Евразийский национальный университет имени Л.Н. Гумилева

УДК 821.512.122 На правах рукописи

**ГЫЛЯ АЙГЕРИМ АСЫЛХАНОВНА**

**Типология схождения современной литературной сказки (на**

**материале произведений казахстанских авторов в контексте мировой**

**литературы)**

6D021400 – Литературоведение

Диссертация на соискание степени

доктора философии (PhD)

Научные консультанты

доктор филологических наук,

профессор

К.Р. Нургали

доктор филологических наук,

профессор

Л.Е. Беженару

(Ясский Университет

им. А.И. Куза)

Республика Казахстан

Астана, 2025

**СОДЕРЖАНИЕ**

|  |  |
| --- | --- |
| **ОПРЕДЕЛЕНИЯ**…………………………………………………..……….... | 1 |
| **ВВЕДЕНИЕ**………………………………………………………………….. | 7 |
| **1 ЛИТЕРАТУРНАЯ СКАЗКА: ПРОБЛЕМЫ ЖАНРА И МЕСТО В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**………………………………………… | 16 |
| 1.1 Жанр литературной сказки как «мемплекс» в работах Дж. Зайпса. Бахтинская концепция «память жанра» и вызов традиции в исследованиях М.Н. Липовецкого………………………………………….. | 16 |
| 1.2 Литературная сказка и фэнтези: взгляд через призму рецептивной эстетики………………………………………………………………………. | 23 |
| 1.3 Эстетика постмодернизма в современной литературной сказке…….. | 31 |
| **2 ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ**………………………………. | 40 |
| 2.1Природа фантастического в современной литературной сказке…….. | 40 |
| 2.2 Поэтика заглавия современной литературной сказки…………………. | 45 |
| 2.3Мифопоэтика современной литературной сказки…………………….. | 50 |
| 2.4 Архетипы Юнга как основа психологизма постмиллениальной литературной сказки…………………………………………………………. | 60 |
| **3 ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ СХОЖДЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ: ОПЫТ ПАРАЛЛЕЛЬНОГО СОПОСТАВЛЕНИЯ**………… | 68 |
| 3.1 Аксиология современной литературной сказки: выражение категории *Другого* через вопросы идентичности, феминизма, власти и экологизма… | 68 |
| 3.2 Варианты реализации базового мотива: экзотерические, эзотерические и непройденные инициации………………………………… | 77 |
| 3.3 Типология сюжета современной литературной сказки……………..…. | 82 |
| 3.5 Типология героя, антагониста, персонажа литературной сказки…….. | 89 |
| 3.6 Остранение и абъекция как художественные приемы современной литературной сказки………………………………………………………….. | 96 |
| **4 ТЕНДЕНЦИИ КАЗАХСТАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**……………………………… | 100 |
| 4.1 Казахстанская сказка как пример транснациональной литературы…. | 100 |
| 4.2 Тенденции казахстанской сказки в аспекте Запад-Восток……………. | 104 |
| **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**……………………………………………………………… | 113 |
| **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**…………………….. | 117 |
| **ПРИЛОЖЕНИЕ А** – Сказочная структура фэнтезийных произведений на примере «Гарри Поттер и философский камень» Дж.К. Роулинг и «Приключения Бату и его друзей» З. Наурызбаевой и Л. Калаус………… | 126 |
| **ПРИЛОЖЕНИЕ Б** – Мифологемы в современных литературных сказок. | 128 |
| **ПРИЛОЖЕНИЕ В** – Герои, антагонисты и действующие лица…………. | 129 |

# **ОПРЕДЕЛЕНИЯ**

# В настоящей диссертации использованы ссылки на следующие стандарты:

**Абъекция** ‒концепт, исследующий человеческие реакции на угрозу разрушения смысла, вызванную утратой различия между субъектом и объектом или между собой и Другим. Абъекция включает в себя изгнание и отторжение того, что считается нечистым, с целью поддержания стабильного и целостного «я».

**Аксиология** ‒ философская наука, изучающая природу, структуру и функции ценностей, а также их роль в художественном произведении.

**Аллюзия** ‒ литературный прием, заключающийся в косвенном или прямом упоминании о другом произведении, событии или персонаже, создающем дополнительные смыслы и ассоциации.

**Антропоцентризм** ‒ философская позиция, при которой человек рассматривается как центр и высшая цель мироздания, что отражается в литературных текстах.

**Архетип** ‒ изначальный образ, мотив или символ, глубоко укорененный в коллективном бессознательном, который повторяется в литературе и мифологии.

**Архитекстуальные отношения** ‒ взаимосвязи между текстами на уровне жанровых и стилистических элементов, выявляющие интертекстуальные связи.

**Деколониальная чувствительность** ‒ критический подход в литературоведении и культурной критике, направленный на осознание и деконструкцию колониальных и неоколониальных структур, а также на восстановление и признание маргинализованных коренных знаний и культурных практик. Этот подход стремится к справедливому и многоголосому представлению культурного наследия, оспаривая колониальные конструкции идентичности и поддерживая инклюзивные и многообразные представления о культурах и этнических группах.

**Деконструкция** ‒ метод критического анализа текста, направленный на выявление и разрушение бинарных противоположностей, лежащих в его основе, для раскрытия многозначности и противоречий.

**Интермедиальность** ‒ взаимодействие различных видов искусства и медиа в одном произведении, создающее многослойность восприятия.

**Интертекстуальность** ‒ наличие в тексте ссылок на другие произведения, цитат, аллюзий и реминисценций, создающих сетку взаимосвязей между текстами.

**Игровая семантика** ‒ использование в тексте языковых игр и аллюзий для создания дополнительных смыслов и интерпретаций.

**Коннотативное значение** ‒ дополнительное значение слова или выражения, возникающее из ассоциаций, культурных и контекстуальных факторов.

**Мемплекс** ‒ группа мемов, которые совместно реплицируются и оказывают влияние на формирование жанровых характеристик в литературе.

**Метажанр** ‒ жанр, включающий элементы и особенности нескольких других жанров, создавая многослойное повествование.

**Метафикциональность** ‒ род саморефлективного повествования, которое повествует о самом процессе повествования. Концентрируется на феноменологических свойствах литературы и исследует сущностную природу словесного искусства.

**Мифопоэтика** ‒ исследование мифологических структур и мотивов в литературных произведениях, выявляющее их символическое значение.

**Наратив** ‒ структура и последовательность событий, представленных в литературном произведении, а также повествовательная техника и форма изложения.

**Нравственный императив** ‒ этическое требование, предъявляемое автором к персонажам и сюжетам, формирующее аксиологическую направленность произведения.

**Остранение** ‒ художественный прием, заключающийся в представлении обычного явления необычным образом для создания эффекта новизны и усилия восприятия.

**Память жанра** ‒ сохранение и воспроизведение жанровых констант и элементов, характерных для определенного литературного жанра.

**Постмодернизм** ‒ культурное и литературное направление, характеризующееся отказом от абсолютных истин, иронией, эклектизмом и игрой с формой и содержанием.

**Постструктурализм** ‒ направление в литературной критике, отвергающее фиксированные значения текстов и акцентирующее внимание на множественности интерпретаций и контекстуальных значений.

**Продуктивная рецепция** ‒ восприятие и интерпретация текста, включающее его переосмысление и создание новых интерпретаций.

**Префигуративная культура** ‒ тип культуры, в которой будущее моделируется на основе настоящего опыта.

**Реминисценция** ‒ отсылка к другому литературному произведению или событию, часто без явного упоминания.

**Репродуктивная рецепция** ‒ восприятие текста, направленное на его воссоздание и сохранение оригинального смысла.

**Рецептивная эстетика** ‒ теория, исследующая восприятие и интерпретацию литературных произведений читателями, учитывающая их ожидания и взаимодействие с текстом.

**Семиотика** ‒ наука о знаках и знаковых системах, изучающая их значение и использование в литературе и коммуникации.

**Синкретизм** ‒ сочетание и взаимопроникновение различных жанров, стилей и культурных элементов в одном литературном произведении.

**Типологические схождения** ‒ сходные явления или структуры, возникающие в различных литературных традициях и культурах независимо друг от друга, но имеющие общие черты и закономерности. Эти сходства являются результатом аналогичных стадий общественно-исторического и культурного развития народов или универсальных закономерностей человеческого сознания. В литературоведении типологические схождения исследуются для выявления универсальных моделей и структур, которые проявляются в произведениях разных авторов и культур без явных взаимных влияний.

**Трансформация архетипа** ‒ изменение традиционных символов и образов в литературном тексте для создания новых смыслов и интерпретаций.

**Феминистская критика языка** ‒ направление в феминистской теории и литературоведении, которое анализирует, как язык отражает, поддерживает и воспроизводит гендерные неравенства и патриархальные структуры. Эта критика исследует, каким образом языковые практики, грамматические формы, лексика и дискурсы способствуют маргинализации и подавлению женщин, а также как они закрепляют стереотипы о гендерных ролях. Феминистская критика языка также стремится выявить и предложить альтернативные способы использования языка, которые способствуют равенству и инклюзии.

**Феноменология** ‒ это философское направление, основанное Эдмундом Гуссерлем, которое изучает структуру сознания и феномены как они воспринимаются и переживаются субъектом. Феноменология стремится описать явления так, как они представляются в непосредственном опыте, без предпосылок и теоретических интерпретаций. Это подход, который акцентирует внимание на субъективном опыте и интенциональности (направленности сознания на объекты).

**Феноменологическая редукция** ‒ это методологический процесс, разработанный Гуссерлем, который заключается в «отстранении» или «выключении» всех предположений о существовании внешнего мира, чтобы исследовать чистые переживания и структуры сознания. Этот процесс включает в себя временное приостановление суждений о реальности объектов и сосредоточение на том, как они даны в сознании. Цель феноменологической редукции — достичь непосредственного и безошибочного понимания сущности явлений через их чистое восприятие.

**Хронотоп** ‒ единство пространственно-временных отношений в литературном произведении, определяющее его структуру и композицию.

**Экзистенциализм** ‒ философское направление, которое фокусируется на индивидуальном существовании, свободе и ответственности человека. Оно утверждает, что существование предшествует сущности, и подчеркивает важность личного выбора и субъективного опыта в определении смысла жизни. В экзистенциализме акцентируется на абсурдности мира и необходимости создания собственного смысла жизни через подлинное существование.

В литературе экзистенциализм проявляется через исследование внутренних переживаний персонажей, темы свободы, выбора, абсурда, отчуждения и одиночества, иллюстрируя экзистенциальные кризисы и моральные дилеммы.

**Эпистема** ‒ термин, введенный Мишелем Фуко, обозначающий совокупность знаний и интеллектуальных установок, характерных для определенной исторической эпохи и культуры. Эпистема определяет, какие вопросы считаются значимыми, какие методы используются для их исследования и какие ответы считаются допустимыми. Это концептуальная структура, которая формирует и ограничивает способы мышления и понимания мира в конкретный исторический период.

**Эстетическая дистанция** ‒ разрыв между ожиданиями читателя и текстом, создающий пространство для интерпретации и осмысления.

**Этос** ‒ совокупность нравственных и этических ценностей, убеждений и идеалов, воплощенных в литературном произведении или персонажах.

# **ВВЕДЕНИЕ**

Современная литература, следуя тенденции глобальной культурной интеграции в максимальной за всю историю человечества степени, тяготеет к контактам культур и различных типов духовности; национальная литература не может рассматриваться вне рамок международных литературных связей, художественного опыта других мировых литератур. Еще М. Бахтин писал, что «текст живет, только соприкасаясь с другим текстом (контекстом). Только в точке контакта текстов вспыхивает свет, освещающий и назад, и вперед, приобщающий данный текст к диалогу» [1].

На сегодняшний день типологические исследования представляются одним из наиболее актуальных направлений компаративистики в частности и литературоведения в целом, особенно в странах с многоязычной базой, в том числе в Казахстане. Причиной тому служит попытка разработки национальной концепции литературы (В. Жирмунский в работе «Проблемы сравнительно-исторического изучения литератур» указывал на то, что «сравнение не уничтожает специфики изучаемого явления (индивидуальной, национальной, исторической); напротив, только с помощью сравнения... можно точно определить, в чем заключается эта специфика» [2]), этому способствуют исследования проблем жанра, стиля, направления, а также вопросов межкультурных и межнациональных отношений. Как указывает У. Калижанов, «современное сравнительное литературоведение в Казахстане имеет богатые традиции. Взаимосвязь литератур обогащает литературный процесс и культуры народов мира. В дальнейшем это было подзабыто. Но современные реалии делают компаративистику актуальной и востребованной наукой. Казахская литература и национальные литературы республики, интеграция которых в мировой художественный процесс очевидна, имеют стратегически устойчивое значение для утверждения национального самосознания, развития межкультурного диалога и укрепления духовного имиджа нашей страны в мире» [3]. Об этом же говорит и Л. Беженару: «литературоведческая компаративистика считается на современном этапе развития одним из ведущих направлений в современной филологии и становится одной из четырех основных дисциплин в литературоведческой науке, наряду с теорией литературы, историей литературы и литературной критикой» [4].

Исходя из этого, необходимость типологических исследований обусловлена направленностью современного мирового литературного процесса; именно такой подход может помочь определить национальную специфику казахстанского литературного процесса. Сигов Владимир Константинович, ХайРуллин Руслан

Данное диссертационное исследование направлено на освещение таких «закономерностей общего порядка» через призму жанра литературной сказки. Таким образом, **актуальность** исследования вытекает из стремления рассмотреть проблемы взаимодействия традиций литературной сказки в книжных культурах народов мира в аспекте сравнительного изучения типологических особенностей функционирования жанра литературной сказки на Западе и Востоке; выявить устойчивые системы элементов в его поэтике, предопределяемые общемировой динамикой сближения в литературных исканиях в сфере повествовательных мотивов и сюжетов XXI вв.

**Цель** представленной диссертации ‒ на основе выявленных и описанных типологических схождений в современной литературной сказке разработать целостную концепцию изучения сказочной литературы в синхроническом аспекте, вместе с тем уточняя национальную специфику казахстанской литературной сказки.

**Задачи** диссертационного исследования вытекают из общей установки на научное освещение процесса развития жанра литературной сказки в Казахстане в широком компаративном контексте, они ориентированы на выработку верифицированных критериев аксиологической и эстетической ценности литературной сказки на национальном и интернациональном материале:

1. дать обзор актуальных дефиниций, концепций и классификаций жанра современной литературной сказки;
2. уточнить особенности поэтики жанра с учетом его эмерджентности;
3. предложить варианты чтения/интерпретации современной литературной сказки с позиции жанровой трансформации;
4. выявить типологические схождения («стержневые линии») и расхождения на уровне природы фантастического, аксиологии, сюжета, хронотопа, плана персонажей, отдельных художественных приемов;
5. определить характер типологических схождений литературной сказки в эпистемологическом аспекте Запад-Восток;

**Объектом исследования** выступает современная литературная сказка, под «современными» в рамках данного диссертационного исследования мы подразумеваем постмиллениальные тексты, вышедшие в период с 2002 по 2024 годы. Данные временные рамки определенны сменой общей художественной парадигмы на рубеже веков, что создает основания для возникновения общего типологического ряда.

**Предмет исследования** ‒одностадиальные типологические схождения в контексте современной литературной сказки. Под типологическими схождениями здесь мы понимаем «сходные процессы в разных литературах, возникшие независимо от контактов и являющиеся результатом сходных стадий общественно-исторического, культурного развития народов либо универсальных закономерностей человеческого сознания» [5].

Предмет исследования определил критерии отбора **материала исследования:** мы прибегли к выборке методом случайного отбора внутри предварительно отобранных по принципу критической оценки (отбор произведений, которые получили высокие оценки от литературных критиков или выиграли престижные литературные премии). Этот метод позволил получить репрезентативную выборку текстов, которая отражает разнообразие и общие тенденции в рамках исследуемого жанра и временного периода. Случайная выборка гарантировала необходимую вариативность данных, что является ключевым для анализа типологических схождений. Применение этого подхода исключило предвзятость, обеспечивая объективное исследование литературных текстов.

Корпус исследования представлен текстами разного объема ‒ в первую очередь это крупные произведения, такие как роман-сказка Б. Момышулы и Ю. Серебрянского «Черная Звезда» (Казахстан, 2019), сказочная повесть немецкой писательницы K. Funke «Pan's Labyrinth» (К. Функе «Лабиринт Фавна» (Испания, 2019), литературная сказка британского писателя N. Gaiman «Coraline» (Н. Гейман «Коралина»), (Великобритания, 2002). Данные тексты представляют собой основной материал исследования. Также, в ходе анализа мы привлекаем меньшие по объему произведения: первый текст сказочного цикла об Агате, «Агата возвращается домой» Л. Горалик (Россия, 2007), сказки цикла «Казахстанские сказки» Ю. Серебрянского (Казахстан, 2017), сказки из цикла «Мамины сказки» Н. Шаймерденовой (Казахстан), сказку Н. Веревочкина «Нарисуй мне золотое сердце» (Казахстан, 2003), сказку-модификацию R. Shearman «Peckish», («Голод», Р. Ширман) (США, 2013), сказку-модификацию М. Cunningham «Crazy Old Lady» («Сумасшедшая старуха» М. Каннингем), сказки Б. Алимжанова из сборника «Мальчик, победивший Джалмауз» (Казахстан, 2016), «Сказку» Д. Сурагалинова (Казахстан, 208), текст «Как дочь Умай победила Ужас» Д. Мукитановой (Казахстан, 2023), сказку «Совы-крикуньи» А. Уразимбетова (Казахстан, 2024), сказку «Зеркальные чары. Сказка для тех, чья душа похожа на розу без шипов» Е. Зейферт (Казахстан, 2007) и «Сказку про робота» Н. Райм (Казахстан, 2011). Таким образом, корпус материала исследования состоит из 15 текстов, 10 из которых ‒ произведения казахстанских авторов. Также, в тексте диссертации встречаются отдельные упоминания других произведений современных авторов. Необходимо также отметить, что большая часть выбранных текстов являются двуадресатными, то есть ориентированными одновременно на взрослую и детскую аудиторию, однако среди них есть сугубо «взрослые» (например, текст Р. Ширмана) и сугубо «детские» (Н. Шаймерденова). Данные тексты можно условно разделить на волшебные сказки и «сказки о природных явлениях, растениях и животных». Основной фокус исследования направлен именно на тексты первой категории за счет их количественного преобладания в исследуемом корпусе литературных произведений. Таким образом, в материалах исследования представлены литературные сказки авторов Казахстана, России, Англии и США.

Литературная сказка достаточно широко исследуется современными литературоведами; однако, по нашим наблюдениям, еще не было попыток одностадийных сравнительно-типологических исследований казахстанской и зарубежной литературной сказки, чем и обусловлена **научная новизна** диссертации. Кроме того, в контексте данного исследования впервые предлагается использовать концепцию метафикциональности для жанровой дифференциации, предлагается собственная перспектива на типологию жанра, классификацию базового мотива инициации. Выводы диссертации предлагают новый взгляд на аксиологическую установку жанра. Также большая часть текстов, исследуемых в данной диссертации, впервые вводится в научный оборот.

**Степень изученности проблемы.** Подход к изучению литературной сказки в целом и новейшей литературной сказки в частности ограничен рядом направлений, это, по большей части, два основных пласта исследований: исследования, фокусирующиеся на жанровом своеобразии литературной сказки, рассматривающие литературную сказку в ключе исторической поэтики, в тесной связи с ее пражанром ‒ сказкой фольклорной (сюда можно отнести и структуралистские исследования современной литературной сказки, и исследования, посвященные связи литературной сказки с другими жанрами, и работы по исследованию фантастического в рамках литературной сказки); и группа исследований, посвященных изучению индивидуально-авторского своеобразия литературной сказки в контексте творчества конкретного автора, либо своеобразия жанра в рамках литературной эпохи и в рамках отдельных национальных литератур. Такая логика продиктована самой диалектической природой жанра литературной сказки. В новейшей англоязычной литературоведческой парадигме также существует большой пласт исследований, под общим знаком феминистской критики языка (Дж. Зайпс, М. Татар, К. Бакчелига и др.), которые занимаются исследованием деконструкций гендерных и социальных архетипов в современной литературной сказке, а также небольшое количество исследований, посвященных интермедиальности. В то время как сказка фольклорная достаточно изучена в контексте отечественного и западного литературоведения (существуют следующие подходы к фольклорным сказкам: фольклористический (А. Аарне, С. Томпсон), структуралистский (В. Пропп, М. Николаева), чисто литературный (М. Люти), социально-исторический (Дж. Зайпс), психоаналитический (Б. Беттельгейм, М. фон Франц), феминистская критика (М. Татар, К. Бакчелига), научное осмысление литературной сказки в аспекте мировой литературы осложнено рядом фактов. Во-первых, до сих пор не существует единой выверенной методологии для дефиниции жанра: один из самых авторитетных западных специалистов в области сказочного жанра, Дж. Зайпс, предлагает для определения жанра принимать установку на изменения социального статуса героя сказки [6], Ц. Тодоров считает «особый стиль письма» [7] жанрообразующим элементом, на таком же, почти интуитивном определении жанра настаивает и Т. Чернышева [8], Л. Брауде предлагает исследовать ее в контексте творчества конкретных авторов [9], Т. Кривощапова, говоря про жанровую специфику литературной сказки, акцентирует внимание на ее интертекстуальности и игровом начале [10] и т.д. Во-вторых, большинство современных исследователей занимается либо детской литературой в целом, либо конкретными авторами. Типологические схождения и различия казахстанской сказки с литературными сказками других книжных культур почти не изучены.

