

Texte. 1994–1998. – München, 1999. – S. 158–168.

*Wolf Ch. Cassandra.* – München : Luchterhand, 2000. – 231 S.

### POETICS OF MYTH IN CHRISTA WOLF'S "KASSANDRA"

The paper deals with demythologization strategy in Ch. Wolf's "Kassandra". This strategy is understood as modernization of the myth's traditional literary form. Studying mythological images and plots is connected with the analysis of the story's gender and feministic meaning.

**Keywords:** myth creation; feminism; myth; demythologization; Ch. Wolf.

УДК 821.111

## СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ В ВЕЛИКОБРИТАНИИ

*О.Ю. Орлова*

*Научный руководитель: О.Г. Сидорова,*

*доктор филологических наук, профессор (УрФУ)*

В статье на материале британской традиции жанра литературной сказки рассматривается проблема соотношения литературной и фольклорной разновидностей жанра. Анализируя историю становления литературной сказки в Великобритании, автор показывает, что в структурном отношении фольклорная и литературная сказка образуют единую непрерывную жанровую традицию, внутренняя дифференциация которой проистекает, скорее, из форм бытования соответствующих текстов и их прагматических особенностей.

**Ключевые слова:** литературная сказка; фольклорная сказка; жанровая традиция; английская литература; литературные контакты.

Сегодня литературная сказка все чаще становится объектом исследования литературоведения, лингвистики, психологии и ряда других дисциплин. Между тем, изучение литературной сказки в литературоведении связано с рядом трудностей. Во-первых, не до конца прояснены отношения народной (фольклорной) и литературной сказки. Во-вторых, объем понятия «литературная сказка» трактуется различными исследователями по-разному, что затрудняет определение границ жанра. В-третьих, традиционно относимая к детской литературе, литературная сказка, однако, привлекает и взрослую аудиторию, что неслучайно вызывает вопрос о том, насколько правомочно относить авторскую сказку к жанрам детской литературы. В-четвертых, необходимо определить место британской традиции литературной сказки среди других национальных традиций жанра. Эти вопросы формируют единый комплекс проблем, решение которых также должно быть комплексным. Наиболее сложным нам представляется вопрос о соотношении литературной и фольклорной сказки, однако его решение невозможно без понимания исторических условий развития жанра и прагматических

параметров относимых к этому жанру текстов на разных исторических этапах.

В некоторых словарях, например, в «Словаре литературоведческих терминов» Л. Тимофеева и С. Тураева, отсутствует отдельная статья, посвященная литературной сказке [СЛТ 1974], этот жанр упоминается только в связи с фольклорной сказкой [СЛТ 1974: 357]. По версии составителей словаря «Поэтика», литературная сказка – это авторское произведение, которое характеризуется наличием особого пространства-времени, осознаваемого как волшебное или ирреальное. Сюжет литературной сказки представляет собой процесс перехода из обычного мира в волшебное пространство [Польшикова 2008: 235]. Однако это определение, опирающееся на специфику хронотопа, практически полностью совпадает с определением волшебной сказки, что не позволяет их в полной мере дифференцировать. Этот подход, скорее всего, восходит к англоязычной традиции, где сам термин *fairy tale* обозначает только волшебную сказку, причем в некоторых контекстах не очевидно, фольклорную или литературную [The Oxford Companion... 2002: 150]. Литературная сказка, в понимании некоторых отечественных литературоведов, включает в себя все многообразие подвидов, таких как волшебная сказка, сказка-сон, анималистская сказка и другие [см.: Никонова 1975]. Отчасти эти виды можно встретить и в фольклоре (волшебная сказка, сказка о животных, нонсенс в фольклоре для детей, например, в «Nursery Rhymes»), что подчеркивает связь народной и авторской сказки.

