказке можно уже наблюдать сокращение количества функций и, как следствие, героев. Уходит или соединяется с другими действующими лицами (ложным

героем, антагонистом) такой герой, как отправитель, функцию которого Пропп связывает с отсылкой героя на поиски. В литературной сказке герой, как правило, отправляется на поиски по собственной воле. В более поздних литературных версиях сказок можно наблюдать антагониста и дарителя, соединенных в одном лице – Хозяйка медной горы из «Уральских сказов» Бажова или Овинник из «Соломенного жениха» Толстого, что свидетельствует о соединении таких противоречивых функций, как помощь и противостояние герою. Антагонист может и вовсе уходить из каких-то сюжетов, как это происходит в «Серебряном копытце» или «Золотой змейке» Уральских сказов.

Сюжет литературной сказки по-прежнему движется от нанесенного ущерба, путешествия и встречи с дарителем через испытания и переход между мирами к утверждению главенствующего положения героя путем женитьбы/воцарения. Однако существенно большее место в сказке занимает теперь такой элемент, как мотив. Выполняя в фольклорной сказке подчиненную роль, в литературной сказке мотив выходит на первое место. Сюжет литературной сказки, оставаясь узнаваемым, подчиняется не традиционным ходам-функциям, призванным символически выразить ритуал и провести героя от незнания к духовной полноте, а благородным мотивам, которые находят или приписывают его действиям литераторы. Поскольку мотив, по мнению Проппа, – наиболее подвижная часть сказки, более динамичной становится и вся литературная сказка, в ней начинают появляться, а благодаря письменному бытованию, и закрепляться индивидуальные фантазии автора литературной обработки.

Несравненно важнее нам представляются те изменения, которые происходят в литературной сказке с ее персонажами. Во-первых, как мы уже отмечали, сокращается общее число действующих лиц, вплоть до трех: герой, отправитель, антагонист («Гензель и Гретель»). Из литературной сказки нередко уходят даритель (волшебный помощник), функции которого переходят на дотолем вспомогательные волшебные предметы. Лжегерой нередко соединяется с антагонистом, выдающим в определенных ситуациях себя за героя (Рапунцель, Золушка). Возникает трансформация образа героя, которым в литературной сказке впервые начинает выступать не только мужской, но и женский образ. Фольклорная волшебная сказка знает два типа женских образов: волшебный помощник, обеспечивающий пересечение героем границы между Этим и Иным миром (Баба-Яга, ведьма), и царевна, спасаемая героем, а затем награждающая его. В литературной сказке царевна сама становится героем, происходит ее переход из пассивных персонажей в активные. Это может быть частично активный персонаж (Спящая Царевна в «Сказке о Семи богатырях»; вариант – Белоснежка), или же полностью активный персонаж, занимающий место героя – «Золушка», Настенька в «Аленьком цветочке» (вариант «Красавица и Чудовище»).

Герой литературной сказки – это не культурный герой мифа, обуздывающий хаос в культуру, и не фольклорный герой, приобщающийся к культуре и устраняющий бреши в ней. Герой литературной сказки – это герой-личность, поступки которого оцениваются с точки зрения морали. Герой сказки

однозначно положителен, а антигерой – отрицателен, в этом литературная сказка недалеко ушла от фольклорной; его характер не претерпевает эволюции, новым, однако, является то, что герои начинают приобретать индивидуальные черты. Положительные черты героя могут заключаться в его смелости и силе, а могут – в уме и удачливости, он может быть верен своему слову, а может и нарушать его ради достижения цели, он может сражаться с антагонистом в открытом бою, а может, обнаруживая качества трикстера, обманом одерживать победу. Та же эволюция происходит и с отрицательным героем, он еще не полностью дистанцируется от олицетворения хаоса и хтонических сил, но его отрицательные качества уже конкретизируются в зависимости от конкретного набора положительных качеств героя. Антигерой литературной сказки совсем не обязательно является воплощением всего мирового зла. Он может быть злым и завистливым, как мачеха и сестры Золушки, мачеха Белоснежки или Царевны («Сказка о мертвой царевне и семи богатырях»), а может быть воинственным, но при этом глуповатым, как людоед в «Коте в сапогах» или ведьма в «Гензель и Гретель».