**Методологическая база** исследования основана на концепции И. Неупокоевой, которая базируется на синтезированном системно-сравнительном подходе к компаративистскому исследованию литературных явлений, соотносимых в «общем типологическом ряду» [11]. В исследовании мировой литературы как исторически развивающегося целого, сравнительный метод может реализовать свой потенциал только в случае его строгого системного применения. Несмотря на разнообразие используемых частных методик, сам метод исследования должен быть внутренне последовательным и согласованным на всех своих этапах, представляя собой четкую иерархию различных уровней типологического анализа, проводимых в разных кругах сопоставления. Таким образом, мы применяем сравнительный анализ на основе методологического концепта системности. Сравнительно-типологический подход призван определить место казахстанской литературной сказки в рамках сверхсложной системы «мировая литература», типологические схождения в данном диссертационном исследовании являются не только ключевым понятием, но и принципом исследования, который, в силу своего динамического характера, предоставляет возможность изучить объект исследования на различных уровнях. Сама природа литературной сказки (ориентированность на пражанр), предполагает продуктивность исследований типологического характера – типологические черты здесь имеют первостепенное значение и для внутренней, и для жанровой поэтики текстов. При этом методология, предложенная Неупокоевой, подразумевая обязательное наличие одного типологического ряда, позволяет подключать другие (вне рамок системного и сравнительного подходов) методы исследования в зависимости от конкретной исследуемой проблематики. Подход И. Неупокоевой не предполагает «консервативной зацикленности только на двух методах (системного и сравнительного) анализа» [11, с. 23]. Как указывает Э. Шафранская: «Логика системного подхода изначально запрограммирована на компаративную методику, поскольку ориентирует исследователя на раскрытие целостности объекта посредством выявления многообразных типов связей (типологических, в первую очередь) между его уровнями и сведения их в единую аналитическую картину» [12].

Основным **методом** данной диссертации является сравнительно-типологический (в частности, параллельный анализ). Здесь мы опираемся на принципы исследования, выраженные М. Храпченко: «В отличие от сравнительно-исторического подхода к литературе – типологическое ее изучение предполагает выяснение не индивидуального своеобразия литературных явлений, и не просто их сходных черт, и не связей как таковых, а раскрытие тех принципов и начал, которые позволяют говорить об известной литературно-эстетической общности, о принадлежности данного явления к определенному типу, роду. Принадлежность эта нередко обнаруживается и тогда, когда литературные факты не находятся в непосредственной связи между собой» [13]. При этом сравнительный подход помогает выявить глубинные сходства изучаемых произведений, а типологический позволяет осмыслить их роль в широком культурном контексте. Здесь мы обращаемся к классическим трудам Н. Конрада, В. Жирмунского, а также к современным работам, в частности к исследованиям Э. Шафранской, Р. Амриевой, Б. Храпченко. Внутри метода мы прибегли к принципу параллельного сопоставления нескольких текстов одновременно. Такое сравнение позволяет синтезировать результаты и формулировать обобщенные выводы, которые имеют более высокий уровень объективности по сравнению с анализом типологических схождений двух текстов. Это обеспечивает более надежные и валидные научные заключения.

Также ряд факультативных методов исследования продиктован системным подходом. Таким образом, теоретическая база представлена, но не ограничена, работами следующих ученых: Дж. Зайпса, М. Липовецкого, М. Бахтина, И. Минераловой, Т. Кривощаповой, А. Корольковой в отношении жанровых вопросов литературной сказки; К.Л. Стросса, Дж. Фрэйзера, В. Руднева, Е. Мелетинского, О. Фрейденберга, Дж. Кэмпбелла, С. Кондыбая, К. Юнга, З. Наурызбаевой в выявлении категорий мифологизма литературной сказки; Ц. Тодорова, С. Лавлинского, Т. Чернышевой, Е. Ковтун в определении фантастической природы литературной сказки; С. Каскабасова, Л. Овчинниковой, М. Николаевой в области имманентных свойств современной литературной сказки.

При изучении сюжетного строя мы обращаемся к работам структуралистов Ж. Женетта и В. Проппа и семиотика А. Греймаса. Отношения «Автор‒Реальность‒Читатель» (культурная традиция и экстралитературная реальность) рассматриваются с точки зрения рецептивной эстетики и феноменологии. В рамках исследования проявления художественного сознания феноменологическая редукция в литературной сказке представляет особый интерес. Литература имеет уникальную способность использовать язык для выхода за пределы прямого и опосредованного восприятия. Это напоминает платоновский миф о пещере, где тени на стенах лишь символизируют истинную реальность. В литературных сказках феноменологическая редукция помогает понять, как тексты действуют как зеркала трансцендентных миров, позволяя читателям воспринимать и осмыслять сюжеты и персонажей на глубоком, архетипическом уровне. Автор бессознательно выполняет селективную редукцию в процессе создания текста. Читатели также участвуют в редукции, анализируя фантазии, ожидания и желания автора, передаваемые через письменное слово. Этот анализ включает выявление ключевых психических доминант и эмоциональных агрегатов, формирующих различные узлы восприятия, которые направляют интерпретацию текста. Менее значимые, отвлекающие от основной идеи элементы исключаются или минимизируются. Таким образом, литературные сказки служат инструментом социализации и передачи культурных норм, выполняя важную эпистемологическую функцию. Несмотря на противопоставление феноменологии и эпистемологии М. Фуко, мы рассматриваем подход Э. Гуссерля, который касается понимания таких «общественных феноменов» [14], как восприятие, образные представления, воспоминания, внимание, образное сознание и сознание времени. Литературное произведение представляет собой объективацию субъективных переживаний через текст, где интенциональный горизонт определяет направление от автора к читателю и активизирует функции восприятия. Через процесс творческой редукции, осуществляемой и автором, и читателем, реализуется феноменологический принцип ego cogito, который включает «мыслительное переживание» ‒ особый вид сознательного опыта. Этот феномен проявляет свою уникальную природу в литературном контексте, включая бессознательное как его основу. В этой связи представляются актуальными работы из области психоаналитического литературоведения и феминистской критики таких ученых, как Л. Сафронова, Э. Жанысбекова, М. фон Франц, М. Татар, К. Бакчилега.

**Теоретическая значимость** настоящего исследования состоит в его вкладе в развитие компаративистики и теории литературных жанров. Исследование расширяет теоретические представления о типологических сходствах и различиях в жанре литературной сказки, выявляя связи между национальными и международными литературными процессами. Оно вносит значительный вклад в понимание динамики взаимодействия литературных традиций Запада и Востока, раскрывая механизмы трансформации жанра под влиянием глобальных культурных изменений. Результаты исследования способствуют развитию феноменологической и рецептивной эстетики, предоставляя новые инструменты для анализа художественных текстов и их восприятия. Кроме того, работа вводит в научный оборот новый корпус текстов, что обогащает исследовательскую базу и открывает новые перспективы для дальнейших научных изысканий в области литературоведения.

**Практическая значимость** исследования определяется его применимостью в образовательной и культурной сферах. Результаты работы могут быть использованы для разработки учебных программ и методических пособий по литературоведению, в частности, по компаративистике, теории литературных жанров и феноменологии. Исследование предоставляет литературным критикам и исследователям новые критерии для оценки аксиологической и эстетической ценности литературных сказок, что способствует более объективному анализу художественных произведений. Выявленные типологические черты и динамика жанра могут служить ориентиром для современных писателей и сценаристов, работающих в жанре сказки, обеспечивая их теоретической базой для создания произведений, которые будут учитывать как национальные особенности, так и глобальные литературные тенденции. Кроме того, результаты исследования могут быть полезны в контексте культурной политики и межкультурного диалога, способствуя укреплению национального самосознания и продвижению культурных ценностей на международной арене.

Основные **положения диссертации**, выносимые на защиту:

1. Жанроопределяющей константой литературной сказки является понятие «памяти жанра» и установка на метафикциональность.
2. Следует определять жанр литературной сказки как неустойчивое множество, ядерно-периферийно систему, где ядро составляют тексты с максимально выраженной метафикциональностью, а периферию ‒ тексты, которые обладают лишь некоторыми факультативными константами памяти жанра;
3. Поэтику жанра определяет влияние постмодернизма и продуктивная рецепция мифологических переконфигурированных элементов. Для исследуемого жанра продуктивно прочтение/анализ с применением архетипов К.-Г. Юнга.
4. Типологические схождения современной литературной сказки выражены на уровне аксиологии (чувствительностью к дискурсу Другого), базовым мотивом инициации в различных вариациях (эзотерическая, экзотерическая, непройденная), карнавальным хронотопом, типологией сюжета, героев и персонажей, отдельными художественными приемами (остранения и абъекция).
5. Типологические схождения современной литературной сказки обусловлены архитекстуальными отношениями и эпистемологией постмиллениального сознания. При этом, художественная индивидуальность казахстанской сказочной традиции обусловлена особым типом художественного сознания, установкой на сохранение и воссоздание культурной самоидентификации и репродуктивной рецепцией экзистенциализма.

**Апробация исследования.** Основные положения и выводы диссертационного исследования представлены в 12 публикациях. Среди них 3 статьи опубликованы в изданиях, рекомендованных Комитетом по обеспечению качества в сфере образования и науки Министерства образования и науки Республики Казахстан, 1 статья включена в журналы, индексируемые в базе Scopus, 4 статьи опубликованы в сборниках материалов международных конференций, и 3 статьи размещены в международных журналах, входящих в базу данных РИНЦ.

**Структура диссертации** состоит из списка основных определений, введения, четырех разделов, заключения и списка использованной литературы.

**Основные определения** включают в себя список дефиниций ключевых терминов и понятий, используемых в исследовании. Эти дефиниции помогают установить общие рамки и единообразие понимания терминологии, обеспечивая точность в представлении материала.

**Во введении** обосновывается актуальность и новизна проведенного исследования, формулируются цели и задачи работы. Описывается теоретическая база, включающая основные концепции и подходы, на которых строится исследование. Определяются методы, используемые для анализа литературного материала, и обосновывается их выбор. Также подчеркивается теоретическая и практическая значимость работы, показывающая, как результаты исследования могут быть применены в научной и образовательной сферах. Формулируются гипотеза и основные положения, которые выносятся на защиту.

**Первый раздел** посвящен исследованию проблем жанра литературной сказки и ее места в современной литературе. В разделе рассматривается жанр литературной сказки как «мемплекс» в работах Дж. Зайпса, а также бахтинская концепция «памяти жанра» и ее интерпретация в исследованиях М. Липовецкого. Освещаются традиции постмодернизма в литературной сказке и анализируется взаимодействие литературной сказки и фэнтези через призму рецептивной эстетики.

**Второй раздел** исследует поэтику литературной сказки, включая природу фантастического, функционирование заглавия как формулы сюжета и интертекстуальность в современных сказках. Особое внимание уделяется мифо- и психопоэтике литературной сказки, трансформации архетипов на примере сказок-модификаций.

В **третьем разделе** мы анализируем типологические схождения в литературной сказке через опыт параллельного сопоставления. Исследуется аксиология современной литературной сказки, рассматриваются вопросы идентичности, феминизма, власти и экологизма. В разделе также изучается мифопоэтика и хронотоп, план персонажа и художественные приемы остранения и абъекции. Анализ текстов Б. Момышулы, Ю. Серебрянского, Н. Веревочкина, Н. Шаймерденовой, К. Функе, Н. Геймана, Л. Горалик, Р. Ширмана, М. Каннингема, Б. Алимжанова, Д. Сурагалинова, Д. Мукитановой, Е.Зейферт, Н. Райм и других позволяет выявить общие и уникальные черты, присущие современным литературным сказкам различных культур.

**Четвертый раздел** фокусируется на манифестации художественного сознания в современной литературной сказке. Описывается феномен транснациональных писателей Казахстана. Рассматривается роль литературной сказки в контексте детской литературы, анализируется рецепция экзистенциализма. Исследуется эпистемология современной литературной сказки с акцентом на западные и восточные аспекты, что демонстрирует, как литературные сказки отражают и формируют культурные и социальные нормы.

**Приложения** включают рабочие материалы диссертации и сравнительные таблицы, которые служат инструментом для структурированного анализа материала. Данное решение позволяет сосредоточиться на аналитической и теоретической части исследования, избегая перегрузки основного текста.

**Заключение** содержит основные выводы и результаты проведенного исследования, подводит итоги проделанной работы и указывает на перспективы дальнейших исследований в данной области.

**Список использованной литературы** представляет собой перечень источников, использованных в процессе исследования.

# **1 ЛИТЕРАТУРНАЯ СКАЗКА: ПРОБЛЕМЫ ЖАНРА И МЕСТО В СОВРЕМЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ**

# 

# **1.1 Жанр литературной сказки как «мемплекс» в работах Дж. Зайпса. Бахтинская концепция «память жанра» и вызов традиции в исследованиях М.Н. Липовецкого**

Обращение к жанровой модели литературной сказки актуально для современной мировой литературы. Амбивалентная природа данного жанра даёт возможность интегрировать культурные коды различной направленности (сказочный, аксиологический, мифологический, религиозный, литературный, политический и т.д.) в единое игровое пространство, позволяющее автору создать обширное смысловое поле. «Бум» жанра литературной сказки начался в конце прошлого века, а в нулевых и десятых годах нынешнего столетия жанр продолжает набирать популярность: влияние философии New Age, с её мистицизмом и мифологизмом, глобализация и техногенная революция, необходимость переосмысления социальных, политических, культурных концепций возвращают авторов к архетипическим мотивам и образам. Современные авторы обращаются к сказочной форме по той же причине, по которой сказки являются отличным дидактическим инструментом для нравственного воспитания детей ‒ простой язык и шаблонность делают максимально доступной передачу неких моральных постулатов. Форма сказки способствует актуализации смыслов и подтекстов. Ю. Серебрянский говорит по этому поводу: «Мимикрия под притчи и сказки даёт массу возможностей для высказываний по любому поводу ‒ это больше восточное оружие, и я им воспользовался» [15]. Сказочный сюжет по своей природе предназначен для интерпретаций и пересказов, метафоричность сказки служит инструментарием для исследования философских, классовых, гендерных и прочих вопросов; игра со сказочными архетипами приводит к изобретению абсолютно новых смыслов. S. Benson в своей работе «Contemporary Fiction and the Fairy Tale» называет это явление «fairy tale generation» («поколением сказок» ‒ здесь и далее перевод автора диссертации, А.Г.) [16]. К литературной сказке обращается широкий круг читателей всех возрастов, писателей, работающих в самых разных (нефантастических и в основном предназначенных для взрослой аудитории) жанрах (например, Л. Горалик, Ю. Серебрянский, Б. Момышулы, Л. Петрушевская, Д. Быков, Т. Толстая, М. Каннингем, Л. Улицкая и др.).

Жанр литературной сказки привлекает писателей ориентированностью на широкий круг читателей. Как отмечает Л. Лозовик, популярность литературной сказки обусловлена, в первую очередь, востребованностью произведений для категории young adult, более сложных, чем литературная сказка для детей младшего возраста, но более простых, чем произведения жанра фэнтези, использующих большое количество структурных особенностей и затрагивающих ту же проблематику, что и литературная сказка [17]. Уход от прямой дидактики, игровой характер, способность к жанровому синтезу, высокая синкретичная вариативность предполагают расширение границ литературного творчества. Как справедливо замечает C. Bacheliga (К. Бачелига), литературная сказка ‒ это «идеологически варьируемая машина желаний» [18].

Однако, несмотря на значимость жанра для современной литературоведческой науки, вопрос жанровой дифференциации литературной сказки остаётся открытым: в различных исследованиях, посвящённых литературной сказке, эти вопросы решаются по-разному. Некоторые исследователи предлагают считать маркерами данного жанра, например, наличие волшебства и магии, другие ‒ хронотоп, третьи ‒ глубину прорисовки персонажей, предопределённый счастливый конец, наличие либо отсутствие двоемирия, четвёртые предлагают ориентироваться для определения жанра на читательское восприятие и т.д. Такие разночтения обусловлены не только широтой толкования термина «литературная сказка», но и другими факторами, такими как стремление литературных жанров к эволюционному развитию, историческая изменчивость формы и т.д.

По мнению В. Проппа, изучение жанра во многих отношениях может быть сопоставлено с изучением органических образований в природе [19]. Однако, в отличие от биологических классов, литературный жанр не является статическим образованием, он находится в процессе постоянной трансформации, во взаимодействии с другими литературными жанрами. Ещё Ю. Тынянов говорил о «невозможности дать статическое определение жанра, которое покрывало бы все явления жанра» [20]. По отношению к литературной сказке процесс её определения усложняется ещё и тем, что она является неким метажанром, возникшим одновременно с человеческим сознанием, настолько глубоко укоренившимся в культуре, что её элементы можно найти практически в любом литературном тексте. По выражению Р. Дж. Толкина: «Язык ‒ воплощение сознания, и сказки возникли в нашем мире одновременно» [21]. Е. Неелов также говорит о сказке не как о едином жанре, но как о жанровой системе [22].

С нашей точки зрения, попытка чёткой дефиниции любого современного жанра является достаточно проблематичной задачей, поскольку жанровые границы современной литературы взаимопроникаемы, а сами жанры синкретичны. По выражению Ц. Тодорова: «Вряд ли современной литературе совершенно чужды жанровые различия ‒ просто они уже не соответствуют понятиям, завещанным литературными теориями прошлого. Очевидным образом мы не обязаны им следовать [23]», что, однако, не отменяет необходимости поиска жанровых дефиниций в литературоведческом дискурсе.

Несмотря на обозначенную «жанровую неопределённость», неоспорим тот факт, что её природа так или иначе обусловлена развитием устной народной сказки. В этой связи обратимся к двум актуальным исследованиям жанровой природы литературной сказки. Фокусы этих исследований различаются, тем не менее, оба эти исследования историзируют концепцию сказки как литературного жанра.

Согласно М. Липовецкому, основополагающей категорией для литературной сказки является категория «памяти жанра» [24]. Теория Липовецкого о памяти жанра литературной сказки связана с идеей М.М. Бахтина о том, что жанры литературы имеют свои особенности и определённые структурные элементы, которые являются ключевыми для восприятия текста. По Бахтину, жанр ‒ «представитель творческой памяти в процессе литературного развития. Литературный жанр по самой своей природе отражает наиболее устойчивые, „вековечные“ тенденции развития литературы. В жанре всегда сохраняются неумирающие элементы архаики» [25]. Согласно теории Липовецкого, литературная сказка характеризуется наличием определённых жанровых констант, таких как, например, наличие магических элементов, типичных сюжетных ходов и героев. Эти элементы способствуют формированию у читателя «горизонта ожиданий». М.Н. Липовецкий отмечает, что в этой установке на память жанра и есть её жанровая уникальность: «Литературная сказка ‒ это в общем-то уникальный случай сохранения памяти фольклорного жанра в такой полноте и целостности. Не существует ни литературной былины, ни литературной частушки, и хотя архетипы этих жанров, безусловно, входят в арсенал литературных форм, но попытки целостно и осознанно воссоздать на новом тематическом и культурном материале модели мира, свойственные этим фольклорным жанрам, неизменно оборачивались поражением» [24, с. 88]. Е. Неелов говорит по этому поводу: «Здесь действительно существуют поистине уникальные условия: фольклорный жанр, сталкиваясь с литературой, усваивается и перерабатывается последней, так сказать, не только „по частям“ (как, например, былина), но и как жанровое целое» [22, с. 72-84].

Помимо того, что литературная сказка обладает «памятью жанра», она одновременно от неё удаляется (это противоречие отображено в самом термине «литературная сказка»). Литературная сказка содержит элементы редукции мифа, архетипические модели и передачу традиционного знания. В то же время произведение отражает современные реалии, близкие современному читателю, таким образом, литературная сказка основывается на столкновении двух миров ‒ мира обыденного и мира волшебного. Литературная сказка, развиваясь сообразно общелитературным тенденциям, соответствует жанровым особенностям своего времени. Создатели романтической сказки видят её как фундамент для формирования национальной литературы, в то время как авторы реалистических произведений фокусируются на критическом потенциале жанра, а в эпоху постреализма внимание уделяется внутреннему миру современного человека. Обновление памяти жанра по Липовецкому ‒ «обязательное условие существования жанра литературной сказки» [24, с. 76].

Для того чтобы отнести определённое произведение к жанру литературной сказки, по М. Липовецкому, обязательно, чтобы оно обладало установкой на игровой дискурс и фантастической картиной мира. Игра может реализовываться на разных уровнях текста ‒ в хронотопе, на уровне речевой организации, ассоциативном фоне и т.д. Автор здесь надевает «маску дурака», таким образом дистанцируясь от текста. Также, согласно М. Липовецкому, носители «памяти жанра» можно условно разделить на «обязательные» и «факультативные». К обязательным носителям относятся такие элементы, как «игровая семантика повествовательной структуры и нравственный императив, к факультативным ‒ пространственно-временные формулы и иные стилистические клише, устойчивые функции персонажей, речевые формулы, характеристики сказочного хронотопа, отдельные мотивы, тропы и т.д.» [24, с. 77]. То есть, заимствования происходят на всех уровнях текста, например, на уровне сюжета: достаточно ярко здесь прослеживаются базовые элементы фольклора (функции), описанные структуралистами. Однако необходимо сделать ремарку: не всегда можно обращаться к конкретной классической типологии сказок для обнаружения памяти жанра, так как данные классификации не являются универсальными. На факт неприменимости данных дескрипторов к, например, африканскому фольклору указывал Е. Мелетинский [26]. Дж. Зайпс также утверждает, что опасность категоризации заключается в том, что она универсализирует истории и сводит символы к архетипам, мотивам и мемам, что приводит к нивелированию текстов в разных культурах [6, р. 12]. В 2009 году типология Аарне-Томпсона расширилась международными компонентами («Индекс типов сказок Аарне-Томпсона-Утера»), однако тоже не может считаться абсолютно универсальной. Об этом утверждает и С. Каскабасов, отмечая, что большое число сюжетов казахских сказок не входят в классификаторы [27].