Однако в науке нет единого мнения по поводу соотношения фольклорной и литературной сказки. С одной стороны, исследователи четко разводят эти две разновидности сказки [Gates 2003: 31], с другой, сравнение определений и выделяемых разными авторами дифференциальных жанровых признаков не позволяет четко провести границу между ними [Брауде 1974: 53; Zipes 2012: 31; Bottigheimer 2009: 54]. Так, на примере нонсенса<sup>1</sup> Н.В. Соболева делает вывод о том, что он выходит за рамки литературного пространства [Соболева 2008: 10].

Как для фольклорной, так и для литературной сказки исследователи выделяют сходный набор признаков (фантастика, дидактизм, общие мотивы и образы), что подталкивает некоторых ученых считать, что, в сущности, мы имеем дело с одним жанром на разных этапах его бытования в литературе [Zipes 2007: 1–3, 50; Beveridge 2014: 31]. Согласно этой точке зрения, литературная сказка опирается на жанровый опыт сказки фольклорной, отличаясь от нее прежде всего характером бытования: фольклорная сказка бытует в устной форме, не имеет личного

---

<sup>1</sup> Сказку-нонсенс мы считаем одной из разновидностей жанра сказки.

авторства, ориентирована на традицию (как литературную, так и культурную, социальную), тогда как литературная сказка отличается личным авторством, ориентирована на современного читателя, функционирует в письменной (т.е. фиксированной) форме; при этом литературная сказка зачастую разрабатывает приемы, сюжетные схемы, мотивы и образы фольклорной сказки, встраиваясь в жанровую систему современной литературной фантастики.

История британской литературной сказки позволяет наглядно представить, как именно осуществляется жанровая преемственность между фольклорной и литературной сказкой. В научной литературе обычно отмечается, что литературная сказка формировалась на основе народной сказки постепенно, из-за чего, согласно многим сказковедам, невозможно назвать точное время и место появления первой литературной сказки на английском языке [McCulloch 2011: 35; Zipes 2006: 2; Zipes 2007: 1]. Самое авторитетное издание народных сказок в Великобритании выходило с 1889 года по 1910 год и насчитывает 12 томов. Появление в печатном варианте этих волшебных сказок, рассказанных Эндрю Лэнгом, совпало с расцветом литературной сказки в Великобритании. Эти книги, как объясняет Эндрю Лэнг в предисловии, рассчитаны на детей [Bottigheimer 2004: 270].

Вообще, вопрос отнесения сказки к детской литературе представляет определенную историко-литературную проблему, имеющую прямое отношение к вопросу формирования литературной сказки. Изначально ни фольклорная, ни литературная сказка не были объектом детского чтения [The Oxford Companion... 2002: xxi; Knowles, Malmkjaer 2003: 19; Zipes 2007: 1; Beveridge 2014: 32 и др.]. Собиратели фольклорных сказок XIX века имели четкое представление о многоадресности этих произведений. «Детские и домашние сказки» (1812) братьев Гримм, судя по названию сборника, были ориентированы сразу на двух адресатов – детей и взрослых. Установка братьев Гримм, как и многих других собирателей и авторов сказок, была следующей: «Взрослые могут понять текст во всей его смысловой полноте, дети же в основном воспринимают его событийную сторону, но по мере взросления смысловый потенциал книги раскроется и для них» [Федяева 2012: 61]. Несмотря на то что сразу после появления этого сборника критики сомневались в том, что сказки могут быть понятны детям, Я. Гримм настаивал: «Традиционные поучения и назидания, содержащиеся в наших сказках, понимает и стар и млад, а что они <дети> не поймут сейчас, они поймут позже... Мы же должны назвать детям Бога и черта задолго до того, как они что-то узнают о них» [цит. по: Федяева 2012: 61].