Литературная сказка сохраняет онтологическую бинарность фольклорной волшебной сказки. Так же, как и в народных сказках, в их литературной обработке доминирует обыденная реальность. Однако существенные изменения происходят с отношениями между Этим и Иным мирами – исчезает четкая пространственная граница между ними. Теперь это не демаркационная линия, разделяющая Этот Свет и Тот, обыденную реальность и Царство изобилия; в литературной волшебной сказке сверхъестественная реальность присутствует как вкрапление необыкновенных явлений, героев, предметов в естественный мир. Корреляция Иной реальности с потусторонним миром практически утрачивается, хотя следы инициации героя посредством ритуального умирания/воскрешения еще можно заметить.

В литературной сказке происходит сближение времени повествования и времени слушателя. Однозначная соотнесенность сказочных событий с прошлым конкретизирует темпоральный горизонт сказочного рассказа, теперь это не неопределенно длящееся прошлое фольклорного повествования, это практически историческое прошлое, связанное с настоящим временем слушателей чередой поколений. Примечательна в этом плане вариативность финалов, которую приобретают сказочные сюжеты после обработки. Традиционная женитьба в них все чаще заменяется благополучной смертью в старости: «Они жили долго и счастливо и умерли в один день». Литературная сказка, с этой точки зрения, впервые полностью отделяется от слушателя, он не только перестает быть соучастником событий, как это имело место со слушателями мифов, но и утрачивает ту связь, которая имела место между слушателем фольклорной сказки и ее реальностью. Литературная сказка не длится в настоящем, не выступает в качестве ее универсального прошлого, она повествует о том, что было и прошло.

Логическая завершенность литературной сказки еще больше подчеркивается итоговым выводом из рассказанного, имеющим зачастую моральный характер. Этот вывод четко обозначает новые функции сказки –

развлекать и поучать. Интересно в этом плане следует понимать столкновение в литературной сказке отголосков мифологического коллективного сознания и индивидуализированной морали, очевидно, восходящей к религиозно легитимированным этическим нормам.

В литературной сказке еще более сужается группа, охватываемая описанием. Если в мифе сюжет актуален для всех живущих и будущих жить людей, в фольклорной сказке он затрагивает определенную общность, то литературная сказка повествует о приключениях определенных лиц, выступающих уже не столько представителями социальных групп, сколько индивидуальностями со своими интересами и характерами.

Как мы уже замечали, литературная сказка во многом носит переходный характер, так сказать, делает шаг в сторону авторской сказки, сохраняя еще много общего со сказкой фольклорной. Это же справедливо заметить и в отношении фантазии этого жанра. Основное отличие в характере этой фантазии – это отличие, касающееся предмета фантазии. В волшебной литературной сказке фантазия направлена в значительно большей степени на индивидуальное поведение героя, нежели на создание идеального социального образа. В своем учебном пособии «Теория мифа и историческая поэтика повествовательных жанров» Мелетинский не рассматривает литературную сказку как самостоятельный жанр [13], но его замечания относительно куртуазного романа и новеллы вполне ясно отражают картину изменений, происходящих и в интересующем нас типе повествования. Мелетинский отмечает смещение акцентов на «персональную романтическую мифологию», идеализацию героя и интерес к его судьбе, что мы наблюдаем в литературной сказке. При этом, конечно, в ней нет того психологизма и эволюции внутреннего мира героя, который можно наблюдать в новелле. Скорее литературная сказка тяготеет к куртуазной литературе, ориентированной на передачу любовной истории. Сюжет литературной сказки, как и куртуазного романа, зачастую строится на преодолении препятствий, разделяющих влюбленных, именно в эту сторону смещаются акценты сказочного повествования. И это четко показывает, что фантазия литературной волшебной сказки приобретает индивидуальные черты. Теперь это фантазия об идеальном герое, идеальном поведении, конечной победе добра над злом.

Вторжение в фольклорный сюжет морали начинает подчинять его новым задачам – выражению нормативного образа мира. Иной мир литературной волшебной сказки – это не столько Иное место, сколько Иной порядок вещей, отражающий то, как должно быть. Эти тенденции только начинают проявлять себя в данном типе нереалистического повествования и, как мы покажем далее, в полной мере будут воплощены в авторской сказке.