Ещё одним ключевым элементом, объединяющим литературную и фольклорную сказку, является установка на вымысел. Ещё В. Белинский отмечал, что в основании второго рода произведений (то есть сказки) всегда заметна задняя мысль, заметно, что рассказчик сам не верит тому, что рассказывает, и внутренне смеётся над собственным рассказом [28]. Эта особенность жанра литературной сказки позволяет разграничить её с другими фантастическими жанрами, такими, например, как научная фантастика или фэнтези. Здесь можно провести параллель с театром ‒ тогда, когда кино стремится к максимальной реалистичности, театр с его декорациями и атрибутикой всегда указывает на собственную фикциональность. Здесь уместно вспомнить о восприятии театрального действия, описанного Шкловским: «Что касается театра, то в нём иллюзия, по всей вероятности, должна носить мерцающий характер, т.е. то появляться, то исчезать совсем. Зритель должен испытывать в себе смену восприятия действия сцены то как чего-то „нарочного“, то „взаправдашнего“» [29].

Итак, М. Липовецкий считает литературными сказками такие тексты, в которых «аксиологически ориентированный тип концепции действительности, сложившийся в народной волшебной сказке, представлен не как фрагмент художественного мира, а как его основание и структурный каркас, который воссоздаётся через систему основных и факультативных носителей памяти жанра волшебной сказки» [24, с. 23].

Достаточно созвучной теории М. Липовецкого, хотя и основанной на кардинально отличном подходе, на наш взгляд, является жанровая теория Дж. Зайпса [30]. Дж. Зайпс, подобно В. Проппу, считает, что жанр литературной сказки похож на особый биологический вид, который медленно культивировался в устной традиции, а затем внезапно расцвёл в какой-то момент истории с помощью технологических форм передачи информации.

Зайпс уподобил процесс эволюции фольклорной и литературной сказки процессу заражения и контаминации ‒ по его мнению, мотивы и сюжеты сказок распространялись подобно вирусам, которые в итоге сформировали чётко идентифицируемый жанр. Его теория жанра базируется на концепцииR. Dawkins (Р. Докинза) о меме, культурном репликаторе, которая привела к появлению меметики ‒ теории, которая дополняет эпидемиологический подход французского социолога и философа D. Sperber (Д. Спербера) к культуре. Данная теория не является новой, в этой связи можно вспомнить эйдосы Платона, теорию К. Поппера об эволюции научного познания ‒ эволюционной эпистемологии, теорию о симулякрах Ж. Бодрияра, теорию архетипов, структуралистские исследования литературы, бродячие сюжеты и т.д. Ещё Веселовский рассматривал сказочные сюжеты как некие величины, которые возникли благодаря коллективному бессознательному и оказывают сильное влияние на творческую личность, стимулируя её использовать определённые сюжетные формы, однако теория Зайпса является, на наш взгляд, наиболее применимой к изучаемому жанру [31].

Р. Докинз утверждает, что существует один фундаментальный закон жизни, который он считает неоспоримым: это «закон, согласно которому вся жизнь развивается путём дифференцированного выживания реплицирующихся сущностей» [32]. Ген, молекула ДНК, является самовоспроизводящейся единицей, которая обеспечивает процесс эволюции. Докинз утверждает, что существует ещё один новый репликатор, который он называет мемом ‒ единицей культурной передачи. «Примерами мемов являются мелодии, идеи, крылатые фразы, мода на одежду, способы изготовления горшков или строительства арок. Как гены распространяются в генофонде путём перехода от тела к телу, так и мемы распространяются в мемофонде путём перехода от мозга к мозгу через процесс, который в широком смысле можно назвать подражанием» [32, р. 88]. «Эгоистичный ген» впервые был опубликован в 1976 году и привёл к расцвету меметики, которая стала одной из самых противоречивых научных теорий двадцать первого века. Теория меметики в целом утверждает, что мем ‒ это информационный шаблон, содержащийся в мозге человека (или в таких артефактах, как книги или картины) и хранящийся в его памяти, способный быть скопированным в сознание другого человека, который сохранит и воспроизведёт его. S. Blackmore (С. Блэкмор) утверждает, что главная черта мема ‒ способность к подражанию и самовоспроизведению, и именно это отличает человека от всех других животных [33]. По её словам, мемы распространяются без разбора, вне зависимости от того, полезны ли они, нейтральны или вредны для нас. Они создаются и распространяются наиболее активно в переходные для человечества моменты. Мемы борются друг с другом за надёжное место в сознании, и для того чтобы выжить, они должны обладать тремя основными характеристиками: мем должен обладать способностью копироваться; мем должен быть сформирован таким образом, чтобы можно было сделать много копий; он должен быть способен просуществовать долгое время, чтобы распространилось много копий. Дж. Зайпс добавляет к её классификации параметр релевантности, взятый из эпидемиологического подхода к культуре Д. Спербера.

По словам Д. Спербера, главное утверждение теории релевантности заключается в том, что «ожидания релевантности, вызванные высказыванием, достаточно точны и предсказуемы, чтобы направить слушателя к смыслу говорящего. Цель состоит в том, чтобы объяснить в когнитивно реалистичных терминах, что представляют собой эти ожидания релевантности и как они могут способствовать эмпирически правдоподобному объяснению понимания» [34]. Сказочные сюжеты обладают крайне высокой степенью устойчивости и резистентности, чем частично объясняется культурная значимость данного жанра. Таким образом, сказка, обладая всеми вышеперечисленными параметрами, может быть признана культурным (литературным) мемом. Со временем некоторые мемы образуют мемплекс, который представляет собой группу мемов, способствующих репликации, и может быть уподоблен жанру.

Ещё одной теорией Зайпса в отношении сказки является то, что он идентифицирует её как «полигенетический культурный артефакт» [30, р. 3-270], что означает, что похожие идеи, элементы сказок возникают независимо друг от друга в разных культурах в одно и то же время исторического развития социума. Достаточно вспомнить, что фольклорный сюжет Золушки существует по меньшей мере более чем в трёх тысячах разных версий у разных народов, что связано с понятием коллективного бессознательного К.-Г. Юнга. Об этом пишет и А. Веселовский: «При сходстве или единстве бытовых или психологических условий на первых стадиях человеческого развития многие мотивы и сюжеты могли создаваться самостоятельно и вместе с тем представлять сходные черты» [35].

Со временем сказки меняются, адаптируясь под новые реалии, взаимодействуют с другими сказками, перенимая их черты, при этом первичные элементы остаются неизменными. По нашему мнению, именно эта жанровая особенность обусловливает жанровую синкретичность литературной сказки. Дж. Зайпс также считает, что оригинальной или первоначальной сказки существовать не может ‒ все сказки являются по сути адаптациями [36].

Итак, оба этих исследования носят генетический характер и доказывают, что литературная форма сказки происходит от речевых актов, которые стали существенно конвенционализированными и закодированными (фольклорная сказка). Также как и её пражанр, литературная сказка повествует о социальных нормах или бунте против них, бессознательных инстинктах, социальных кодах, гендерных, семейных и социальных конфликтах. Символический порядок, установленный литературными сказками, не статичен, но он, безусловно, постоянно отмечен узнаваемыми повторяющимися мотивами, сюжетами, образами, хронотопами. Писатели, работающие в этом жанре, сознательно играют с читательским восприятием, чтобы вовлечь аудиторию в диалог, который восходит к традиции как устных народных, так и классических литературных сказок. Таким образом, литературная сказка ‒ это текст, заранее предназначенный для интерпретации, априорный проективный текст, читая который реципиент заранее осведомлён о том, как его читать. С этой точки зрения, современная литературная сказка тяготеет к метафикциональности. Метафикциональность в общем смысле это, по М. Липовецкому, «род саморефлективного повествования, которое повествует о самом процессе повествования. Она сконцентрирована на феноменологических свойствах литературы и исследует сущностную природу словесного искусства в том ракурсе, в каком оно бросает свет на „творчество“, воображающее себя творящим» [37]. Согласно П. Во, метафикциональность в отношении литературы ‒ это «термин, прилагаемый к художественным текстам, сознательно и систематически подчёркивающим свой статус артефакта и тем самым провоцирующим вопросы о взаимоотношениях между вымыслом и реальностью. Осуществляя критику принципов собственного построения, подобные произведения не только анализируют фундаментальные структуры литературного повествования, но и рассматривают возможную фикциональность мира за пределами вымышленного литературного текста» [38]. Исследовательница указывает на связь фольклорной сказки с метафикциональностью, она говорит о том, что неприкрытое представление чудесного, а также нереалистичное использование шаблонов и повторений в описании событий также привлекают внимание к нереалистической форме представления. В этом смысле сказке присущи некоторые метафикциональные элементы [38, р. 31]. На метафикциональный характер современной литературной сказки указывает и M. Nikolajeva (М. Николаева), она выделяет следующие жанровые особенности: «жанровая эклектика, дезинтеграция традиционных повествовательных структур, полифония, интерсубъективность и метафикция» [39]. Таким образом, саморефлексия современной литературной сказки заложена в самой установке на память жанра и в связанной с ней категории интертекстуальности (также она может быть выражена частными приёмами, например, через приём «разрушения четвёртой стены», как, например, в тексте «Сумасшедшая старуха» М. Каннингема или «Нарисуй мне золотое сердце» Н. Веревочкина; через технику «mis en abîme» (геральдический текст), как в тексте «Лабиринт Фавна» К. Функе; через стилистические приёмы, смену фокализации и т.д.).

Таким образом, мы считаем, что жанровые теории М. Липовецкого и Дж. Зайпса в отношении литературной сказки можно свести к единой логике и предлагаем считать общим знаменателем данных исследований категорию метафикциональности (Т. Кривощапова также указывает на это, говоря о том, что литературная сказка ‒ это «условный жанр» [40]): читатель хорошо знаком с фольклорными сюжетами, он знает о том, что волшебная сказка является продуктом коллективного бессознательного и умеет дешифровать архетипические составляющие текста, эстетическая дистанция читателя и автора здесь минимальна, и в то же время горизонт расширяется благодаря трансформации фольклорных архетипов, что, по нашему мнению, отчасти оправдывает популярность жанра. Автор, как правило, создаёт текст с ориентацией на идеального получателя, который называется «имплицитным читателем». Этот читатель обладает знаниями и компетенциями, необходимыми для успешного понимания текста.

Сказка фольклорная, которая является пражанром и в значительной степени инвариантом сказки литературной, является носителем базовых кодов человеческой культуры, литературная сказка же расширяет смысловое поле фольклорной сказки, добавляя новые актуальные смыслы.

Необходимо также заметить, что метафикциональность (саморефлексия) литературной сказки усиливается за счёт десакрализации знания, связанного с большим количеством новых медиа, интерпретирующих культурные и литературные объекты, а также с трансмедиальным повествованием Г. Дженкинса, что возводит хайдеггеровское «предвосхищение» текста в абсолют.

Помимо этого, необходимо отметить, что авторская установка играет здесь ключевую роль. Авторское определение жанра своего произведения как сказки является центральным элементом в концепции жанровой идентификации. В литературоведении жанровая принадлежность текста во многом определяется намерением автора и его осознанным выбором жанра, что отражает его творческое видение и задачи. Как подчеркивают исследователи, такие как Бахтин и Лотман, жанровая структура текста формируется под влиянием культурных, исторических и личных контекстов, в которых создаётся произведение.

Авторская установка на создание сказки определяет не только сюжетные и стилистические особенности текста, но и восприятие читателя, который ориентируется на жанровые ожидания. В результате, даже при наличии элементов, присущих другим жанрам, именно авторское намерение закрепляет текст в рамках волшебной сказки, что является фундаментом для дальнейшего анализа и интерпретации произведения в контексте данного жанра. Таким образом, авторское определение жанра своего произведения как сказки играет решающую роль в концепции жанровой идентификации, формируя жанровые границы и направляя читательское восприятие в соответствии с установленными автором параметрами.

# **1.2 Литературная сказка и фэнтези: взгляд через призму рецептивной эстетики**

Проблема жанрового определения литературной сказки в значительной степени связана с необходимостью её отграничения от фэнтези. В западной (англоязычной) литературоведческой парадигме, в русле которой и зародился термин «fantasy», не существует полнообъёмного аналога понятия литературной сказки. Термин «literary fairy tale» либо используется в работах ученых из СНГ, либо применяется к довольно ограниченному количеству текстов, написанных до первой половины двадцатого века (Г.-Х. Андерсен, О. Уайльд, Л. Кэррол, П. Трэвис и др.). Терминологический ряд в остальных случаях ограничивается обобщённым «children’s literature», и «fantasy», «fantasy tales», «fantastic tales», «young adult fantasy fiction», реже ‒ «didactic fairy tales», «postmodern fairy tales» (в тех случаях, когда поэтика постмодернизма особенно ярко выражена), «art-tales», «fractured fairy tales» (сказки-модификации). И. Минералова, говоря о различии понятий в русскоязычной и англоязычной культурах, отмечает, что хотя оба термина ‒ и «фэнтези», и «fantasy» ‒ являются частотными в научной парадигме, их значения не совпадают полностью [41]. Зачастую между этими двумя жанрами ставят знак равенства, указывая лишь на то, что фэнтези ‒ это современный тип сказки (по выражению С. Лема ‒ мир новейшей версии сказки это фэнтези [42]). А. Жумсакбаев также ставит знак равенства между двумя этими жанрами, утверждая, что «фэнтези ‒ это литературная сказка эпохи постмодернизма» [43]. О том же говорит и Л. Овчинникова: «В самое последнее время авторская сказка растворяется в фантастически-аллегорических мирах фэнтези» [44].

Таким образом, западное литературоведение практически не заинтересовано в дифференциации литературной сказки и произведений в жанре фэнтези. Термином «fantasy» в англоязычном пространстве называют большой пласт различных литературных жанров. Сюда относят высокое и низкое фэнтези, тёмное фэнтези, супергероику, стимпанк, произведения магического реализма и, собственно, литературную сказку. Фэнтези рассматривают и как жанр, и как стиль, и как нарративную технику.

В отечественном же литературоведении существуют две полярные точки зрения. Часть учёных заявляет о необходимости чётко разграничивать данные жанры, считая маркерами фантазийного жанра, например, объём произведения, хронотоп, глубину прорисовки персонажей, предопределённый счастливый конец, наличие либо отсутствие двоемирия и т.д. Самой распространённой теорией жанровой дифференциации в этом ключе является теория двоемирия. Как пишет Z. Luo: «The best way of distinguishing between fairy tales and fantasy is thus that fairy tales take place in one world where, within the frames of the genre, everything is possible: animals can talk, wishes come true by magic, people can fly, etc. In fantasy two worlds, a real one (primary) and a magic one (secondary), are involved» [45] («Лучший способ провести различие между сказками и фэнтези заключается в том, что сказки происходят в одном мире, где, в рамках жанра, всё возможно: животные могут говорить, желания исполняются по волшебству, люди могут летать и т.д. Все эти сверхъестественные элементы воспринимаются как должное. В фэнтези задействованы два мира ‒ реальный (первичный) и волшебный (вторичный)»). Однако в этом случае к жанру литературной сказки необходимо причислить программное произведение жанра фэнтези «Властелин колец», а к жанру фэнтези ‒ ярчайший образчик литературной сказки «Алису в стране чудес».

Казахстанская исследовательница А. Уайсбаева настаивает на том, что основной отличительной чертой фэнтези является возможность динамического характера персонажей: «Фэнтези отличается от других близкородственных ему жанров способом построения и функциональной характеристикой фэнтезийных героев, которые, в отличие от систем персонажей сказки, литературной сказки и мифа, имеют характерную особенность ‒ возможность динамического развития персонажа» [46]. По нашему мнению, данное утверждение весьма спорно ‒ в основе современной литературной сказки чаще всего лежит мотив инициации, которая подразумевает изменение внутреннего статуса героя. Психологическое отсутствие индивидуального «я» или личностной реализации также является пережитком архаического коллективного мышления и анонимности повествования, которое трансформируется в «проблему свободы воли», как только сказка становится литературным, индивидуальным произведением. Другая часть исследователей склоняется к невозможности чёткой дифференциации данных жанров, что восходит к жанровому релятивизму в понимании Ж. Деррида, согласно которому основным законом жанра является постоянная изменчивость, а значит и неуловимость жанра: «Текст не может принадлежать ни к одному жанру. Каждый текст участвует в одном или нескольких жанрах, не существует не-жанрового текста, всегда есть жанр и жанры, но никакое участие никогда не доходит до принадлежности» [47]. По выражению Н. Геймана, сказочные тексты которого мы рассматриваем в рамках данного исследования, жанр есть «сетка координат и общий рисунок игры», он задаёт правила, «по которым можно играть ‒ и против которых тоже можно играть» [48]. Об этом же говорил и В. Пропп, считая понятие жанра чисто условным [49].

Такие разночтения возникают в связи с тем, что жанры генетически связаны. Согласно Е. Мелетинскому, генетически обусловлена связь сказки с мифом, а миф в свою очередь является основным жанром-прототипом фэнтези, со свойственным ему героическим пафосом и эпичностью повествования. «Формирование классической волшебной сказки завершилось далеко за историческими пределами первобытнообщинного строя, в обществе гораздо более развитом. Предпосылкой был упадок мифологического мировоззрения, которое “превратилось” в поэтическую форму волшебной сказки. Это и был окончательный разрыв синкретической связи с мифом» [26, с. 3-338]. Однако в то время как фольклор выступает основой для создания современных образов в литературных сказках, фэнтези использует архаические материалы для формирования новых, уникальных мифов.

Некоторые исследователи жанра предлагают ориентироваться для определения жанра на читательское восприятие. М. Маркова говорит по этому поводу следующее: «Сказка завораживает читателя, предлагая ему знакомую, но очень утешительную модель мира, в которой добро всегда побеждает зло. Фэнтези столь же ностальгично, но его ностальгия граничит с меланхолией» [50]. М. Николаева также указывает на различие в читательском восприятии литературной сказки и фэнтези. По М. Николаевой, фэнтези ‒ это «художественное произведение, вызывающее чувство изумления (ощущение чуда), включающее как несомненный и существенный (неустранимый) элемент наличие сверхъестественных и невозможных миров, существ или объектов, с которыми смертные существа или читатели в какой-то мере знакомятся» [51]. Такие определения, с нашей точки зрения, являются наиболее рациональными ‒ здесь нужно учитывать категорию рецептивной эстетики, то есть установку на горизонт читательского ожидания, которая выходит на первый план в литературной сказке и «камуфлируется» в фэнтези.

В самих надстройках жанра литературной сказки по умолчанию заложено некое заигрывание с читательскими ожиданиями ‒ обладая «памятью жанра», отталкиваясь от фольклорного канона, литературная сказка использует языковые, структурные и образные клише своего жанра-прародителя: открывая текст знакомым зачином, автор постепенно уходит от поэтики фольклорной сказки, тем самым расширяя горизонт ожидания читателя. Необходимо также упомянуть в этой связи и «горизонт ожидания произведения» ‒ создавая текст, автор, как правило, ориентируется на некого идеального реципиента, по-другому «имплицитного читателя», который обладает набором знаний, необходимым для успешной коммуникации («движение между писателем и читателем не одностороннее, оно не сводится к схеме передатчик-приёмник. В литературных произведениях происходит взаимовлияние, в процессе которого читатель воспринимает смысл текста путём конституирования этого смысла» [52]).

Имплицитный читатель (воображаемый читатель, гипотетический читатель, образ аудитории, архичитатель и пр.) ‒ это текстовая конструкция, которая воплощает в себе все предпосылки, необходимые тексту для осуществления эффекта эстетического воздействия. Идеальный читатель зафиксирован уже в самой структуре текста (в отдельных случаях автор локализует своего идеального читателя непосредственно в тексте) и, по нашему мнению, должен рассматриваться неотъемлемо от категорий автора и, собственно, текста. В случае с текстами современной литературной сказки общим культурным кодом (в некоторых случаях он зафиксирован на уровне коллективного бессознательного) для автора и читателя может выступать как фольклорный канон (сказочные сюжеты так или иначе повторяются в различных вариациях в разных культурах), так и классические сюжеты известных большинству людей литературных сказок. Таким образом, создается «нормативная матрица», которая формирует горизонт ожидания читателя. Автор может сознательно сохранять основные компоненты сказки в соответствии с классификацией В. Проппа, но пересматривать действие так, чтобы приспособить его к определённой аудитории. В этой связи в современной литературной сказке широко используются как продуктивные рецепции в виде аллюзий, реминисценций, подражаний, пародирований и т.д., так и репродуктивные ‒ переосмысление классических сказочных сюжетов путём их реконструкции или деконструкции.