Применительно ко всем образцам литературной сказки, которые мы встречаем с XVIII–XIX веков в Великобритании, уместно говорить об их

многоадресности: вся британская литературная сказка ориентирована как на взрослого, так и на ребенка. Каждая из этих двух групп читателей воспринимает художественное произведение по-своему. Например, повесть для детей Д.М. Барри «Питер Пен и Венди», по свидетельству М.В. Иванкиной, содержит «несколько смысловых полей, не всегда доступных ребенку» [Иванкина 2011: 114]. Говоря о детской литературе как о литературе многоадресной, Т.А. Федяева отмечает, что «текст, который превосходит возможности детского восприятия, все же не перестает обладать всеми свойствами текста для детского чтения» [Федяева 2012: 61]. Таким образом, британская литературная сказка даже при наличии второго уровня восприятия, ориентированного на взрослых, всегда рассчитана в первую очередь на детей. Отчасти эта особенность связана с влиянием не только фольклора, но и иноязычной литературной традиции. В этом отношении показателен пример французской литературы, где литературная сказка была изначально «взрослым» жанром.

Общепризнанным фактом является влияние на формирование британской литературной сказки особой салонной разновидности этого жанра, возникшей во Франции в конце XVII века из салонных нравоучительных рассказов [Bottigheimer 2009: 74]. Такие сказки были частью салонной культуры, где авторы, в основном женщины, состязались в остроумии и умении вести светскую беседу. Сказочная форма оказалась востребована салонной культурой, поскольку фантастический сюжет предоставлял широкие возможности в иносказательной форме критиковать существующий общественный порядок и нравы. В отличие от английской литературной сказки, дата рождения французской известна точно – это 1690 год, когда вышла в свет «История Ипполита, графа Дугласа», написанная Мари-Катрин Лежумель де Барневиль, графиней д'Онуа. «История» содержала вставную новеллу, которую сегодня причисляют к жанру сказки [Строев 1990: 5; The Oxford Companion 2002: xxii].

Сам термин *fairy tale* («сказки фей») – это перевод французского названия жанра *conte de fées*. Французские салонные сказки с подтекстом, безусловно, предназначались взрослым, причем взрослым, принадлежащим к высшим слоям общества. Любопытно отметить, что французские литературные сказки, создаваемые для исполнения в салонах, где собирался высший свет общества, в Англии стали предметом семейного чтения. Французские литературные сказки распространились на Британских островах среди небогатых сословий в переводах, напечатанных в дешевых книгах карманного формата (так называемых *chapbooks*). Соответственно, ряд революционных идей во французских салонных сказках путем многочисленных пересказов трансформировался

до неузнаваемости. Новые версии, по иронии судьбы, на британской земле утрачивали свой критический пафос и встраивались в патриархальную систему ценностей простых британцев [McCulloch 2011: 32]. В 1697 году член Французской Академии, Шарль Перро, опубликовал сборник «Сказки матушки гусыни, или Истории и сказки былых времен с поучениями». Сборник был основан в первую очередь на фольклорных сюжетах, что, наряду с простым языком, которым были рассказаны эти народные истории, принесло автору небывалую популярность как во Франции, так и за ее пределами. Французская литературная сказка идет на спад в 1760-е гг., и ее следующий подъем происходит только после знакомства французских авторов с традицией англоязычной литературной сказки уже в XIX веке [Строев 1990: 31].

Собственно детская литература в Великобритании возникает в XVII веке, причем ее формирование никак не связано с формированием сказочной литературы. Основным источником развития литературы для детей стало усиление позиций пуританства [Соболева 2008: 9]. Традиционно считается, что пуритане значительно ограничили круг детского чтения, а литература, ориентированная на детей, носила весьма специфический характер [Zipes 2007: 144; Bottigheimer 2004: 264]. Дети в философии пуританства были продолжением не только жизни семьи, но и всего пуританского движения. Авторы этого времени озабочены искоренением пороков у юных читателей, которые, в числе прочего, по их мнению, могут быть вызваны чтением сказок [Bottigheimer 2004: 264].

Один из наиболее частых образов в литературе этого времени – образ умирающего ребенка, который полностью очищается от грехов, готовясь предстать перед Создателем. Едва ли не самой значимой книгой для детского чтения этого времени была книга Дж. Джейнвея «Символ для детей» (1672), подзаголовок которой содержит указание на ее содержание: «Joyful Deaths of Several Young Children» («Радостная смерть нескольких юных детей»). По свидетельству исследователей, еще в начале XIX века эта книга оставалась привлекательной для чтения [McCulloch 2011: 31; Grenby 2008: 5].