Продолжение следует

Список литературы

1. Аверинцев С. и др. Категории поэтики в смене литературных эпох // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994, 512 с.
2. Дюркгейм Э. О разделении общественного труда. М.: Канон, 1996, 347 с.
3. Касториадис К. Воображаемое установление общества. М: Издательство «Гнозис», Издательство «Логос», 2003, 480 с.
4. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. М.: Педагогика-Пресс, 1994, 608 с.
5. Леви-Строс К. Первобытное мышление. М.: Издательство "Республика", 1999, 385 с.
6. Леви-Строс К. Структурная антропология. М.: Изд-во ЭКСМО-Пресс, 2001, 512 с.
7. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979, 360 с.
8. Лосев А.Ф. Двенадцать тезисов об античной культуре // Лосев А.Ф., Тахо-Годи А.А. и др. Античная литература: Учебник для высшей школы / Под ред. А.А. Тахо-Годи. М.: ЧеРо, 1997, 543 с.
9. Малиновский Б. Миф в примитивной психологии // Малиновский Б. Магия, наука и религия. М.: «Рефл-бук», 1998, 304 с.
10. Мелетинский Е. М. // Мифы народов мира. Энциклопедия. Т.2. М.: Сов. энцикл., 1982. Переиздания: 1989, 1992, 1994, 1997, 1998 и др. - Т. 2. С.25-28.
11. Мелетинский Е. М. Введение в историческую поэтику эпоса и романа. М., Наука. 1986. 318 с
12. Мелетинский Е. М. Средневековый роман. Происхождение и классические формы. М., Наука. 1983. 304 с.
13. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе: Уч.пособие. М., РГГУ. 2000. 169 с.
14. Пропп В.Я. Морфология «волшебной» сказки. Исторические корни волшебной сказки. М.: Издательство "Лабиринт", 1998, 512 с.
15. Фрэйзер Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2001, 528 с.
16. Элиаде М. Миф о вечном возвращении. СПб., Алетейя, 1998, 286 с.
17. Элиаде М. Мифы и волшебные сказки // Элиаде М. Аспекты мифа, М.: Академический Проект, 2000, 344 с.
18. Polak F. The Image of the Future. Elsevier Scientific Publishing Company Amsterdam, London, New York. 1973. p.1.

References

1. *Averincev S.*, et al. Categories poetics in changing literary epochs // Historical Poetics. Literary eras and types of artistic consciousness. M., 1994.
2. *Durkheim E.* The division of social labor. M., 1996.
3. *Castoriadis K.* Imaginary establishment of society. M., 2003.
4. *Levy-Bruhl L.* Supernatural in primitive thinking. M., 1994.
5. *Levi-Strauss C.* Prehistoric thinking. M., 1999.
6. *Levi-Strauss C.* Structural Anthropology. M., 2001.

7. *Likhachev D.S.* The Poetics of Old Russian literature. M., 1979.
8. *Losev A.F.* Twelve theses on the ancient culture // Losev A.F., Tahoe-Godi A.A. et al. Antique Literature: Textbook for higher school. M., 1997.
9. *Malinowski B.* Myth in primitive psychology // B. Malinowski, Magic, science and religion. M., 1998.
10. *Meletinsky E.M.* // Myths of nations of the world. Encyclopedia. V.2. M., 1989, 1992, 1994, 1997, 1998, and others. - T. 2.
11. *Meletinsky E.M.* Introduction to the historical poetics of the epic and the novel. Moscow., 1986.
12. *Meletinsky E.M.* Medieval romance. Origin and classical forms. M., 1983.
13. *Meletinsky E.M.* From myth to literature. M., 2000.
14. *Propp V.Y.* The morphology of the "magic" fairy tale. The historical roots of the fairy tale. M., 1998.
15. *Frazer J.* The Golden Bough: A Study of magic and religion. M., 2001.
16. *Eliade M.* Eternal return. SPb., 1998.
17. *Eliade M.* Myths and fairy tales // Eliade M. Aspects of the myth, M., 2000.
18. *Polak F.* The Image of the Future. Elsevier Scientific Publishing Company Amsterdam, London, New York. 1973. p.1.