Например, в текстах писателей феминистической направленности данные приёмы (деконструкция и реконструкция) используются, чтобы с гендерной точки зрения произвести переоценку классических (преимущественно евроцентрических) сказок, в которых превалирует логика патриархального доминирования. Таким образом, современная литературная сказка зачастую выступает как объект «женского письма» (которое, как правило, неразделимо с феминистической направленностью текста) и «женского прочтения». «Женское прочтение» постулирует неизбежность различия восприятия текста в зависимости от гендера реципиента. Как указывают А. Лашкевич и Е. Широкова в своей статье, посвященной гендерным аспектам рецептивной эстетики, «естественно, что женские тексты может понять только читатель-женщина. Мужчина же, не имея опыта переживания сугубо женских ситуаций: аборта, родов, материнства, женских болезней и т.д., не способен осмыслить, а главное ‒ прочувствовать их в тексте» [53]. Так можно проследить актуализацию обратной связи читателя с автором текста.

Главным адресатом современной литературной сказки не является конкретно детская аудитория, как это было, например, на протяжении большей части двадцатого века, когда литературная сказка служила скорее педагогическим, нежели эстетическим целям (ещё до выделения рецептивной эстетики в отдельную методологическую теорию, советские литературоведы пытались социоэмпирическим путём выявить «идеальную формулу» детской литературной сказки, призванной воспитать образцового советского гражданина). Дидактика в современной сказке больше не лежит на поверхности, она уходит на задний план, освобождая место для постмодернистской установки на игру. Реципиентом литературной сказки сегодня является негомогенная группа, состоящая из читателей разных возрастов и социальных статусов. Данный фактор позволяет причислить литературную сказку к разряду «открытых» текстов: благодаря метафорической природе литературной сказки читатель может обнаруживать смыслы, изначально заложенные автором в текст, либо вычитывать свои собственные ‒ условно-символическая природа, заложенная в тексте на уровне жанра, способствует этому. По мнению Р. Ингардена, читатель актуализирует не все части художественного произведения, а делает это в соответствии со своими интересами [54]. У. Бут, однако, в противовес Р. Ингардену настаивает на том, что только авторы конструируют своих читателей, и что понимание текстов возможно только тогда, когда автор и читатель приходят к полному совпадению [55]. С нашей точки зрения данное утверждение не может быть справедливым, потому что читатель не может стать локковской tabula rasa в процессе чтения. Здесь необходимо также затронуть понятие эстетической дистанции, предложенной Х.-Р. Яуссом, для уточнения художественной значимости текста. Данная дистанция ‒ некий разрыв между горизонтом ожидания читателя и текстом, создаёт смысловые лакуны, которые читатель заполняет, исходя из своего личного опыта. Таким образом, читатель сам достраивает текст, включаясь в процесс сотворчества. В связи с полиадресатностью и многослойностью современной литературной сказки данные смысловые лакуны также вступают в интерактивное взаимодействие с реципиентом ‒ для понимания ориентированного на него «поверхностного», «событийного» пласта текста ребёнку не нужно заполнять пустоты, тогда как ориентированный на взрослого смысловой контекст требует определённых усилий со стороны читателя («конкретизации» по В. Изеру) ‒ как писал К. Паустовский в предисловии к сборнику сказок Г.-Х. Андерсона: «Я не знал, что в каждой детской сказке заключена вторая, которую в полной мере могут понять только взрослые» [56].

По мнению В. Изера, именно наличие эстетической дистанции отделяет высокую литературу от массовой [52, р. 3-234]. Массовая литература, в отличие от высокохудожественной, стремится максимально соответствовать горизонту ожидания читателя, однако в случае с литературной сказкой сам жанр подразумевает одновременно и формульность, и априорную эстетическую дистанцию, которая реализуется в тексте путём многоуровневого кодирования. Жанр фэнтези же отличается тенденцией к сериализации, формируя многотомные нарративы, которые удерживают интерес аудитории на протяжении длительных периодов. Это, наряду с его высоким уровнем коммерциализации ‒ от экранизаций до мерчандайзинга ‒ способствует его массовому распространению и популярности. Литературные сказки же требуют от читателей более глубокого аналитического подхода, сохраняя статус культурного артефакта, предназначенного для интроспекции и переосмысления культурного наследия, в то время как фэнтези служит источником широкомасштабного развлечения и является формой литературной эскапистики. Как отмечает Л. Сафронова, «смоделированное авторское безначалие в литературной сказке предполагает свободу от авторитаристской субъективности, что предполагает значительный ресурс подключения читательских возможностей. Эта избыточность сказки как традиционно коллективно производимого текста по отношению к его литературному авторству и оказывается одним из самых популярных в постмодернистском искусстве аспектов этого жанра» [57].

Именно этим внутренним диссонансом объясняется популярность данного жанра у современных читателей абсолютно разной литературной компетенции. Таким образом, можно утверждать, что внутри жанра литературной сказки практически стирается граница между массовостью и элитарностью: здесь присутствует компенсаторная функция, присущая популярной литературе, реципиент может владеть любой читательской квалификацией, обладать или не обладать «литературной памятью».

Позиция автора в тексте максимально нивелирована, что сближает современную литературную сказку с фольклорной анонимностью её пражанра и в то же время резонирует с постмодернистской деиндивидуализацией литературного творчества. На передний план выходит реципиент текста, роль которого многократно усиливается здесь за счёт постмодернистской поэтики. Таким образом, текст современной литературной сказки представляет собой открытое пространство, которое реципиент наполняет собственным смыслом в зависимости от собственного социокультурного опыта.

Автор и реципиент как бы вступают в игру, правила которой им обоим известны. Текст современной литературной сказки, таким образом, по нашему мнению, является в значительной мере саморефлексирующим дискурсом (его саморефлексия выражается установкой на память жанра). По выражению Е. Полховской, «объектом рефлексии автора может быть не только фикциональный мир, но и способы его создания, указывающие на его вторичность по отношению как к миру реальному, так и к миру “чужого” текста» [58]. Отсюда связь саморефлексии литературной сказки с интертекстуальностью. Фэнтези, напротив, стремится к созданию полноценного художественного мира. Как замечает О. Тихомирова, «The penchant of fantasy narratives to mould fantastic worldscapes, in which their stories unfold, predetermines the usage of various authentication strategies. In other words, while metafiction seeks to break the illusion of reality, traditionally associated with the literary text, fantasy strives to convince the reader of the authenticity of the secondary world it describes» («Склонность фэнтезийных повествований к созданию фантастических миров, в которых разворачиваются их истории, предопределяет использование различных стратегий аутентификации. Другими словами, если метафикшн стремится разрушить иллюзию реальности, традиционно ассоциируемую с литературным текстом, то фэнтези стремится убедить читателя в подлинности описываемого им вторичного мира») [59].

Однако нужно принимать во внимание генетическое родство данных жанров, их синкретичную природу, а также тот факт, что оба жанра можно отнести к массовой литературе, которая тяготеет к размытию границ.

Продуктивным для разрешения задачи разграничения сказки и фэнтези нам представляется ядерно-периферийный подход, где ядро жанра ‒ это тексты с наиболее выраженной установкой на метафикциональность. В текстах, представленных на периферии, саморефлексия текста прослеживается только на уровне отдельных элементов, и, наконец, на пограничной зоне находятся тексты фэнтезийно-сказочного характера, где сказочный элемент замаскирован. Подобный подход к жанру использует П. Королькова в своей работе, посвященной чешским литературным сказкам: «Ядро формируют тексты, в которых отсутствует активное взаимодействие с иными жанровыми структурами, которое могло бы привести к утрате характерных жанровых признаков. “Периферию” в свою очередь образует комплекс текстов, находящихся на пересечении сказки с другими жанрами; при этом черты других жанров не просто присутствуют в них, но оказывают заметное влияние на их поэтику» [60]. П.В. Королькова также говорит о каноне, соотносимом с фольклорной основой, как о жанрообразующем элементе литературной сказки: «Отступление от этого канона приводит к разрушению границ жанра» [60, с. 311-319], ‒ говорит исследовательница.

Таким образом, в рамках концепции нашего диссертационного исследования, к ядру жанра мы относим, например, «Лабиринт Фавна» К. Функе, «Коралина» Н. Геймана, некоторые из текстов из цикла «Казахстанские сказки» Ю. Серебрянского, сказки Б. Алимжанова, сказки Н. Шаймерденовой, Д.У. Джонс, Р. Ширмана, М. Каннингема. На периферии жанра находятся сказка Ю. Серебрянского и Б. Момышулы «Чёрная звезда», «Света и Бултых» Л. Калаус, сказки Л. Горалик.

На пограничной зоне находятся произведения сказочного фэнтези, такие, например, как трилогия о Бату З. Наурызбаевй и Л. Калаус, «Ведьма страны туманов» Т. Шипуллиной или серия о Гарри Поттере Дж. Роулинг. Здесь, несомненно, достаточно сильно выражена сказочная традиция ‒ на уровне персонажей, мотивов и сюжета (Приложение А), однако данные произведения не являются «саморефлексирующими», авторы здесь создают самодостаточные миры, сказочные носители здесь выступают лишь в роли инструментов для их создания.

Главным признаком жанровой характеристики литературной сказки, по нашему мнению, нужно считать горизонт читательского ожидания и его пресуппозицию ‒ сказочная поэтика здесь, посредством сюжета, образов или каких-либо менее значительных носителей, должна чётко идентифицироваться читателем. «Система основных и факультативных носителей» здесь ‒ это любой элемент текста: сюжет волшебных испытаний, отдельные мотивы, система образов, устойчивые функции персонажей, интонационно-речевой строй, отдельные тропы, стилистические клише [24, с. 3-178]. Здесь можно провести метафоричную аналогию с театром и кино: тогда как спектакль ‒ это нарочитая условность, кино стремится к абсолютной достоверности. Сказка ‒ это всегда аллегория, тогда как фэнтези стремится к реалистичности вторичной условности, несмотря на фантастическую природу жанра, что снова указывает на метафикциональность как на жанроопределяющий фактор.

Принимая во внимание вышесказанное, по нашему мнению, следует определять жанр литературной сказки как неустойчивое множество, ядерно-периферийную систему, где ядро составляют тексты с максимально выраженной метафикциональностью, связанной с памятью жанра и категорией горизонта ожидания, а периферию ‒ тексты, которые обладают лишь некоторыми факультативными константами памяти жанра.

Ещё одним вопросом, соотносимым с теорией памяти жанра, является классификация литературной сказки. Народную сказку обычно классифицируют следующим образом: сказка волшебная, социально-бытовая, сказка о животных (существуют более подробные классификации, например классификация казахской фольклорной сказки В. Потанина, который также выделяет богатырские сказки, волшебно-новеллистические, бытовые новеллистические, бытовые назидательные и сатирические [61]).

М.О. Ауэзов предлагает следующую классификацию сказок: – сказки-легенды; – сказки об образе жизни древних людей и их подвигах, к которым писатель относит сказки, отражающие древний образ жизни, борьбу добра и зла, то есть это волшебные сказки; – сатирические сказки; – сказки-побывальщины; – небылицы [62].

А. Аарне выделял в европейском фольклоре: – сказки о животных; – собственно сказки, в группу которых входят следующие жанры: a) волшебные сказки; б) легендарные сказки; в) сказки о глупом чёрте (великане); – анекдоты [63].

В. Пропп делит сказки на: – волшебные; – кумулятивные; – о животных, растениях, неживой природе и предметах; – бытовые или новеллистические; – небылицы; – докучные сказки [19, с. 21].

Если проводить аналогию с данной классификацией, то современную литературную сказку можно условно разделить на тотемные сказки: о животных, растениях, природных явлениях («Принцесса Дельфи» Н. Шаймерденовой, «Сказки старого Нуджи» С. Сулеймен и т.д.) и волшебные сказки («Коралина» Н. Геймана, «Чёрная звезда» Б. Момышулы и Ю. Серебрянского, «Мальчик, победивший Джалмауыз» Б. Алимжанова и т.д.).

В свою очередь, к вопросу классификации литературной сказки, с точки зрения Овчинниковой, можно подходить с нескольких позиций: – с точки зрения времени возникновения; – с точки зрения жанрово-родовой принадлежности (сказки-новеллы, сказки-притчи, сказки-пьесы, сказки абсурда и т.д.); – с функциональной точки зрения (дидактическая, философская, экологическая, сатирическая и т.д.); – с точки зрения её адресата (предназначенная для детей либо взрослых, двуадресная); – с точки зрения памяти жанра [44, с. 18].

Последний аспект типологии Л. Овчинниковой в контексте данной диссертации представляет особый интерес. На основании ее классификации мы выделяем три подтипа литературной сказки по степени её отдалённости от фольклорного пражанра ‒ сказка-модификация, использующая сюжеты классической сказки как конструкт для создания новых смыслов, являясь одновременно плодом постмодернистского мировосприятия (интертекстуальность, игровое начало, многоуровневость текста, ирония и т.д.) и феминистической критической мысли (деконструкция, отрицание логоцентризма); сказка-стилизация ‒ подражающая фольклорной сказке; и собственно авторская сказка, которая использует отдельные элементы фольклорной сказки, но в целом является самостоятельным произведением. В контексте данного исследования мы предлагаем следующую типологию жанра (рисунок 1).

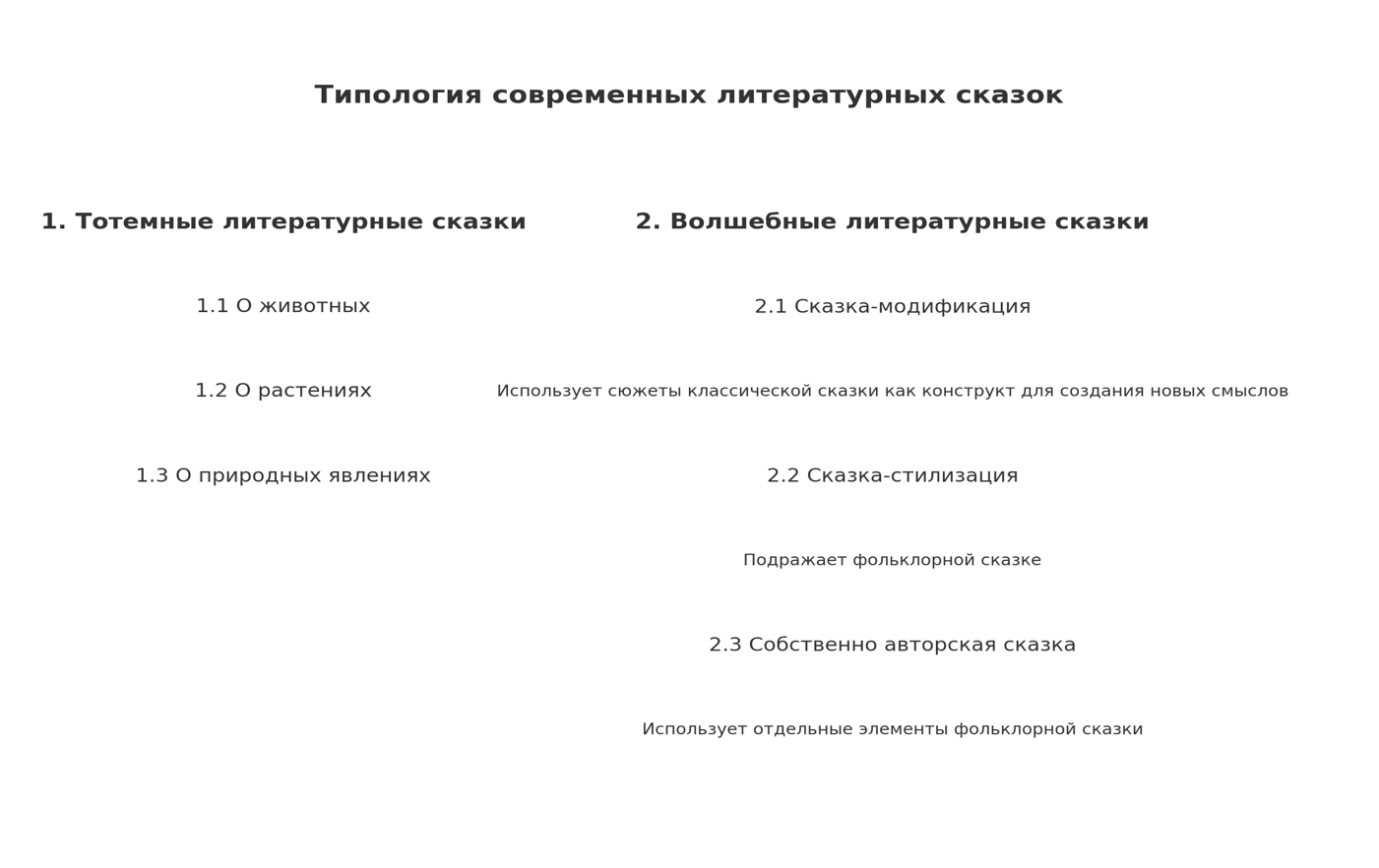


Рисунок 1 ‒ Типология жанра современной литературной сказки

# 

# **1.3 Эстетика постмодернизма в современной литературной сказке**

В условиях поэтики литературной сказки активно актуализируется постмодернистский дискурс. Это связано прежде всего с интертекстуальной природой данного жанра (литературная сказка является преемником сказки фольклорной, одновременно от неё отталкиваясь; это противоречие выражено в самом термине «литературная сказка»). Проблематика постмодернистского дискурса, разработкой которого занимались такие теоретики, как Р. Барт, Ж. Деррида, М. Фуко, Ф. Лиотар и другие, является одной из центральных категорий в современной литературоведческой парадигме. Постмодернизм в литературе, так же как и явление постмодернизма в общекультурном смысле, представляет собой широкое поле для дискуссий различного характера и направленности. На сегодняшний день не существует чёткого определения понятия, не обозначены точные признаки феномена, не установлены его границы. Позиции исследователей представляют собой чрезвычайно широкий спектр противоречивых точек зрения от полного отрицания явления до его трансисторизации (в частности, У. Эко писал о том, что постмодернизм возникает в любую кризисную эпоху). Впервые термин «постмодернизм» относительно литературы применил И. Хассан, им же составлена одна из самых известных классификаций основных тенденций феномена постмодернизма на основе дихотомического противопоставления с модернизмом. Однако, несмотря на полноту изложенной Хассаном концепции, по его собственному утверждению, данная классификация чрезвычайно ненадёжна и двусмысленна: «различия смещаются, ускользают и сжимаются; понятия дихотомии не равнозначны; к тому же, как в модернизме, так и в постмодернизме достаточно инверсий и исключений» [64]. На сегодняшний день также не существует чётко определённых конститутивных свойств постмодернизма в любом из его проявлений, мнения исследователей принципиально расходятся на всех уровнях данной дискуссии. Не претендуя на разработку понятия в рамках данного диссертационного исследования, обратимся к некоторым основным признакам поэтики постмодернизма на примере жанра современной литературной сказки. Мы, вслед за Г. Вагнером, разделяем понятия «постмодернистской литературы» и «литературы постмодернизма»: «Термин „постмодернизм“ может быть использован в двух случаях: во-первых, для обозначения периода после 1968 года (который будет охватывать все формы литературы, как новаторские, так и традиционные), а во-вторых, для описания высоко экспериментальной литературы. Термин „постмодернистская литература“ используется для экспериментальных авторов, в то время как термин „литература (эпохи) постмодернизма“ применяется к менее новаторским авторам» [65]. Однако безусловен тот факт, что поэтика постмодернизма в современной литературной сказке в той или иной мере реализуется в обоих случаях.

Согласно казахстанской исследовательнице Т.В. Кривощаповой, литературная сказка «состоит в постоянной ориентации на „чужое слово“, литературная сказка рождается из непосредственного знакомства писателя с народной прозой, в том числе по фольклорным сборникам, а также в результате трансформации сюжетов уже существующих произведений этого жанра» [40, с. 19]. Интертекстуальность литературной сказки может быть отсылкой к жанру-прототипу (архитекстуальность) либо к другому литературному произведению. Например, сборник сказок лауреата Пулитцеровской премии, американца М. Каннингема «Дикий лебедь и другие истории» создан на основе волшебных сказок Х.К. Андерсена, Ш. Перро, братьев Гримм, а также содержит аллюзии на произведения Э. По, А. Картер и др. В тексте «Чёрная звезда» Б. Момышулы и Ю. Серебрянского интертекстуальность выражена на всех текстовых уровнях (в концепции Ж. Женетта) ‒ этот роман является гипертекстуальным по своей природе. Ю. Серебрянский дописал неоконченное произведение Б. Момышулы, здесь присутствуют реминисценции к «Замку» Кафки, «Мальчику-звезде» О. Уайльда, фильму «Матрица» братьев Вачовски, содержатся аллюзии на религиозные тексты (христианские, суфийские и буддистские), на древнетюркскую легенду об Ашине и т.д. Сочетание памяти жанра и постмодернистской эстетики создаёт метафикциональный характер литературной сказки.

Интертекстуальность и связанные с ней эклектика, пастиш, коллаж, пародия являются важнейшими признаками современной литературы в целом и литературной сказки в частности. Разумеется, интертекстуальность не появилась в эпоху постмодерна, но именно в рамках постмодернизма благодаря включению в текст фольклорных, религиозных, литературных, исторических и др. реминисценций и аллюзий создаётся принципиально новый язык культуры, базирующийся на основополагающем принципе постмодернизма ‒ принципе тотального переосмысления существующих догматов. Сюда относится определение В. Руднева о постмодернистском сознании как о «шизотипическом» [66].