Тем не менее, желание авторов этого периода очистить ребенка от греха становится отчасти понятным, если мы примем во внимание тот факт, как близок был каждый ребенок к смерти в XVI–XVII вв. Социальные и экономические условия жизни в это время обуславливали высокий уровень детской смертности, так как в период эпидемий самыми уязвимыми категориями оказывались именно дети [McCulloch 2011: 31]. Дж. Джейнвей находился в Лондоне во время Великой Чумы 1665 года. Будучи пастором, он старался облегчить страдания членов своей паствы. Привлекательность книги для последующих поколений юных читателей могла определяться не только и не столько впечатляющими картинами

агонии персонажей. Очевидно, она была написана таким языком, который был понятен следующим поколениям детей еще через 150 лет после выхода книги. Кроме того, в центре повествования впервые оказывался ребенок: именно ребенок служил образцом стойкости и праведного поведения. Книги пуританских авторов учат, что даже в детстве жизнь может быть наполнена высокой духовной целью [Lerer 2008: 81].

Когда социально-экономические условия изменились в лучшую сторону, родители могли быть гораздо более уверенными, что их чада не подвергнутся смертельным болезням. Эта уверенность дала толчок развитию образования в эпоху Просвещения, когда родители начали гораздо больше, чем раньше, вкладываться в обучение детей [Grenby 2008: 5]. В отличие от религиозных установок пуританства, где человек мыслился как греховное творение, а литература была призвана исправлять и наставлять его на пути избавления от грехов, деятели Просвещения, вслед за Дж. Локком, представляли ребенка в качестве *tabula rasa*. Эта метафора предполагала, что ребенок появляется на свет лишенным каких-либо знаний и ощущений, но постепенно приобретает их в процессе знакомства с миром. Эта позиция отражала оптимистическую веру в возможности человеческого разума. В литературе данная позиция, так же как и протестантская установка, нашла отражение в нравоучительных рассказах (*moral tale*). Как и авторы пуританского толка, писатели-просветители сторонились волшебной сказки и вообще фантастических элементов в повествовании, опасаясь, что вымысел такого рода может привить ребенку склонность к обману.

Нравоучительные рассказы выполняли ту или иную идеологическую функцию и обладали минимумом художественности или занимательности [Никонова 1975: 3]. И хотя первые волшебные сказки, написанные собственно для детей, появились в Англии уже в 1720–1730-х гг. [McCulloch 2011: 35; Grenby 2008: 4], тем не менее, именно романтизм предопределил появление самых ярких образцов данного жанра. «В эпоху романтизма происходят кардинальные изменения в восприятии ребенка и детства. Ребенок становится самоценным, к нему уже не предъявляют тех же требований, что и ко взрослому; с него снимаются формируемые христианской традицией греховность и вина. С романтиков начинаются «детские дети», их ценят самих по себе, а не в качестве кандидатов в будущие взрослые» [Иванкива 2014: 71].

В связи с этим и сама литературная сказка – это относительно позднее явление [Никонова 1975: 3; The Oxford Companion... 2000: xx]. Некоторые исследователи относят появление жанра литературной сказки к концу XVIII века или началу XIX века [Никонова 1975: 4; Будур и др. 1998: 119; Thacker, Webb 2005: 13]; тем не менее, появление первых образцов классической британской литературной сказки происходит лишь в

середине XIX века. Это так называемый «первый золотой век» детской литературы, в котором литературная сказка пережила свой первый расцвет [Thacker, Webb 2005: 41; McCulloch 2011: 38]. Именно с этого времени она действительно формируется как жанр, и ее появление и становление органически связаны с основными установками эстетики романтизма.