В современном восприятии интертекстуальности, которая отвергает диахроничность, а трактует понятие скорее в ключе «универсальной библиотеки» Борхеса или анаграмм Соссюра, на первый план выносится читательская рецепция. С. Зенкин указывает, что интертекстуальные связи в тексте могут проявляться через наличие элементов, которые кажутся несистемными, немотивированными и структурно необъяснимыми. Эти сегменты создают подозрение наличия интертекстуальности, даже если фактически таковая отсутствует [67]. То есть интертекстемы ‒ это элемент «герменевтического кода» Барта, который необходимо мотивировать читательскому сознанию, найти некий эквивалент во внетекстовом пространстве. Зенкин подчёркивает, что в вопросе интертекстуальности главенствующее положение занимает не авторский, а читательский подход к тексту. Интертекстуальные связи, по его мнению, формируются в процессе восприятия и интерпретации, что может происходить даже без намерения автора создать отсылки к другим текстам. Зенкин указывает, что такие отношения могут возникать, даже если автор не знал цитируемый текст или не желал его цитировать. В крайнем случае предполагается возможность цитирования даже ещё не созданного текста [67, c. 30].

В состав многочисленных интертекстем, извлечённых памятью автора современной сказки из мировой культуры и литературы, входят религиозные компоненты («Чёрная звезда» Ю. Серебрянского и Б. Момышулы, «Агата возвращается домой» Л. Горалик), элементы научной фантастики, фэнтези, детектива, хоррора («Коралина» Н. Гейман, «Лабиринт Фавна» К. Функе), приключенческого романа («Мальчик, победивший Джалмауыз» Б. Алимжанова), святочного рассказа («Сказка про робота» Н. Райм, «Агата возвращается домой» Л. Горалик) и т.д. Таким образом, жанр и сюжетный ряд литературной сказки значительно обновляются.

Интертекстуальные связи в романе-сказке «Чёрная звезда» зарождаются уже на уровне концептуальной основы произведения, которая представляет собой диалогическое взаимодействие между сознаниями двух авторов: ушедшего из жизни Б. Момышулы и дописывающего его роман Ю. Серебрянского. Авторское решение Ю. Серебрянского оставить финал произведения незавершённым расширяет рамки диалога, включая в него читателя как активного участника интерпретационного процесса. Так текст Момышулы и Серебрянского преобразуется в «минус-текст» в понимании Ю. Лотмана, подчёркивающий акцент на множественности смыслов и полисемии в искусстве. В постмодернистских текстах, где экзистенциальная неопределённость является смыслообразующей, минус-приёмы выступают в роли катализатора ощущения неуверенности и разрыва между желаемым и реальным. Этот подход соответствует идеям У. Эко о смещении акцента в сторону читателя, его интерпретационной активности и ответной реакции, которые рассматриваются как центральные элементы взаимодействия между текстом и его восприятием. Такой подход Ю. Серебрянского отсылает читателя к мастеру минус-приёмов Ф. Кафки. Примером минус-приёма в абсурдистских текстах Кафки является его склонность к описанию тревожных событий с минимальными деталями. Причины и мотивы действий в текстах Кафки скрыты от читателя. В «Превращении», например, никогда полностью не объясняется, почему Грегор Замза превращается в насекомое, что усиливает восприятие абсурдности и чувство человеческой уязвимости. Минус-приёмы ‒ это «смысловые пробелы», это места неопределённости в тексте, которые призваны вызвать повышенную активность читателя. В. Изер называет свободные позиции «элементарными матрицами» взаимодействия текста и читателя. Если текст вызывает у читателя некие ожидания, которые в дальнейшем снимаются, то это, возможно, воздействие незаполненных позиций. Текст в таком случае отрицает воображение читателя ‒ возникает ситуация «алеаторики», внесение элементов случайности в структуру произведения. Алеаторика подразумевает наличие в тексте открытых, динамичных смысловых позиций. И при прочтении романа «Чёрная звезда», и при прочтении произведений Ф. Кафки возникает интересное противоречие между внешней незавершённостью произведений и их внутренней полнотой и целостностью, которое заставляет их восприниматься как завершённые.

Н. Тамарченко, опираясь на идеи М. Бахтина, обсуждает концепцию смысловой, в частности эстетической, завершённости произведения. Она отмечает, что этот вид завершённости контрастирует с фактической законченностью или незаконченностью текста, то есть с его полнотой или неполнотой [68]. Такой минус-приём мы видим и в другом анализируемом в контексте данной диссертации тексте: в «Лабиринте Фавна» К. Функе использование минус-приёма как ключевой структурной и нарративной стратегии в финале помогает избавиться от авторитарности, финальные смыслы не заданы автором, а предоставлены для активного исследования и интерпретации самими читателями: после смерти в реальном мире Офелия совершает переход в мифическое королевство, что предоставляет амбивалентное толкование её исхода: является ли это реальным переходом в другой мир или же финальной галлюцинацией умирающего ребёнка.

Текст «Чёрной звезды» содержит и другие реминисценции на «Замок» Кафки: неслучайно герой приходит в некий таинственный замок, названный его именем, а само путешествие героя созвучно с путешествием Землемера К. Кара Жолдос не знает конечной цели своего путешествия, он по-абсурдистски блуждает среди миров. В «Замке» Ф. Кафки приезд землемера в Деревню символизирует рождение человека, поиск Замка можно трактовать как поиск человеком Бога; роман, как и жизнь человека, не имеет классической кульминации и концовки, скорее он выражает основные этапы жизни человека. Такова же и структура романа-сказки Б. Момышулы и Ю. Серебрянского, оба романа остаются незавершёнными. Помимо этого, оба романа по сути являются романами о внутреннем поиске Бога. Как подчёркивает А. Камю в своём эссе о Сизифе, важно отметить уникальную роль «отца» в произведениях Кафки, где часто присутствуют аллюзии на божественного отца. А. Камю указывает на продуктивность сравнения сюжетов «Замка» и «Процесса» Ф. Кафки с циклом инициации [69]. Он говорит о значимости различия между посвящёнными и непосвящёнными в обоих романах. В «Замке», по его словам, посвящение, предоставляемое замком, направлено на то, чтобы сделать главного героя полноправным членом общины, что отражает цели древних инициационных ритуалов. Такое же посвящение мы видим и в «Чёрной звезде». «Чёрная звезда», как и «Замок», ‒ это повествование о скитаниях человеческой души, что восходит к «Одиссее» Гомера. М. Элиаде описывает Одиссея как символ не только современного человека, но и человека будущего, видя в нём образцового странника, преследуемого судьбой. По его мнению, странствия Одиссея ‒ это не просто путешествие, а путь к самопознанию, к возвращению в Итаку, что символизирует возвращение к себе. Элиаде подчёркивает, что Одиссей, будучи опытным мореплавателем, сталкивается с инициационными испытаниями, которые заставляют его откладывать возвращение домой. Он также отмечает, что каждый из нас несёт в себе часть Одиссея, ища своё «я», стремясь достичь цели и вернуться к своему очагу, но при этом существует риск потеряться, как в лабиринте. Успешное преодоление этих испытаний меняет человека, делая его другим. «Чёрная звезда» также содержит современные реминисценции, например, встреча с девочкой-ангелом напоминает встречу Нео из кинофильма «Матрица» с Создателем миров ‒ Архитектором. Нео входит в белую комнату, наполненную экранами, показывающими различные версии его самого. «Архитектор: ‒ *Точно. Интересно. Это было быстрее, чем у других.* Ответы других Нео появляются на мониторах: *‒ Другие? Какие другие? Сколько? Ответь мне!* Архитектор: *‒ Матрица старше, чем ты думаешь. Я предпочитаю считать с момента появления одной интегральной аномалии до появления следующей, в этом случае это шестая версия*» [70]. Кара Жолдос оказывается в коридоре голограмм, которые также являются разными версиями его: «‒ *Что было бы, согласись я с предложением Ола? ‒ Орёл оставляет знак на спине ребёнка. Ребёнок растёт с осознанием своего предназначения и начинает путь. Так происходит… Каждый раз. ‒ И сколько раз я ошибался? ‒ Ты видел отражения знака в зеркале. Помнишь его? Сколько лучей у твоей звезды?*» [71]*.* В этой сцене герой у Б. Момышулы и Ю. Серебрянского осознаёт цикличность и неизбежность своего пути, подобно тому, как в «Матрице» Нео узнаёт о повторяющихся циклах перезагрузки Матрицы. Наблюдается ряд сюжетных схождений: подобно Тринити из «Матрицы», Волчица добровольно пожертвовала собой ради «избранного»; подобно Зеону равновесие мира Б. Момышулы и Ю. Серебрянского нарушено и требует восстановления.

Интересными представляются интертекстемы сказки Ю. Серебрянского «Ехал на черепахе». Автор вводит аллюзивного персонажа, прототипом которого является художник Сергей Калмыков, известный своим эксцентричным поведением. Серебрянский метафорическим способом описывает воображаемую встречу-прощание с кумиром. На использование прототипа указывает описание жизни художника («*Я оформляю сцену. К каждому спектаклю нужна своя сцена. Декорации, задник*» [72]), описание внешности, отсылка на обстоятельства смерти (известно, что Калмыков скончался 27 апреля в клинической психиатрической больнице: «*‒А когда вы будете в следующий раз гулять с черепахой? ‒ Мне очень хотелось поговорить с этим художником ещё, поэтому я и спросил. ‒ Врачи говорят, что мне нужно лечь в больницу до конца апреля, а в мае черепаха опять захочет погулять, посмотреть на распустившиеся листья, да и не только посмотреть, ‒ рассмеялся он. ‒ Так что в мае! В воскресенье!*» [72, с. 10-26])*.* Вместе с тем, сказка содержит рецепцию художественного творчества Петрова-Водкина, учителя Калмыкова. В тексте реалистичное описание движения черепахи (как на параде) и её поведение (поднятие лапы) сочетается с фантастической ситуацией ‒ человек едет верхом на огромной черепахе. Это напоминает сочетание реального и вымышленного в картинах Петрова-Водкина.

Современная литературная сказка служит примером утверждения Барта о том, что «метафора текста ‒ это метафора сети» [73]. Опираясь на Бахтина, Барт отвергает идею текста как замкнутого, монументального объекта, исходящего из одного источника (такого, как автор, конкретное общество, текст). Отсюда роль автора как аспекта понимания интертекстуальности: хотя автор ‒ это агент, производящий текст, тем не менее, он не является привилегированным источником смысла. Смысл скорее создаётся в акте чтения и процессе декодирования интертекстов. Таким образом, читатель оказывается на первом плане и играет активную роль в производстве смыслов, больше не существует авторитарности автора. Данная концепция была описана Р. Бартом в своей работе «Смерть автора», он заменяет Автора на Скриптора, то есть на «пишущего», который «несёт в себе не страсти, настроения, чувства или впечатления, а только такой необъятный словарь, из которого он черпает своё письмо, не знающее остановки».

Современная литературная сказка тяготеет к серийности в понимании У. Эко (сказочные циклы, многосерийные сказочные романы и повести, трансмедиальный сказочный дискурс). По его утверждению, «Серийность текстов, характерная для исследуемого жанра, подчёркивает „коллективность“ постмодернистского авторства и стандартизацию образов-персонажей» [74]. Отсюда склонность литературной сказки к циклизации.

Литература постмодернизма тяготеет к демократизации, она сознательно размывает рамки между массовой и элитарной литературой, смешивает высокую и низкую культуру, апеллируя к новому, сформированному постмодерном, усреднённому классу потребителя культуры. Современные авторы прибегают к многоуровневой организации текста, используя многочисленные культурные коды, помещая их на уровни «горизонтального» и «вертикального» контекста. Данный принцип в полной мере реализуется в жанре литературной сказки ‒ совмещая стилистические, фабульные или образные элементы традиционного жанра фольклорной сказки и элементы, свойственные элитарной литературе: интертекстуальность, мифологизм, деконструктивизм, психоанализ, феминизм и т.д. Таким образом авторы удовлетворяют потребности широкого круга читателей. Например, в сборнике «Замок Синей Бороды», используя сказочные интертексты в постмодернистской манере, канадская писательница М. Этвуд исследует проблему гендера в патриархальном обществе. Осовременивая классический сюжет, она выявляет женоненавистнический характер сказочных образов. Таким образом, литературная сказка из «закрытого» текста, ориентированного на конкретную аудиторию, переходит в разряд «открытых» текстов. Согласно У. Эко «открытый текст» ‒ это пример такого синтактико-семантико-прагматического устройства, в самом процессе порождения которого предусматриваются способы его интерпретации. В этой связи современная литературная сказка отказывается и от возрастной ориентации ‒ двойной адресат, и взрослый и ребёнок становятся реципиентами текста современной литературной сказки, маркировка текстов по возрастному признаку более не представляется актуальной. Примером такого двухадресного «открытого текста» являются «Казахстанские сказки» Ю. Серебрянского ‒ ребёнок рассматривает тексты как короткие увлекательные истории о необычном, взрослый читатель же способен воспринять их философский подтекст.

Другой важнейшей чертой литературы постмодернизма, связанной с понятием интертекстуальности, является игровой принцип. Как указывает М. Липовецкий в своей книге «Поэтика литературной сказки», любому произведению этого жанра в той или иной степени присуще игровое начало. Игра как особый условный приём начинается с того, какие формы приобретает само обращение писателя к древней жанровой традиции: «Писатель не порывает с фольклорной традицией, а как бы даёт ей вторую жизнь, обнаруживает в ней скрытый, неиспользованный художественный потенциал. Происходит своеобразная игра жанром» [24, с. 19]. В хаотическую игру втягиваются значения, слова, знаки, цитаты, автор играет с текстом и в тексте, и тексты играют с ним, вовлекая в эту игру читателя и весь мир. Через игру текст рождается как бы на наших глазах, спонтанно, «бессознательно, поворачиваясь всеми гранями». Таким образом, «в процессе чтения все трое ‒ автор, текст и читатель ‒ превращаются в единое, бесконечное поле для игры письма». Авторы современной литературной сказки активно включают в свои тексты механизмы игры ‒ нарушают правила и конвенции традиционного сказочного повествования (в этой связи возникает сказка-модификация), используют языковую игру, игру с сюжетом, аксиологическими категориями. Как отмечает С. Зенкин: «Игра может быть как самоцельной, так и агрессивной, оспаривающей предшественника и систему литературы, в которой он работал. В обоих случаях имеет место остранение, деавтоматизация исходной структуры, последняя благодаря столкновению с новым материалом, с другими структурами делается ощутимой, перестаёт казаться сама собой разумеющейся» [67, с. 27]. Такая «оспаривающая» игра ‒ основной конструкт современных сказок-модификаций (например, цикл сказок Б. Алимжанова «Доброжелательный Аскар» или сказки-модификации Р. Ширмана и М. Каннингема). Карнавализация соседствует здесь с жанром страшилки, обыденное вступает в тесную взаимосвязь с необычным, можно утверждать, что современная сказка строится на синтезе взаимоисключающих понятий.

Ещё одним характерным свойством постмодернизма является критичность в отношении каких-либо авторитетных позиций, обусловленная эпистемологической неуверенностью. М. Липовецкий по этому поводу пишет следующее: «Постмодернизм ‒ не гротеск, не игровое начало, не „цитатность“, не тотальная ирония, не фрагментарность, как мы когда-то писали. Главное ‒ в проблематизации и подрыве (это разные операции, не обязательно связанные друг с другом) древней и трудно преодолимой культурной привычки к мышлению бинарными оппозициями, когда один член привилегирован по сравнению с другим: оппозиции добра и зла, сакрального и профанного, слова и тела, своего и чужого, наконец, себя и „другого“. Это и есть деконструкция ‒ анализ бинарных оппозиций, в процессе которого смещаются или перестраиваются отношения в парах противоположностей. Стёб, гротеск, игра ‒ всё это важно, но только как средство деконструкции бинарных оппозиций» [75]. Об этом же пишет и В. Руднев, вводя понятие шизотипического сознания постмодерна [76]. Нужно заметить, что бинарная оппозиция является основополагающим элементом фольклорной картины мира. Согласно К. Лоренцу «деление мира явлений на пары противоположностей ‒ это врождённый принцип упорядочения, априорный принудительный шаблон мышления, присущий человеку с древнейших времён» [77]. Однако со второй половины XX века литература стремится уйти от бинарного мировосприятия, изменить внутренние отношения противопоставленных архетипов. Литературная сказка, как и её прототипический жанр, также прибегает к использованию бинарных оппозиций, однако обыгрывает их, пересматривая с позиции тотального релятивизма дихотомии добра и зла, героя и антигероя, волшебного и реального, смешного и страшного. В современных сказочных текстах сюжеты сохраняют в себе функции волшебной сказки и систему прототипических образов, однако герои амбивалентны по своей природе, стираются чёткие границы между хорошими и плохими персонажами. Открытый дидактизм в современной рецепции читателей и критиков свидетельствует скорее об интеллектуальном высокомерии автора, склонности к догматизму и предрассудкам.

Здесь нельзя не заметить, что ряд культурологов и литературоведов (V. Timalotheu, В. Dempsey, Timmer N., Н. Гладилин, П. Спиваковский, Н. Маньковская и др.) заявляют о том, что в постмиллениальный период на смену постмодернизму приходит метамодернизм (цифромодернизм, альтермодернизм), который в противоположность ценностям постмодернизма ‒ которые по сути представляют собой отказ от ценностей, жестокую иронию, порой откровенный сарказм, цинизм и деконструкцию ‒ искусство метамодернизма стремится к реконструкции, к возрождению дискурса, великих повествований (например, возрождение мифа) [78]. Однако изучение литературной сказки в аспекте метамодернизма требует отдельного исследования.

# 

# **2 ПОЭТИКА ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ**

# **2.1 Природа фантастического в современной литературной сказке**

Фантастическое, как литературная категория, означает прежде всего особый вид художественной образности, который основывается на смещении границ возможного и невероятного и колебаниях читателя относительно данных категорий. Фантастическое, с феноменологической точки зрения, это «визуально эксплицированное полагание смысла» [79]. По Ю. Лотману, фантастика является прежде «разновидностью художественного познания жизни, наиболее элементарным случаем перераспределения явлений окружающей нас действительности с целью „дешифровки“ их смысла: „явление реального мира предстаёт в неожиданных, запрещённых бытовой практикой сочетаниях или в такой перспективе, которая раскрывает скрытые стороны его внутренней сущности“» [80].

Согласно Ж. Сартру, фантастическое приобщает к «магической» ментальности сновидца, первобытного дикаря и ребёнка, поскольку именно первобытное (детское) мышление порождает такой «образ мира», в котором граница между возможным и невозможным отсутствует [81]. О связи категории фантастического и детского миропонимания говорит и З. Фрейд: «„Сверхъестественное“ возникает, когда подавленные инфантильные комплексы возрождаются в результате какого-то впечатления или когда примитивные убеждения, которые мы преодолели, кажутся вновь подтверждёнными» [82], отсюда популярность фантастической литературы у детской аудитории. Процесс рецепции фантастической литературы соответствует стадии раннего детства, которую Ж. Лакан называет «доэдиповым Воображаемым» [83]. В этот период ребёнок ещё не осознаёт природу всего, что видит.

Отправной точкой интереса к фантастическому является работа Ц. Тодорова «Введение в фантастическую литературу», где автор, вступая в полемику с жанровой теорией Н. Фрая, пытается дать обоснование природе фантастического в литературе. По Ц. Тодорову, фантастическое в литературе есть «креативно-рецептивный опыт границ» [23, с. 3-140]. Подобной трактовки придерживается и Е. Неелов. По его словам, фантастическое «возникает тогда, когда расходятся точки зрения „изнутри“ („глазами героя“) и „извне“ („глазами слушателя-читателя“) на возможность или невозможность изображаемого художественного мира. В случае же их совпадения фантастика исчезает» [84]. Он представляет категорию фантастического в виде рецептивной оси: необыкновенное (в чистом виде) ‒ необыкновенное фантастическое ‒ чудесное фантастическое ‒ чудесное (в чистом виде) [23, с. 3-140].

«Фантастическое», которое проходит посередине между парами «необыкновенное (в чистом виде) ‒ необыкновенное фантастическое» и «чудесное фантастическое ‒ чудесное (в чистом виде)», разделяя данную ось, является некой фазой восприятия текста, вызывающей у читателя сомнения относительно того, являются ли события в данном произведении реальными или ирреальными, то есть являясь тем самым «колебанием». Левым крайним объектом оси является здесь «необыкновенное в чистом виде», которое вызывает у читателя некоторые сомнения относительно реальности происходящего, по выражению Ц. Тодорова, «ошеломляющие, странные, тревожные события» [23, с. 3-140], которые, однако, не являются внеэмпирическими, иррациональными. Вторая категория оси ‒ это так называемое «объяснённое сверхъестественное», где на первый взгляд сверхъестественные явления находят в итоге рациональное объяснение. В «чудесном фантастическом» же, напротив, иррациональные события получают такое же иррациональное объяснение. Правым крайним объектом оси Ц. Тодорова является чудесное в чистом виде, где чудесное просто онтологически существует, без всякого объяснения. Таковой является сказка фольклорная. Согласно Р. Кайюа, классическая сказка ‒ произведение полностью внеэмпирическое и упорядоченное в соответствии с этой внеэмпиричностью [85].

Природа фантастического в литературной сказке может соотноситься с любой категорией оси Тодорова:

Необыкновенное в чистом виде. В данном виде фантастического его восприятие должно основываться на приёме остранения. Как отмечают С. Лавлинский, В. Малкина, А. Павлов: «категория фантастического используется в качестве инструмента проявления структурно-ценностной организации „остранённого“ мира, где привычные (для героя и/или читателя) элементы действительности (часто визуально явленные), а также язык, её описывающий и выражающий, сочетаются неожиданным/невероятным способом» [86].

В сказке Ю. Серебрянского «Ехал на черепахе» речь идёт о мальчике, который встречает необычного мужчину (у которого, кстати, есть реальный прототип ‒ художник Калмыков, живший в Алматы), едущего верхом на огромной черепахе. «*По проезжей части в противоположном от меня направлении верхом на огромной, с полукруглым панцирем черепахе ехал человек.* (…) *На спине у неё сидел нешуточный человек в берете, с длинным носом и в пиджаке без рукавов. Штаны были не широкими, они были широченными книзу. Он был похож на Буратино-мужчину, которого почему-то решила прокатить черепаха Тортилла.* (…) *Прохожие, постояв минутку, продолжали идти дальше. Что они думали? Выгуливают черепаху из зоопарка, наверное. Обычное дело. Не льва же*» [72, с. 3-120]. Категория остранения реализуется здесь за счёт детского мировосприятия и категории ненадёжного рассказчика. Мальчик думает, что человек этот ‒ волшебник, который поможет ему с домашним заданием по математике. Таким образом, читатель колеблется вместе с героем, не может решить для себя, к какой области отнести происходящее ‒ детерминистской или адетерминистской. Ц. Тодоров: «такие же колебания может испытывать и персонаж; таким образом, роль читателя как бы доверяется персонажу, и одновременно сами колебания становятся предметом изображения, одной из тем произведения; в случае наивного прочтения реальный читатель отождествляет себя с персонажем» [23, с. 89]. Подобную природу фантастического мы можем наблюдать и у М. Каннингема, в частности, в мрачном рассказе «Сумасшедшая старуха», где автор использует мотивы и образы сказки о Гензель и Гретель. Происходящее в рассказе вызывает у читателя тревожное, неприятное предчувствие плохого конца, однако он затрудняется отнести происходящее к какой-то категории. Данный эффект достигается в тексте «отвратительным» в понимании Ю. Кристевой. Повествование ведётся нулевой фокализацией от второго лица.

В другой сказке-модфикации, также основанной на сюжете о Гензель и Гретель, «Голод» Р. Ширмана, читатель также до конца не уверен, было ли всё так, как рассказывает Грета, или же это скорее сублимация перенесённого ею реального опыта в фантастический. Фантастическое здесь относится к тому типу, который Ц. Тодоров называет странным. В произведениях этого жанра повествуется о событиях, которые вполне можно объяснить на основе законов разума, но тем не менее это невероятные, чрезвычайные, ошеломляющие, странные, тревожные события, и поэтому они вызывают у героя и читателя реакцию, сходную с той, что мы наблюдаем в фантастических произведениях [23, с. 18].

Все три этих рассказа максимально приближены к реалистичной литературе, однако использование авторами конструктов фольклорной сказки задаёт горизонт читательского ожидания, тем самым вызывая колебания у читателя. «Необычное связано лишь с чувствами героев, а не с материальным явлением, бросающим вызов разуму», ‒ пишет Ц. Тодоров [23, с. 18]. Большое количество сказок-модификаций, основанных на деконструкции, также используют данный вид фантастического. Хотя граница между «реальным» и фантастическим здесь всегда размыта, основополагающий единый «реальный» мир, который обычно имитирует нашу повседневную реальность, всё же предоставляется читателям как стабильная референциальная база в данном типе фантастического. Эта стабильная референциальная база, как мы предполагаем, является предпосылкой тодоровского эпистемологического колебания. Это потому, что только принимая реалистические законы и правила за критерий, читатели могут судить, является ли странное событие результатом психических процессов или сверхъестественных, или колебаться в этом вопросе.

Т. Чернышева выделяет в литературе две группы фантастических произведений: в первой фантастические образы «выполняют роль специального художественного приёма» [8, с. 229]. Ко второй группе относятся произведения, где «фантастический образ или гипотеза оказываются основным содержанием, главной заботой автора», и называет их «самоценной» фантастикой [8, с. 229]. Произведения, которые мы анализируем ниже, относятся ко второй категории.

Объяснённое сверхъестественное. В сказке Д. Сургалинова [87], которая так и называется ‒ «Сказка», мальчик Азамат в порыве детской ревности желает, чтобы всё внимание родителей доставалось ему. Жалмауыз-Кемпир исполняет его желание, и младший брат Азамата Диас исчезает. Никто, кроме самого героя и его кота Лоскутика (который оказывается говорящим), больше не помнит Диаса. Азамат понимает, какую ошибку он совершил, и глубоко раскаивается, с помощью волшебного кота Диас возвращается домой. Рассказ заканчивается тем, что Азамат просыпается в своей кровати ‒ всё происходящее ему приснилось. Сон как портал между мирами (по В. Рудневу, сон ‒ это метафора смерти [88]) и одновременно разъяснение фантастического является довольно частым приёмом литературной сказки. Сон в текстах данной категории действует, по нашему мнению, как наложенная стабилизирующая рама. К такому же типу относится сказка «Доброжелательный Аскар», где переход в сказочную страну означает смерть главного героя.

Чудесное фантастическое. Такова природа сказочной повести Н. Геймана «Коралина». Девочка Коралина с родителями переезжает в новый дом, где случайно обнаруживает секретную дверь, ведущую в другой мир, где существуют Другие Родители, никогда не занятые работой и уделяющие девочке столько внимания, сколько она захочет. Однако оказывается, что Другие Родители похищают детские души, и теперь Коралина должна спасти их и найти дорогу домой. После победы над Другими Родителями Коралина вдруг обнаруживает, что её путешествие в другой мир было сном «*Her mother gently patted her on the shoulder. 'Coraline,' she called, 'dear, why did you decide to fall asleep in such a funny place? Why in this room? We've been looking for you all over the house.' Coraline stretched and rubbed her eyes*» [89] («*Мама нежно потрепала её по плечу. ‒ Коралина, ‒ позвала она, ‒ дорогая, что это ты решила уснуть в таком забавном месте? Почему именно в этой комнате? Мы искали тебя по всему дому. Коралина потянулась и потерла глаза*»). Однако в конце эта интерпретация не получает подтверждения: в тот момент, когда Коралина и читатель начинают сомневаться в реальности произошедшего в Другом Мире, появляется рука Другой Мамы: «*The hand appeared suddenly and silently. It ran across the grass, stepping on the tips of its long fingers, and easily leaped onto a stump. For a moment, it froze motionless like a crab with its claws spread out, and, with a screech of its nails, made its triumphant leap right into the middle of the paper tablecloth*» [89, р. 3-160] («Рука появилась внезапно и бесшумно. Она пробежала по траве, наступая на кончики длинных пальцев, и с лёгкостью запрыгнула на пень. На мгновение она застыла в неподвижности, как краб с растопыренными клешнями, и, скрипнув ногтями, сделала свой победный прыжок в самую середину бумажной скатерти»).

В «Лабиринте фавна», сказке, повествующей о жизни маленькой девочки во времена франкистской Испании, читатель до последнего сомневается в реальности происходящего ‒ является ли мир Фавна способом эскапизма, побега от ужасов жизни или же реальным миром (согласно Ж. Лакану, бессознательное появляется на свет, в раннем детстве, через подавление, вытеснение из сознания несчастливых психологических событий [90]). Однако в конце автор всё же даёт ответ на этот вопрос, хоть и не прямой: «*The morning after Ophelia died, a tiny pale flower blossomed on the branches of the old fig tree, which she had freed from the Toad ‒ right at the spot where Ophelia had hung her new dress to keep it clean while she completed the first task of the Faun. The petals of the flower were white, like the apron her mother had sewn for her, and the center was like a yellow sun, where the pollen is stored and life begins»* [91]*.* («*Наутро после того, как умерла Офелия, на ветвях старой смоковницы, которую она избавила от Жабы, расцвёл крошечный бледный цветок ‒ точно в том месте, где Офелия повесила своё новое платье, чтобы оно не испачкалось, пока она выполняет первое задание Фавна. Лепестки цветка были белые, как фартучек, который сшила ей мама, а серединка ‒ словно жёлтое солнышко, там, где хранится пыльца и зарождается жизнь*»).

К этой же категории можно отнести сказку «Агата возвращается домой» Л. Горалик и, в целом, большее количество современных литературных сказок.

Чудесное в чистом виде. Эта категория наиболее приближена к природе фантастического в фольклорной сказке. Здесь природа фантастического абсолютно естественна, это онтология данного мира. Ц. Тодоров пишет по этому поводу: «Обычно жанр чудесного связывается с жанром волшебных сказок. Действительно, волшебная сказка ‒ всего лишь одна из разновидностей чудесного, и описываемые в ней сверхъестественные события не вызывают никакого удивления ‒ ни столетний сон, ни говорящий волк, ни магические дары фей» [23, с. 20]. С. Лем, отзываясь на работу Ц. Тодорова, называет фольклорную сказку «совершенным гомеостатом» и предлагает следующую её онтологию: «её мир ‒ с позиций мира реального ‒ волшебный вдвойне: локально и не локально. Его локальное волшебство ‒ это сезамы, ковры-самолёты, живая вода, палки-выручалки и шапки-невидимки. А его нелокальное чудо ‒ это надприродная гармония исполнения любых желаний. Все трансформации, которые происходят внутри сказки, управляются аксиологией» [42].

Данную категорию можно наблюдать в повести «Черная звезда» Б. Момышулы и Ю. Серебрянского. Здесь мир изначально герметичен, в нём действуют свои законы ‒ мир сказки состоит из восьми чудесных миров, каждый из которых населяют волшебные существа. На этой же траектории оси Ц. Тодорова находится и сказка Д. Мукитановой «Как дочь Умай победила Ужас».

Здесь также нужно обратиться к концепции разграничения fairy tale и wonder tale. Тогда как для wonder tale присуще «чудесное» невероятное, для fairy tale характерно «волшебное» невероятное, где «чудесное» вызывает некое удивление и у читателей, и у самих героев, «волшебное» абсолютно естественно для фикционального мира. В русском языке, однако, такое разделение отсутствует.

Такой широкий диапазон категорий фантастического в современной литературной сказке обусловлен феноменологией памяти жанра. Неелов, ссылаясь на Проппа, говорит о том, что первый в истории искусства фантастический мир, который, собственно, и сформировал «предание», продолжающее так или иначе свою жизнь в рамках «личного творчества» вплоть до наших дней, возник в фольклоре, в эпоху крушения мифологического сознания, когда «начинается „профанация“ священного сюжета… Это и есть момент рождения собственно сказки» [22, с. 18]. По нашим наблюдениям, ни один фантастический жанр не обладает таким широким категориальным спектром фантастического, чем, отчасти, и обоснована высокая адаптивность жанра.

# **2.2 Поэтика заглавия современной литературной сказки**

Первая попытка систематического анализа заглавия была предпринята в 1920-1930-х годах XX века и связана с именем известного русского эстетика и литературоведа С. Кржижановского. В своей программной работе «Поэтика заглавия» он сформулировал основные и принципиально важные постулаты относительно заглавия и его отношения к тексту. Наиболее значимое утверждение автора заключается в том, что «книга ‒ это полностью развернутое заглавие, а заглавие ‒ это весь текст, сведённый к двум или трём словам». Помимо этого постулата, Кржижановский [92] обсуждает и выделяет ряд вопросов, связанных с заглавием, научное исследование которых не утратило актуальности и по сей день. Согласно его мнению, «заглавие является индикатором стиля автора и художественного мышления» [92, с. 32].

Названия, безусловно, предназначены для идентификации и индивидуализации произведения искусства, но их цель выходит за рамки простого обозначения: функция названий заключается в том, чтобы направлять интерпретацию текста, указывать, как литературное произведение следует читать и воспринимать. Подчеркивая герменевтическую цель титулирования, Дж. Фишер отмечает, что присвоение названий позволяет вести дискурс о произведениях искусства [93]. Это означает, что названия позволяют читателю не только идентифицировать и ссылаться на произведения, но прежде всего говорить о них таким образом, который влияет как на их значение, так и на нашу интерпретацию, нашу оценку и наше эстетическое восприятие. Заглавие выполняет эпистемологическую функцию, выступая как первичная точка («сильная позиция» по И. Арнольд) контакта между текстом и читателем, формируя первоначальное знание о произведении. В феноменологическом смысле заглавие служит своеобразным «окном» в мир сказки, через которое читатель начинает свой путь восприятия и интерпретации.

Согласно концепции, созвучной теории Кржижановского, предложенной В. Тюпа, заглавие представляет собой «манифестацию сущности» [94] произведения и охватывает три основные интенции. Во-первых, референтная интенция связывает текст с художественным миром и концентрирует вокруг главного героя «ценностное уплотнение» этого мира, как это отмечал Бахтин. Во-вторых, креативная интенция отражает творческую волю автора, который организует коммуникативное событие. В-третьих, рецептивная интенция включает сотворческое переживание читателя, способного реализовать потенциал коммуникативного события.

Ж. Женетт разработал типологию заглавий, основанную на их функциональных аспектах [95]. Проанализируем заглавия литературных сказок с применением данной типологии.

Собственно тематические названия: «Коралина» Н. Гейман, «Агата возвращается домой» Л. Горалик, «Пагода. (Предание острова Пулау Сабах)» Ю. Серебрянский, «Куда ушло Аральское море?» Ю. Серебрянский, «Золотой орёл» Ю. Серебрянский, «Балхаш» Ю. Серебрянский, «Пастухи-близнецы» Ю. Серебрянский, «Замок Кок Тобе» Ю. Серебрянский, «Ехал на черепахе» Ю. Серебрянский.

Заглавия с синекдохой: *«Черная Звезда»* (Б. Момышулы и Ю. Серебрянский).

Метафорические заглавия: «Зеркальные чары. Сказка для тех, чья душа похожа на розу без шипов» Е. Зейферт, «Нарисуй мне золотое сердце» Н. Верёвочкин, «Голод» Р. Ширман, «Совы-крикуньи» А. Уразимбетов.

Заглавия-антифразис: «Король-изобретатель» Ю. Серебрянский.

Формальные заглавия (рематические): «Мальчик, победивший Джалмауз» Б. Алимжанов, «Как дочь Умай победила Ужас» Д. Мукитанова, «Лабиринт Фавна» К. Функе.

Заглавия с указанием на жанр произведения: «Сказка про робота» Н. Райм, «Сказка» Д. Сугралинова, «Delfi и солнышко. Философская сказка» Н. Шаймерденова, «Чёрная Звезда. Сказка-роман».

Рассмотрим названия анализируемых текстов подробнее. Название «Чёрная Звезда» Б. Момышулы и Ю. Серебрянского представляет собой атрибутивную конструкцию, которая одновременно является и именем главного героя, и названием гипотетического астрономического объекта. Чёрная звезда в астрономии не достигает состояния чёрной дыры, но обладает экстремальной плотностью и силой гравитационного поля. В литературном контексте она может символизировать несколько концепций: пределы человеческого познания (чёрная звезда как объект, находящийся на грани становления чёрной дыры, но не пересекающий эту границу, может символизировать предельные возможности человеческого разума в понимании Вселенной и отсылать к экзистенциальной тематике текста), баланс между созиданием и разрушением (в астрономии чёрная звезда представляет собой состояние баланса, где гравитационные силы уравновешены квантовыми эффектами, что предотвращает коллапс в сингулярность. В контексте произведения это может быть интерпретировано как метафора баланса между разрушением и созданием, хаосом и порядком, подчёркивающая необходимость гармонии и устойчивости в жизни и Вселенной), самопознание (в силу своих уникальных свойств, чёрная звезда создаёт вокруг себя область, где традиционные физические законы не действуют как обычно, что может быть интерпретировано как символ изоляции, которая, в свою очередь, может вести к внутреннему прозрению). С точки зрения юнгианского психоанализа чёрная звезда может быть интерпретирована как архетипический образ, ведущий к свету и просветлению через процесс интеграции теневых аспектов личности. Все перечисленные темы под общим знаменателем «трансцендентального» отражены в сюжете сказки.

Заглавие «Лабиринт Фавна» К. Функе содержит две значимых мифемы. Лейбниц использует метафору лабиринта для обсуждения проблем свободы и необходимости. В «Рассуждениях о метафизике» [96] он описывает лабиринт как символ вопросов, связанных с предопределением и свободой воли. Он утверждает, что выход из этого лабиринта заключается в понимании взаимосвязи между свободой и необходимостью, что имеет важное значение для политической и моральной практики. Лейбниц не связывал прямо монады с метампсихозом, но его идея бессмертных монад, проходящих через различные состояния и стадии существования, созвучна концепции метампсихоза, отражённой в сюжете сказки. Юнг также использовал образ лабиринта в своей аналитической психологии, рассматривая его как символ путешествия к самости, что отображает базовый мотив инициации.

Название сказки Н. Геймана «Коралина» ‒ это изменённая форма имени Кэролайн (Caroline). Изменённое имя предвосхищает зеркальную структуру Другого Дома, который представляет собой искажённое отражение реального мира. В теории Лакана стадия зеркала описывает момент, когда ребёнок впервые осознаёт своё отражение и формирует своё «я». Этот процесс связан с восприятием своего образа как целостного и идеализированного, но в то же время нереального. В «Коралине» Другой Дом и его обитатели, такие как Другая мать, являются отражением реального мира, но в искаженном виде. Это отражение символизирует лакановское «воображаемое», где существует иллюзорное и фальшивое понимание реальности и идентичности. Коралина, попадая в этот мир, сталкивается с восприятием собственного «я», с дискурсом Другого и с иллюзиями, присущими этим категориям.

Изменённое имя Коралина указывает на двойственность её личности и мира, в котором она оказывается. Оно подчёркивает важность самопознания и различения реального от воображаемого. Путём взаимодействия с зеркальной структурой Другого Дома, Коралина проходит процесс формирования своей идентичности, преодолевая страхи и иллюзии. В конечном итоге, она выходит за пределы иллюзорного мира, укрепив своё истинное «я». Таким образом, изменённое имя Коралина и зеркальная структура Другого Дома тесно связаны с лакановской теорией стадии зеркала, где отражение и осознание своей идентичности играют ключевую роль в развитии сюжета и характера главной героини (как указывает Другая Мать «*Зеркалам нельзя доверять*»). Помимо этого, коралл ‒ это живой организм, который создаёт прочные структуры, защищая и поддерживая морскую экосистему. В этом контексте Коралина также выстраивает собственную идентичность, защищая её от внешних угроз.

В «Коралине» героиня сталкивается с тем, что её имя постоянно искажается окружающими (Caroline, вместо Coraline). Этот лингвистический диссонанс символизирует её борьбу за сохранение своей идентичности в мире, где привычные категории размываются. Коралина живёт в пространстве, где предметы и явления не соответствуют своему обычному значению, и её имя становится метафорой этого искажения. Когда она находит «змеиную кожу (но не змею), и камень, похожий на лягушку, и жабу, похожую на камень», она сталкивается с феноменами, которые бросают вызов её пониманию реальности. Этот разрыв между именем и сущностью усиливает её ощущение диссонанса и поиска своего места в новом, незнакомом мире. Говорящий котговорит Коралине: «*– Это у вас, людей, есть имена. И все потому, что вы сами не знаете, кто вы такие. А мы знаем, и поэтому имена нам не нужны»*. Мисс Форсибл и мисс Спинк во время своего театрального выступления, цитируя Шекспира, тоже говорят об иллюзорности имен: «*Что в имени? То, что зовем мы розой, – декламировала мисс Форсибл, – и под другим названием сохраняло б свой сладкий запах*!»;– «*Я незнаю, как мне себя по имени назвать. Мне это имя стало ненавистно*».

Диссонанс, связанный с языком и именем в «Коралине» Нила Геймана, можно сравнить с диссонансом в сказке Д. Мукитановой «Как дочь Умай победила Ужас» по нескольким ключевым аспектам. Оба текста исследуют вопросы идентичности и восприятия собственной идентичности через призму языка, создавая напряжение между внешним и внутренним миром героев. В сказке «Как дочь Умай победила Ужас» также присутствует диссонанс, связанный с именами и языком, но он проявляется через мифологический контекст. Дочь богини материнства Умай, вступая в борьбу с ужасом как с категорией, не поддающейся вербализации, должна преодолеть не только физические испытания, но и символическое переосмысление своего имени и связанной с ним роли («Кыз»). Д. Мукитанова пишет: «*Всем известно, что имя определяет судьбу и характер человека, служит оберегом и одновременно ключом к его душе. Тот, кто знает настоящее имя смертного, держит в руках его жизнь*» [97]. В этом смысле ему созвучно название сказки Б. Алимжанова «Мальчик, победивший Джалмауз».

В обоих произведениях героини находятся в состоянии языкового и символического диссонанса. В «Коралине» это проявляется через непрерывное искажение её имени и изменение окружающих предметов, что заставляет её переосмысливать свои категории восприятия. В сказке про дочь Умай, диссонанс связан с принятием сакрального значения собственного имени и сил, которые они олицетворяют, что требует от героини понимания и принятия своей роли в широком космологическом контексте. Здесь нужно вспомнить, что текст лежит в феминистической парадигме (он был написан для сборника фемписьма «Причинное место»). Феминистская критика также фокусируется на языковом диссонансе ‒ на разрыве между тем, как женщины воспринимают себя сами и тем, как их конструирует и воспринимает общество через язык. Это отсылает нас к теории Л. Витгенштейна о языковом диссонансе, который подчёркивает разрыв между именем и сущностью [98].