Внимание авторов эпохи романтизма к природе, желание воссоединиться с ней, бегство от реальности, изучение народного творчества, исследование внутреннего мира человека и вера в духовную чистоту, которой обладает ребенок, – все это оказалось созвучно жанру литературной сказки. «Специфическое для литературной сказки двоемирие – это отголосок романтической традиции XIX века, с которой связан наиболее яркий момент развития литературной сказки в европейской ...и русской литературе» [Польшикова 2008: 235]. Писатели-романтики особенно настаивали на включении сказок в круг детского чтения [Thacker, Webb 2005: 26].

Условные границы «первого золотого века» британской литературной сказки обычно определяются 1850–1920 гг. Этот период ознаменовался расцветом жанра и связан с именами Л. Кэрролла, Дж. Макдональда, Э. Несбит, К. Грэма, Д.М. Барри, Б. Поттер, Р. Киплинга и других.

Так называемый «второй золотой век» (1920–1950 гг.) представлен, например, серией книг о Винни-Пухе А.А. Милна (1926, 1928) и «Доктором Дуллитлом» (1920–1951) Хью Лофтинга. После ужасов Первой Мировой Войны писатели предлагали читателям уход в уютный мир детства с игрушками или добрыми домашними животными, наделенными человеческими свойствами.

С середины XX века наблюдается вполне определенная потребность юного читателя в книгах о фантастических мирах, в которые можно попасть через обычный платяной шкаф («Хроники Нарнии» К.С. Льюиса, 1950–1956) или выйдя ночью в сад, в котором происходит перемещение во времени («Том и полночный сад» Филиппы Пирс, 1958). При обращении к этому «третьему золотому веку» [McCulloch 2011: 35] литературной сказки при определении жанра мы сталкиваемся с понятием *fantasy*, которым в англоязычной литературоведческой традиции обозначаются художественные тексты, включающие сверхъестественное или невозможное [Grenby 2008: 145]. Под это определение *fantasy*, очевидно, подходит и волшебная сказка, равно как и многие другие жанры художественной литературы. Данное понятие также пересекается с рядом других жанров детской литературы, таких как школьная повесть (книги о Гарри Поттере Дж.К. Роулинг), приключенческая повесть («The Hobbit» Дж.Р.Р. Толкиена), нравоучительный роман («Water-Babies» Чарльза Кингсли). Определение *fantasy*, предложенное М. Гренби, отражает

тенденцию англоязычного литературоведения широко понимать термин *fantasy*. В немецкоязычном литературоведении, как и в отечественном, «фэнтези» – это только один вид фантастической литературы, генетически связанный с фольклорной традицией – прежде всего мифологической [Престель 2011: 82]. Это касается мотивов, образов, сюжетики. Вероятно, мы можем говорить о пересечении сказочной литературы и *fantasy*, в то же время ставить между ними знак равенства было бы не вполне правильно. Более корректным нам кажется считать *fantasy* определенным типом фантастики. В то же время сказка как жанр вполне может эксплуатировать «фэнтезийный» тип фантастики, поскольку он восходит к тем же фольклорно-мифологическим истокам.

Все вышесказанное позволяет нам сделать вывод, что в структурном плане фольклорная и литературная разновидности сказки формируют единую жанровую традицию, внутренняя дифференциация которой проистекает, скорее, из форм бытования соответствующих текстов. При этом литературная сказка эксплуатирует фольклорные образы и мотивы, пользуясь ими как элементами некоторого литературного кода. Отличительной особенностью литературной сказки в ее канонической форме, складывающейся именно в британской литературе, является прежде всего ориентация жанра на детскую аудиторию (что не было характерно для фольклорной сказки), включение жанра в систему жанров современной фантастической литературы (среди которой выделяется особый тип фантастики – фэнтези, – «подпитывающий» в том числе и сказочный жанр). При этом из всех разновидностей фольклорной сказки наибольшее значение для формирования сказки литературной имела волшебная сказка, хотя нельзя исключать и присутствие элементов других вариантов фольклорной сказки. В то же время вопрос о влиянии различных подвидов фольклорной сказки на формирование литературной сказки в разных ее жанровых и исторических вариантах требует специального изучения.