Название «Агата возвращается домой» предполагает завершение кругового нарратива, где возвращение героя на исходную точку завершает цикл путешествия и изменений. Временной аспект подчёркивает динамику событий, указывая на кульминационный момент повествования, когда героиня возвращается после значимого отсутствия. Пространственный маркер «дом» символизирует безопасность и принадлежность, выступая как конечное прибежище, что важно для понимания тематики и эмоционального контекста истории. Таким образом, название рифмуется с последними строками текста: «Некоторое время умная, сильная, смелая, удивительная Агата переводит дыхание, а потом начинает медленно брести в сторону машин, ‒ то есть в сторону дома». В христианском мировоззрении дом на земле также является прообразом небесного дома, обещанного верующим. В Евангелии от Иоанна 14:2-3 Иисус говорит: «В доме Отца Моего обителей много. А если бы не так, Я сказал бы вам: Я иду приготовить место вам. И когда пойду и приготовлю вам место, приду опять и возьму вас к Себе, чтобы и вы были, где Я». Таким образом манифестируется святочная поэтика текста.

Наивная картина мира ребёнка предвосхищена синтаксической структурой названия текста Серебрянского «Ехал на черепахе». Отсутствие подлежащего в данном контексте демонстрирует когнитивные особенности детской речи, в которой отдельные элементы предложения могут быть опущены. Абсурдистская эстетика текста также отражена в парадоксе заглавия. Название отсылает читателя к картине Петрова-Водкина «Купание красного коня». Авангардист Калмыков, который является прототипом человека, едущего на черепахе и которого встретил герой сказки, был учеником Петрова-Водкина. Калмыков утверждал, что именно он позировал для этой картины. Таким образом, заглавие отражает сюжет текста ‒ воображаемая встреча с кумиром.

Интересно название другого текста из цикла «Казахстанские сказки» ‒ «Пагода. (Предание острова Пулау Сабах)». Серебрянский здесь использовал приём форейнизации, все элементы названия создают у читателей ощущение культурной чуждости и экзотичности, однако Серебрянский повествует о казахстанской трагедии последних десятилетий, создавая парадокс между экзотичностью названия и локальной реальностью сюжета.

В процессе анализа мы установили основные категориальные тенденции названий литературных сказок, для наглядности отобразим основные тенденции в виде диаграммы (рисунок 2).

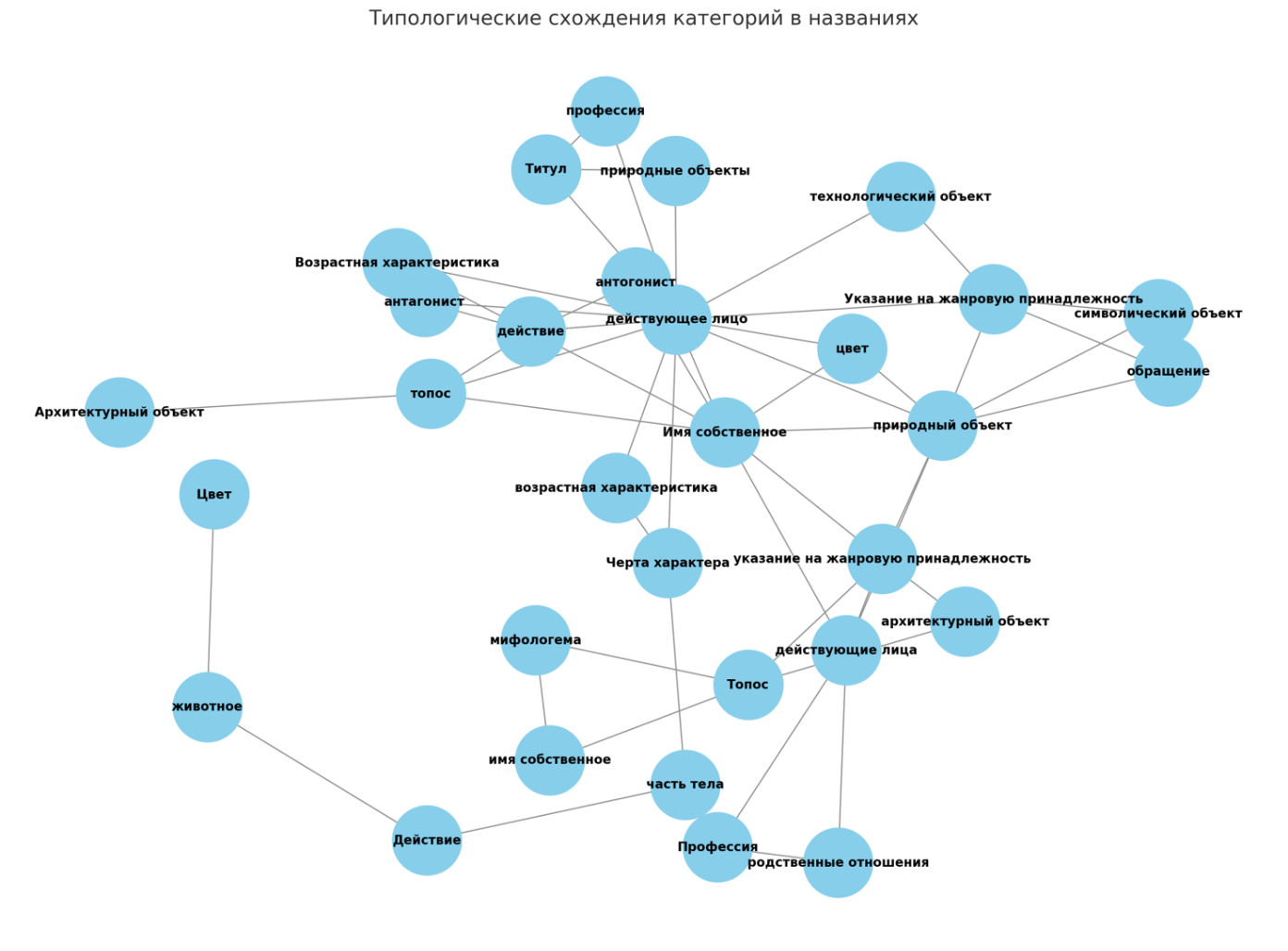


Рисунок 2 ‒ Диаграмма сети категорий категорий в названиях

Наиболее заметными являются несколько центральных категорий, таких как «Имя собственное», «Действующее лицо» и «Топос», которые обладают множеством связей с другими элементами. Эти категории формируют основу для построения названий, что указывает на их значительную роль в структурировании повествования. «Имя собственное» и «Действующее лицо» выступают в качестве основных компонентов, вокруг которых формируются названия. Использование имён собственных и антономасии способствует персонификации и индивидуализации персонажей, что усиливает идентификацию читателя с героями и косвенно указывает на базовый мотив инициации. Частое совместное появление этих категорий свидетельствует о том, что именование персонажей и их функции играют важную роль в создании сюжетных линий. Взаимосвязь с такими категориями, как «Действие», «Природный объект» и «Цвет», подчёркивает использование конкретных имен и действий в контексте природных и цветовых элементов, что придаёт названиям дополнительную глубину и конкретику. «Топос» как категория также демонстрирует значительное количество связей, что подчёркивает особую роль хронотопа в анализируемом жанре, который, интегрируя временные и пространственные измерения, формирует символическую структуру повествования, отражающую архетипические и культурные кодировки.

# **2.3 Мифопоэтика современной литературной сказки**

Мифопоэтические исследования являются одним из магистральных подходов в изучении современной литературы. Культура XX и XXI века, по утверждению В. Руднева, находится в тесной связи с неомифологизмом: «в роли мифа, “подсвечивающего” сюжет, начинает выступать не только мифология в узком смысле, но и исторические предания, бытовая мифология, историко-культурная реальность предшествующих лет, известные и неизвестные художественные тексты прошлого» [99]. Активное использование мифологем (согласно Э. Жаксылыковой, мифологема есть «упоминание мифического героя и часть мифологического сюжета; переинтерпретированный мифологический сюжет или мотив; подтекстовые ссылки, намёки, аллюзии на мифы; константные, универсальные мифологические образы и мотивы» [100]. М. Николаева предлагает альтернативный термин для использования его в контексте фэнтезийной литературы, «фантазема» [101]) является отражением неомифологического типа сознания, который, с приходом модернизма (романтизма, в русле которого расцвёл жанр литературной сказки, в частности), сменил позитивистское мышление.

Логоцентрическая парадигма художественного сознания XX века драматическим образом отличается от шизотипического, «расщеплённого», децентрированного сознания XXI века, однако оба они, по выражению ряда исследователей, тяготеют к мифу. В рамках модернистской парадигмы миф выступал как некий идеальный метанарратив, неомифологичность постмодерна связана с такими свойствами мифа, как его принципиальная открытость, расщеплённость, ризомность и архаичность. Миф это синкретичность, децентрированность, миф противопоставляется всякой логике, он цикличен и находится вне времени, одновременно повествуя о прошлом, настоящем и будущем, о субъекте и объекте, о природе и человеке как об отдельном, и как о едином.

Галанина указывает на неомифологизм собственных оснований постмодернизма, что, на её взгляд, сближает постмодернистское и архаическое сознание. «Постмодернизм стремится уйти от власти разума и логики, начать новый этап в развитии мировой истории, обращаясь к первоистоку культуры, к исходной точке и реабилитируя всё, что прежде считалось маргинальным и периферийным: миф, интуицию, воображение, телесность, бессознательное, желание» [102]. Согласно теории шизоанализа Ж. Делёза и Ф. Гваттари, «бессознательное машинно и оно составляет основу творческого процесса» [103].

Процесс творчества ‒ это погружение в бессознательное, где, согласно К. Юнгу, писателю становятся доступны архетипы коллективного бессознательного, репродуцируемые сказкой и мифом, которые он затем воссоздаёт и ремифологизирует, создавая авторскую мифологию. Э. Жаксылыкова также считает, что обращение к мифу подразумевает «тесную связь между природой и человеком, прошлым и будущим, сознательным и бессознательным» [100, с. 57]. В. Топоров указывал на «двоякое отношение» литературных текстов к этим мифологическим модусам. С одной стороны, они являются источниками, в которых возможно выявить данные модусы, но с другой, «они сами формируют и разыгрывают мифологическое и символическое, открывают архетипическому путь из тёмных глубин подсознания к свету сознания» [104].

Н. Фрай также указывает на то, что в каждом художественном произведении присутствуют ритуально-мифологические корни, а каждое литературное произведение определённого художника обладает некоторым количественным набором символов – литературных единиц. Эти литературные единицы являются «смещёнными» [105] образами деятельности подсознания художника. Исходя из этого, Фрай утверждает, что «каждый поэт имеет свою личную мифологию, свою собственную спектроскопическую группу или своеобразное формирование символов, большую часть которых он использует совершенно бессознательно» [105, р. 87]. Более того, по Фраю, данные структуры по своей глубинной природе являются идентичными, что однако не отменяет, а наоборот, подчеркивает индивидуальность каждого отдельного автора. Дж. Кэмпбелл также считает, что мифология и ритуалы выступают функционально либо как ключ к универсально-постоянным началам в человеческой природе, либо как выражение культурно-исторического контекста [106].

По С.М. Телегину данный творческий процесс (который по Юнгу является процессом бессознательного) заключён в трёх действиях: заимствование из мифологии сюжетов, мотивов и образов; создание автором собственной системы мифов; реконструкция мифологического сознания» [107]. Схематически процесс становления, а также актуализации в творчестве коллективного бессознательного можно представить следующим образом: Ритуал → Миф → Коллективное Бессознательное → Художественное Произведение. Литературная сказка, в аспекте своей двусторонней связи с фольклором, бессознательным, детским мышлением, является наиболее логичной формой для актуализации неомифологического сознания. Поэтому изучение мифопоэтики сказки, как литературной, так и фольклорной, является одним из магистральных направлений литературоведческих исследований в этой области.

Ц. Тодоров в своей работе выделяет характерные для фантастической литературы категории пандетерминизма и казуальности, это такое положение вещей, когда «не допускается существование случайности и утверждается, что между всеми явлениями существуют непосредственные связи, хотя они обычно и недоступны прямому наблюдению (…) Какая-нибудь фея, обеспечивающая герою счастливую судьбу, есть всего лишь воплощение воображаемой казуальности в связи с тем, что можно назвать также случаем, шансом» и связывает их с психоанализом: «позиция психоаналитика аналогична позиции рассказчика в фантастическом рассказе, который утверждает, что между, казалось бы, независимыми друг от друга явлениями существует причинная связь» [23, с. 3-140].

Идеи К. Юнга о коллективном бессознательном, универсальных архетипах и их мифологических параллелях оказали большое влияние на литературоведение о сказках. Е. Мелетинский изучал мифологические корни литературного творчества и объяснял, что жанр сказки исторически и логически может быть прослежен до «фольклорного хронотопа» ‒ конфигурации времени и пространства ‒ который возникает из более архаичного «мифологического хронотопа» [24, с. 3-180]. Мелетинский утверждает, что миф сформировал концепцию космической вселенной для первобытных людей и усилил единство синкретизма между бессознательным поэтическим творчеством и первобытной религией. Он анализирует историю и поэтику фантастических жанров и фокусируется на мифизации в литературе XX века. По мнению Мелетинского, некоторые современные авторы воссоздают универсальный феномен поэтического мироподобия, используя аисторический «мифологический» тип мышления. Для М.-Л. фон Франц, ученицы К. Юнга, архаическое мифологическое мировоззрение во многих аспектах напоминает детскую мифологику, даже несмотря на то, что процесс логических механизмов детей качественно отличается от архаических обществ [108]. Семиотические исследования также ссылаются на это понятие: Ю. Лотман пишет, о том что мифологическое мышление является этиологическим, то есть оно пытается объяснить, почему происходят реальные вещи, или причины, по которым действуют вещи окружающей среды, так как описать среду означает рассказать о её происхождении [80, с. 211]. Дети обладают таким мышлением, демонстрируя отношение к неодушевлённым предметам так же, как и к одушевлённому миру людей. Если они ударяются о дверь, то ударяют её в ответ, чтобы наказать, потому что верят, что дверь ведёт себя намеренно. Мир детей мифологичен и пандетермичен, поэтому фольклорные сказки в какой-то момент истории стали считаться детскими.

Исследователи мифологической составляющей литературных текстов традиционно выделяют три составляющих мифопоэтического устройства текста ‒ интертекстуальные включения из мифологии, мифему и мифологему. Мифемы могут включать в себя персонажей, события, образы или символы, которые повторяются в различных мифах и служат для построения более сложных мифологических конструкций. Мифологема ‒ это сложная структура, состоящая из нескольких мифем, которая представляет собой устойчивый мифологический мотив или сюжет. Мифологемы можно рассматривать как более крупные и сложные единицы мифологического повествования, объединяющие в себе несколько мифем для передачи определённых мифологических идей или концепций. Наше исследование направлено на комплексный анализ литературных сказок, где мифологемы и мифемы выступают как неразрывные части целостной структуры. Мифема ‒ это элементарная смысловая единица мифа, представляющая собой минимальную, далее неделимую структурную составляющую мифического нарратива. Мифемы можно сравнить с морфемами в лингвистике ‒ они являются строительными блоками мифологического текста, которые придают ему определённый смысл и структуру. Мы стремимся показать, как более крупные мифологические структуры (мифологемы) функционируют в литературных сказках, и как отдельные мифемы способствуют формированию этих структур. (Приложение Б). Такой подход отражает принципы герменевтического круга, так как он подчеркивает взаимосвязь между частями и целым.

Мифемы в литературной сказке встречаются на всех уровнях текста ‒ в сюжетном строе, на уровне персонажей, аксиологии, языка и т. д. Мифологема Пути Героя, или кэмпбелловский мономиф, встречается во всех анализируемых текстах, имеющих структуру «волшебной сказки». На сюжетном уровне мифопоэтика литературной сказки выражена пандетерменизмом, связанным с дихотомией космоса и хаоса. Н. Осипова пишет по этому поводу следующее: «мифологема пути ‒ перехода, концептуальный архетип пути в его мифологическом измерении всегда соотносился с хаосом, который противостоит освоенному пространству, как природа противостоит культуре, как „своё“ (дом) противостоит „чужому“. В религиозно-философской традиции общая „дорожная символика“ дополняется идеей страдания, неустроенности, жертвенности, крестного пути, восходящей к иконографии Христа и агиографии» [109]. Концепция Пути является доминантной в мировоззрении тюркских народов. Липовецкий пишет по этому поводу: «в центре сказочного лежит трансформированная ценностная семантика мифа: претворение хаоса в космос, упорядочивание мира, внесение в него гармонизирующего закона» [26, с. 3-338]. Данная мифологема «Пути Героя» отражает мотив инициации и включает элементы путешествия от хаоса к космосу, символизируя переход от беспорядка и неструктурированного состояния (детства или незнания) к структурированности и пониманию (зрелости или знания). Этот переход включает в себя испытания и преобразования, через которые герой проходит, чтобы обрести новый статус или роль в обществе. В романе-сказке «Черная звезда» Б. Момышулы и Ю. Серебрянского главный герой, царевич, с рождения помечен пятиконечной звездой: «*У царевича между лопаток находится родинка в виде маленькой пятиугольной звезды, ‒ продолжил владыка. ‒ Несомненно, это знак, <…> Звездой отмечается лишь избранный Небом*» [71, с. 3-250]. Такая метка является «отпечатком» в концепции П. Рикера, то есть представляет собой символическое свидетельство, которое ориентирует на поиск смыслов.

Символ пятиконечной звезды имеет религиозно-мифологическую семантику ‒ это четыре земные стихии и Дух (эфир). В ряде религиозных доктрин пятиконечная звезда ‒ это микрокосм, отражение Божественного в человеке: в каббале, пентаграммой обозначается Зеир Анпин, личностная манифестация Божественности, Божественный Сын, через жертву которого мир обретёт спасение, в раннем христианстве пятиконечная звезда трактовалась как символ Христа. Этот символ можно считать космогоническим в трактовке Е. Мелетинского и выражает мифологему пути: «Гармонизация человеческой личности, процесс дифференцирования всех психических функций и установление живых связей между сознанием и подсознанием, при максимальном расширении сферы сознательного, обозначается Юнгом как „индивидуация“, поскольку таким путём достигается ценностная консолидация личности, переход от персоны (маски) к высшей самости, предполагающей окончательный синтез сознательного и бессознательного, личного и коллективного, внешнего и внутреннего» [26, с. 3-339]. Культурно-историческими параллелями к индивидуации Юнг считает «восьмеричный благородный путь» в буддизме, китайский дао, философский камень алхимиков и т.п. Как на типичный символ этих завершённых синтезов Юнг указывает на космогонические изображения в тантризме и тибетском буддизме (магический овал с четырьмя полюсами и центром, так называемая «мандала»), соответствующие распространённой форме рисунков, сделанных многими пациентами Юнга и выражающими тот же психологический смысл [110].

Царевичу предначертано совершить путешествие, цели которого он не знает. Мифема пророчества, полученного от бабушки героя, является здесь воплощением «абсолютного прошлого»: «*Голос крови отчётливо сказал мне в ночь рождения царевича, что станет он искателем Пути и спутником его будет Черная звезда, не видимая человеческому глазу. Голос крови добавил: „Твой внук, царица, не встанет на путь воина, не станет искать ни власти, ни богатства, а пойдёт Путём Познания, и путь этот бесконечен“»* [71, с. 3-250]. Путь познания здесь созвучен с семиуровневой системой тенгрианства (семь ипостасей Коркута), вот что пишет по этому поводу З. Наурызбаева: «7 ипостасей Коркута отдалённо напоминают 4 основных элемента (стихии) древних греков и 5 основных элементов даосизма. В тенгрианстве таких элементов ‒ 7. В сакрализации числа 7 не следует обязательно видеть влияние древнего Вавилона или семибожного индоиранского пантеона. Как показали некоторые исследователи, сакрализация числа 7 может быть связана с хорошо известным воинам, скотоводам и охотникам фактом существования 7 шейных позвонков у человека и большинства животных, откуда по аналогии проистекает представление о 7 небесах. Кроме того, сакрализация числа 5 связана с 5 основными ориентациями: 4 стороны и света и центр ‒ точка отсчёта. Естественным образом, 5 дополняется до семи вертикальной ориентацией вниз и вверх» [111], или с шестиуровневой системой миров сансары. Как указывает Н. Абаев, «тэнгрианство и буддизм фактически возникли в этногенетическом и цивилизационно-культурном отношении как близкородственные религиозные традиции, корни которых уходят в первоначальную арийско-туранскую религию прамонголов и прототюрков» [112]. В этом смысле путешествие Кара Жолдоса напоминает путешествие Сиддхаартха Гаутама, на что также указывает их происхождение и моменты биографии (смерть матери, пророчества провидцев, отстранение и т.д.). В онтологии буддизма существует шесть миров: мир (богов) ‒ дэва-лока, мир асуров (полубогов, титанов или демонов) ‒ асура-лока, мир людей ‒ манака-лока, мир животных ‒ тирьяка-лока, мир претов (голодных духов) ‒ прета-лока, мир нараков (адских существ), ад ‒ нарака-лока [113]. Миры представляют собой возможные варианты жизни души, в зависимости от её кармы. Души существ в мире Б. Момышулы метампсихотическим образом переходят из низших миров в высшие «*благодаря тяжёлым нравственным испытаниям и великим жертвам*» [71, с. 3-250]. Таким образом, Кара Жолдос, являясь одновременно и обычным человеком с присущими ему слабостями и человеческой инкарнацией Тенгри, осуществляет путешествие из более высшего мира в низшие миры с целью познания, которое прежде всего заключается в путешествии внутрь собственной души. Аллюзии на буддийскую философию (заметим, что тенгрианство и буддизм имеют общие этнокультурные корни) пронизывают весь текст литературной сказки ‒ Кара Жолдос учится избавляться от земных привязанностей, чтобы путём страданий прийти к просветлению. Путешествие здесь ‒ это архетип жизни, циклический паттерн жизни, заключённый в природе вселенной и выходящий за рамки человеческого контроля. В процессе путешествия Кара Жолдос обретает шаманские силы ‒ он проходит обряд инициации змеями, получает от Змеиного Царя новую одежду и шаманский змеиный посох. Змеиные трости в шаманизме ассоциируются с самой природой змеи, способной преобразовывать сверхъестественную реальность в физическую.