#### Список литературы

- Брауде Л.Ю.* Сказочники Скандинавии. – Л. : Наука, 1974. – 240 с.
- Будур Н.В., Иванова Э.И., Николаева С.А., Чеснокова Т.А.* Зарубежная детская литература : учеб. пособие. – М. : Академия, 1998. – 304 с.
- Иванкива М.В.* Повесть «Питер Пэн и Вэнди» Д.М. Барри в русских переводах // Вестник детской литературы. – 2011. – № 2. – С. 113–116.
- Иванкива М.В.* Рецензия на книгу Карин Калверт «Дети в доме. Материальная культура раннего детства, 1600–1900» // Вестник детской литературы. – 2014. – № 8. – С. 69–71.
- Никонова С.* Предисловие // Английская литературная сказка. – М., 1975. – С. 3–11.
- Польшикова Л.Д.* Сказка литературная // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / под ред. Н.Д. Тамарченко. – М., 2008. – С. 235.



*Престель М.* Чудесный беспорядок. Введение в фантастическую детско-юношескую литературу и теорию фэнтези // Вестник детской литературы. – 2011. – № 3. – С. 70–97.

СЛТ 1974 – Словарь литературоведческих терминов / сост. Л. Тимофеев, С. Тураев. – М. : Просвещение, 1974. – 512 с.

*Соболева Н.В.* Английская абсурдная поэзия: проблемы поэтики и перевода (на примере творчества Э. Лира) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Екатеринбург : [б.и.], 2008. – 25 с.

*Строев А.* Судьбы французской сказки // Французская литературная сказка XVII–XVIII веков. – М., 1990. – С. 5–32.

*Федяева Т.А.* Феномен многоадресной детской литературы: теоретический аспект проблемы // Вестник детской литературы. – 2012. – № 4. – С. 58–62.

*Beveridge J.* Children into swans: fairy tales and the pagan imagination. – Montreal : McGill-Queen's University Press, 2014. – 279 p.

*Bottigheimer R.B.* Fairy tales and folk tales // International companion encyclopedia of children's literature / ed. by Peter Hunt. – Vol. 1. – New York, 2004. – P. 261–274.

*Bottigheimer R.B.* Fairy tales: a new history. – New York : State University of New York Press, 2009. – 162 p.

*Gates P.S.* Fantasy literature for children and young adults / Pamela S. Gates, Susan B. Steffel, Francis J. Molson. – Lanham, Md. : Scarecrow Press, 2003. – 176 p.

*Grenby M.O.* Children's Literature. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2008. – 257 p.

*Knowles M., Malmkjær K.* Language and Control in Children's Literature. – New York ; London : Routledge, 2003. – 284 p.

*Lerer S.* Children's Literature: A Reader's History from Aesop to Harry Potter. – Chicago : University of Chicago Press, 2008. – 385 p.

*McCulloch F.* Children's Literature in Context. – New York : Continuum, 2011. – 184 p.

*Thacker D., Webb J.* Introducing children's literature: from Romanticism to Postmodernism. – London and New York : Routledge, 2005. – 191 p.

The Oxford Companion to Fairy Tales / ed. by J. Zipes. – Oxford : Oxford University Press, 2002. – 637 p.

*Zipes J.* The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre. – Princeton : Princeton University Press, 2012. – 235 p.

*Zipes J.* When Dreams Came True: Classical Fairy Tales and Their Tradition. – New York and London : Routledge, 2007. – 322 p.

*Zipes J.* Why Fairy Tale Stick: The Evolution and Relevance of a Genre. – New York : Routledge, 2006. – 350 p.

### **THE FORMATION OF LITERARY FAIRY TALE IN GREAT BRITAIN**

The article deals with the problem of correlation between folk tale and literary fairy tale with reference to the British fairy tale tradition. By analyzing the formation of the British fairy tale, the author shows that in structural aspect folk and literary fairy tale constitute a common continuous genre tradition, inner differentiation of which comes most likely from the forms of existence of corresponding texts and their pragmatic characteristics.

**Keywords:** literary fairy tale; folk tale; genre tradition; English literature; literary contacts.