Териоморфные спутники царевича в его путешествии по семи мирам ‒ два волка. Это актуализация одновременно тотемического мифа, солярного и близнечного. Как указывает С. Кондыбай, «собака „таз“ принадлежит нижнему миру, осенне-зимнему сезону, ночи, она старшая и символизирует вечер и Луну. Собака „барақ“ принадлежит верхнему миру, весенне-летнему сезону, дню, она младшая по возрасту, символизирует утро и Солнце» [114]. Как пишет Э. Жанысбекова в своём диссертационном исследовании: «Почитание предков у тюрков (и монголов) нашло выражение в их тотемическом отношении к Волку ‒ предку Бозкурту, гаранту бессмертия тюркского народа, посланному Великим Тенгри, о чём символизирует небесносиний цвет шерсти Бозкурта» [100, с. 88]. Волчица является кормилицей царевича, что отсылает к космогоническому мифу о происхождении тюрков. Согласно З. Наурызбаевой материнское молоко ‒ «символ небесного порождающего начала вызывает ассоциацию с небесной покровительницей плодородия и детей ‒ Умай. У кочевников вполне закономерно плодородие связывается не с землёй, как у земледельческих народов, а с небом: с неба спускаются “құт” ‒ души детей и приплода скота, Умай также имеет статус небесной богини» [111, с. 67].

В тексте также присутствуют мифемы тюркской мифологии ‒ мифема Мирового Древа (Байтерек), Жезтырнак, Сорель, Албасты, которые проявляются в тексте как амбивалентные существа, не имеющие ни злого, ни доброго начала, а просто исполняя предначертанное.

Символично, что в повести «Лабиринт Фавна» К. Функе главная героиня девочка Офелия также мечена особым знаком ‒ полумесяцем с тремя звёздами, знак доказывает слова Фавна о том, что Офелия на самом деле является принцессой Подземного Мира: «*Indeed, a crescent moon with three stars, so clear as if they were drawn on the shoulder with sepia – brown ink, like the letters in a book. The faun was telling the truth*» [91, р. 3-270] («*Так и есть: полумесяц с тремя звёздами, такие чёткие, будто их нарисовали на плече сепией ‒ коричневыми чернилами, как буквы в книге. Фавн говорил правду*»). Растущая и убывающая Луна ‒ это символ времени, перемен и повторяющихся циклов во всём мире. Одним из таких циклов является постоянное чередование рождения и смерти, созидания и разрушения. Люди связывали Луну как с рождением, так и со смертью. Кроме того, энергия Луны ‒ интуитивная, глубокая, тонкая, женская и психическая и ассоциируется с ясновидением и априорным знанием.

Согласно Н. Фраю, «дети рано усваивают наиболее полный и центральный миф, который включает в себя тему утраченной идентичности, которую всё ещё ищут» [105, р. 123]. В «Лабиринте Фавна» эти темы утраченной идентичности и поиска потерянного рая лежат в основе веры Офелии в сказку Фавна и её стремления обрести настоящий дом. Офелия является дочерью короля Подземного Царства, которая однажды захотела увидеть мир людей, но, сделав первый вдох земного воздуха, забыла, кем она является на самом деле, и забыла дорогу домой. Однако её отец не терял надежды вернуть потерянную дочь, зная, что душа её вновь и вновь будет приходить на землю в разных человеческих обличиях, он расставил множество дверей-порталов по всей земле: «*Another two hundred twenty years and three years passed, and the witch's prophecy came true: the labyrinth revealed the true name of the girl when she once again walked between its ancient walls in the guise of a girl named Ofelia*». («*Ещё двести двадцать лет и три года прошло, и сбылось пророчество ведьмы: лабиринт назвал истинное имя девушки, когда она вновь прошла между его древними стенами в облике девочки по имени Офелия*»). Метампсихозу подвержена не только принцесса Моана (настоящее имя Офелии), но и остальные герои сказки: «*Mortals do not understand ‒ life is not a book that can be closed after reading the last page. The Book of Life never ends. The last page in it is always the first page of a new story»* [91, р. 3-270]. («*смертные не понимают ‒ жизнь не книга, которую можно закрыть, прочитав последнюю страницу. Книга Жизни никогда не заканчивается. Последняя страница в ней ‒ это всегда первая страница новой истории*»). В произведении присутствуют гипертекстуальные включения, которые повествуют о прошлых жизнях героев, где, например, франковский солдат подразделения, созданного для уничтожения движения сопротивления, одновременно является и жабой, уничтожающей дерево смоковницы, а ещё раньше инквизитором. М. Элиаде писал о таком мифологическом времени следующее: «Всё повторяется до бесконечности и на самом деле под солнцем не случается ничего нового. Но это повторение придаёт событиям реальность» [115]. Таким образом, мифологема «смерть-рождение» в обоих текстах выражена цикличностью и атемпоралностью.

Также в анализируемых текстах рефлексируется мифологема «Потерянного рая». В некоторых литературных сказках эту мифологему отображает формула завязки: Д. Мукитанова: «*Когда-то давно младенцам до сорока дней не давали имени, чтобы злые духи не украли душу из ещё слабого тела. Тогда ещё между мальчиками и девочками не делали большой разницы: и тех, и других звали просто „бала“, что значит „дитя“*» [97]; Н. Шаймерденова: «*В давние времена, когда казахи поклонялись божествам неба Тенгри и Умай, жили-были хан и его мудрая жена-ханша*» [116]. В некоторых случаях эта мифологема выражена аллюзией к философской концепции припоминания о рае, связанная с идеями Платона об идеальном (поиск истины у Кара Жолдоса, мечты об «идеальной семье» у Коралины, волшебное королевство у Офелии в «Лабиринте Фавна» и т.д.). В центре этой концепции находится идея, что душа человека изначально обладает знанием о высших идеях и истинах, но забывает их при воплощении в теле. Жизнь и познание в таком контексте рассматриваются как процесс припоминания (анамнезиса) этих забытых знаний. Идеи Платона о предсуществовании души и припоминании нашли отклик у богословов, которые рассматривали земную жизнь как путь к восстановлению связи с Богом и вечной истиной.

А.В. Коротаев, Д.А. Халтурина в монографии «Мифы и гены: глубокая историческая реконструкция» перечисляют следующие мотивы мифологемы «потерянный рай» [117]:

1. Смерть, смена кож ‒ попадая в царство змей, и проходя некий обряд инициации змеями Кара Жолдос получает новую одежду от змеиного царя (сюжет об инициации героя Змеиным Царём (Бапы Ханом) распространён в казахской мифологии и фольклоре ‒ в сказках «Қара жылан мен ақ жылан», «Жерден шыққан Желім батыр», «Шаһмаран», «Жылан қабықты жігіт», «Шаямардан патша»). В сказке К. Функе смерть героини символизирует её переход в другое тело.
2. Ошибочный выбор. Неверный выбор влечёт за собой катастрофические последствия ‒ в сказке «Чёрная Звезда» неверный выбор оборачивается для Кара Жолдоса потерей волчицы-кормилицы. В тексте К. Функе героиня, вопреки запрету Фавна, поддавшись соблазну, съедает виноградинку во время третьего испытания.

Помимо этого, мифологемный комплекс «Потерянного рая» включает в себя «гендерные» составляющие: конец власти женщин. Общественное и/или ритуальное положение женщин (одно время) было выше, чем у мужчин; женщины наказаны. Мужчины лишают женщин их ведущего положения в обществе; подавляют попытку его достигнуть; мужья убивают жён. Мужчины-первопредки убивают женщин из-за их антисоциального поведения; амазонки. Описываются женщины, живущие или жившие отдельно от мужчин в собственном селении; убивают или преображают мужчин. Женщины общины первопредков убивают, пытаются убить или преображают мужчин. Перечисленные мотивы актуализируются в тексте Функе (патриархальное общество, смерть матери Офелии во время родов, убийство Видаля Мерседес).

Данный комплекс обнаружен и в сказке «Как дочь Умай победила Ужас»: смерть и смена кожи: встреча с Коркынышем и получение «нового» имени от чудовища символизируют обряд перехода и инициацию. Ошибочный выбор: старик Коркыт-ата предупреждает героиню о предстоящем Ужасе, что напоминает мотив неверного выбора и его последствий. Конец власти женщин: патриархальные структуры в тексте представлены Коркынышем, который пытается подчинить героиню, давая ей имя и приказывая выполнять задачи. Женщины наказаны: мотив борьбы женщины против патриархальных структур отражён в противостоянии героини и чудовища, где чудовище символизирует угнетение. Амазонки и преображение мужчин: девочки аула, принявшие имя Кыз, символизируют коллективную женскую силу и единство, противостоящее угнетению и насилию.

В этнографических исследованиях и анализе инициационных ритуалов существует интересный аспект, связанный с именами или, точнее, с их отсутствием. В частности, «мертвец», коим является неофит во время процесса инициации, не имеет ни родового, ни личного имени. Как отметил антрополог Виктор Тернер, многие африканские этносы называют юношей или девушек, проходящих через инициационные ритуалы, «анонимными» или безымянными. История начинается с описания древней традиции, когда младенцам не давали имени до сорока дней, чтобы защитить их от злых духов. Следуя этой традиции, дочь великой богини Умай-ана остаётся безымянной. Она растёт быстрее обычных детей и уже на седьмой день своей жизни выглядит как десятилетний ребёнок. Безымянной девочке надоедает, что с ней никто не разговаривает на равных, и она решает отправиться к людям, чтобы найти своё имя. Во время путешествия девочка встречает различных персонажей, которые дают ей советы по поиску имени. Она слышит, что её имя может быть спрятано за порогом родной юрты или зарыто в земле, но нигде не находит своего имени. Встреча со стариком Коркыт-ата становится важным поворотным моментом. Он объясняет, что герои находят свои имена через подвиги, но предупреждает её об опасности на пути ‒ чудовище Коркыныш, которое соткано из страхов и сомнений. Девочка решает не отступать и встречается с Коркынышом. Когда чудовище требует её настоящее имя, она называет себя ложными именами: Сасыкгуль и Ултарак, что отсылает к казахской традиции «защитного имени». Это позволяет ей избежать власти Коркыныша, так как знание настоящего имени даёт власть над человеком. Ложное имя становится её защитой и инструментом обмана. В конце концов, Коркыныш сам даёт девочке имя ‒ Кыз, что означает «девочка». Имя становится настоящим, и девочка принимает его, используя в борьбе с чудовищем. Она делит это имя с другими дочерьми аула, что позволяет им объединить силы и победить Коркыныша. Имя Кыз становится символом коллективной идентичности и силы.

Мотив «безымянности» в тексте «Как дочь Умай победила Ужас» перекликается с мотивом «ложного имени» в «Коралине», «Лабиринте Фавна» и ряде других литературных сказок. Этот мотив часто встречается в мифологии, например в «Одиссее» Гомера, в книге 9, Одиссей использует ложное имя «Никто» (по-гречески «Οὔτις», что означает «никто»), чтобы обмануть циклопа Полифема и спастись. Принятие коллективного имени органично встроено в аксиологическую систему ценностей текста ‒ феминизм и коллективизм взаимосвязаны через деконструкцию патриархальных гегемоний, которые поддерживаются посредством индивидуализма: «*А если он всё же узнает твоё имя, отдай его другим — пусть разделят вместе с тобой его тяжесть и его силу*» (90). Это взаимодействие создаёт дискурсивный инструмент для подрыва традиционных иерархий и формирования инклюзивных сообществ, основанных на принципах социальной справедливости и совместного действия: «*Но как же ты, дочь Богини, победишь Коркыныша? С ним сражались самые сильные герои степи, вооружённые с ног до головы, и проиграли. Как же ты одна, безоружная, сможешь его победить? ‒ спрашивали у Кыз люди. ‒ А я буду не одна! ‒ сказала Кыз*» [90, р. 3-336].

Концепция мифологического двойничества, представленная в ряде анализируемых литературных сказок, представлена доппельгангерами: («Мамины сказки»), симулякрами («Коралина»), ложными героями/героинями («Голод»), близнецами («Пастухи-близнецы»), альтер-эго («Лабиринт Фавна»), тотемическими близнецами («Чёрная Звезда»), концептом зеркала/озера («Зеркальные чары. Сказка для тех, чья душа похожа на розу без шипов»), охватывает древние архетипические представления о Жизни и Смерти, дуализм Персоны и Тени. Связанная с ней лейтмотивная мифологема «своё-чужое» в литературных сказках выполняет важную структурную и семантическую функцию, определяя границы между различными пространствами и субъектами, а также маркируя переходы между ними. Эта бинарная оппозиция воплощает глубинные культурные и психологические архетипы, выражая как коллективные страхи, так и стремления к познанию неизвестного. Мифологема «своё-чужое» структурирует повествовательное пространство, разделяя его на зоны безопасности и опасности, знакомого и чуждого. Данная мифологема выражена в основном на уровне хронотопа и в образе персонажей-антагонистов.

Помимо этого, в текстах встречаются интертекстуальные включения ‒ аллюзии и реминисценции мифологических сюжетов и героев. Например, в тексте «Золотой орёл» история восхождения орла к солнцу и его последующее падение напоминает миф о Икаре, который также пытался достичь солнца, но был наказан за свою дерзость. Этот мотив демонстрирует неизбежность наказания за попытки выйти за пределы дозволенного и оспаривать высшие силы. В образной системе «Лабиринт Фавна» прослеживается сюжет об Эхо и Нарциссе Овидия ‒ богиня Гера прокляла Эхо, чтобы она никогда больше не могла высказывать свои мысли вслух. Вместо этого Эхо может только повторить последние слова, сказанные кем-то другим. На примере Эхо и Нарцисса мы узнаём, что собственный голос может быть потерян в грохоте гегемонии чужих голосов. Такой судьбы для Офелии хотят все ‒ её мать, Видаль и, в каком-то смысле, Фавн. Голос выполняет важнейшие социальные и символические функции, как до появления слова, так и в сочетании с ним, а также в контексте речевого общения (поскольку речь представляет собой вокализованный язык). Он сохраняет значимость устного общения и создаёт формы дискурса, которые способствуют социальной связности и моральному единству группы, порождают и выражают символы. Таким образом, нежелание идти по магистральной линии установленного порядка (патриархального, франкистского и т.д.) созвучно с образом Эхо. Видаль же одержим своим образом и наследием. Он считает себя исключительным и важным, что проявляется в его стремлении оставить потомка, который продолжит его дело, с этой точки зрения прослеживается связь с Нарциссом.

Таким образом, через выделение мифопоэтической составляющей текста мы видим, как переконфигурированные элементы источников обретают новую жизнь, служа особому видению автора.

# **2.4 Архетипы Юнга как основа психологизма постмиллениальной литературной сказки**

Литературная сказка, как неоднократно указывалось ранее, по своей природе интертекстуальна – она всегда отталкивается от своего жанра, вступая с ним в полемику, используя сюжетные архетипы, архетипические образы и символы, создавая при этом индивидуальный художественный мир. Архетип функционирует здесь как смыслопорождающий элемент на любом уровне текста и интересен не только с позиции логической связки «миф-фольклор-авторская сказка», но и с точки зрения внутренней поэтики жанра.

Архетипические сюжеты, образы и символы здесь помогают создать подтексты, полные психологизма. Трудно оспорить тот факт, что литературная сказка выражает внутреннюю, а не внешнюю реальность. Мелетинский пишет по этому поводу: «Борьба с драконом может быть трактована как борьба против собственной демонической „тени“, сказочная ведьма ‒ как превращённая Великая мать, с которой совпадает и бабушка Красной шапочки, и даже проглотивший последнюю волк. Свадьба с принцем или принцессой понимается как примирение со своим собственным душевным миром, как проявление индивидуации, встречный старик ‒ как высшее выражение индивидуации» [26, с. 89].

Таким образом, если Красная шапочка в традиционном сюжете – это жертва волка, то в постмодернистской сказке волк становится жертвой Красной Шапочки. Красная Шапочка полностью понимает психологические мотивы волка и сопереживает ему.

Понятие архетипа в его современном понимании сформулировал знаковый швейцарский психоаналитик и философ К.Г. Юнг в своём эссе «Интуиция и бессознательное» 1919 года. Учёный определяет архетипы как «наиболее древние и наиболее всеобщие формы представления человечества» [110, с. 231]. Однако, необходимо заметить, что Юнгу принадлежит лишь конечная интерпретация понятия – ещё с античных времён мыслители рассуждали на тему некой «внутренней сути всех вещей» ‒ у Платона встречается термин «эйдос» (согласно самому Юнгу ‒ «„Архетип“ ‒ это пояснительное описание платоновского понятия идеи» [110, с. 231]), у Плотина ‒ «софия», «гиперонимы» у Аристотеля, «универсалии» у Лейбница и Декарта. Позже на эту же тему рассуждает Блаженный Августин, говоря о божественной идее, прототипе в основании всех субъектов бытия, схоластики называли архетипами априорные образы человеческого мышления, Кант в «Критике чистого разума» использует понятие «вещь в себе», Дюркгейм говорит о коллективных представлениях членов того или иного сообщества и т.п. На разработки Юнга также существенно повлияло учение Э. Гуссерля о феноменах человеческого сознания. Гуссерль заявляет, что индивидуум не способен воспринимать объективный мир, сознание реципиента определяется некими феноменами сознания, а потому изучать объекты реального мира стоит только лишь исходя из опыта воспринимающего сознания. Гуссерль призывает обратиться к первоначальному опыту ‒ «Назад, к вещам!».

Отталкиваясь от теории архетипов, литературоведы, однако, приходят к мнению, что изучение их в художественном тексте уже не должно быть связано с юнгианством как таковым. Ещё Э. М. Бодкин, которая одной из первых применила методы архетипической критики применительно к литературе [118], говорит о перерастании их в повторяющиеся литературные формы. Другими словами, литературный архетип ‒ это фундаментальная схема, содержащая в себе некий культурный «генетический материал». Теория архетипов на сегодняшний день представляет собой гетерогенный дискурс – свои интерпретации предлагают культурологи, литературоведы, сценаристы и писатели ‒ от М. фон Франц, Дж. Борхеса, Кэмпбелла, А. Томпсона и В.Я. Проппа до Х.Л. Борхеса и П. Букера.

Для исследования семантики текста мы используем классическое понимание архетипа в том виде, в котором о них говорил Юнг, а также методы выявления и анализа архетипа в тексте, применяемые его последовательницей М.Л. фон Франц в ряде работах, посвящённых функционированию архетипов в фольклорной сказке. Производится сравнение сказки с её фольклорным прототипом и другими художественными произведениями, в основе которых лежит сюжет о Ганзеле и Гретель. Также применяется постструктуралистский подход для выявления деконструкций бинарных оппозиций, что помогает выявить феминистическую направленность текста.

Необходимо отметить, что феминистическая литературная критика первой волны входила в конфликт с теорией Юнга, считая её патриархальной. Однако, с помощью новых перспектив, открытых постюнгианцами, ситуация драматически изменилась: «Идеи Юнга стали одним из лучших инструментов для деконструкции тех качеств, которые часто оскорбляют феминисток, включая эссенциализм, мизогинию и расизм. То, что означал архетип для Юнга в определённый момент времени, не обязательно соответствует тому, что он будет означать для другого человека в другое время. Это открывает двери для юнгианской интерпретации во многих аспектах, поскольку ограничения Юнга можно отнести к ограничениям личного опыта и интерпретации; в то же время, способность сосредоточиться на индивидуальной интерпретации архетипов и их актуализациях помогает открыть работы Юнга для мира постмодернистского анализа и деконструкции» [119]. Таким образом, анализ феминистической художественной прозы с позиции юнгианских архетипов является сравнительно новым методом исследования.

Сказка Р. Ширмана является типовым образцом постмодернистской (здесь присутствует интертекстуальность, игровое начало, деконструкция, многоуровневая кодировка текста) феминистической сказки.

Архетипы по своей природе двоичны ‒ они организуют противоположные пары, например, «космос-хаос», «дом-лес», «персона-тень», «мать-мачеха», «анима-анимус» и т.д. Сказка генетически связана с мифом, сохраняет основную функцию мифа ‒ миромоделирование; мифологические оппозиции перешли в фольклорную картину мира. Базовой оппозицией, связанной с мифом о сотворении мира, является противопоставление неорганизованного хаоса и упорядоченного космоса: «хаос явился точкой отсчёта, разводящей основные признаки-противопоставления» [120]. Современная литературная сказка трансформирует эти бинарные оппозиции с помощью деконструкции. Деконструкция, в основе которой лежит ревизионизм, смещение литературоведческого фокуса, попытка к переосмыслению традиционных форм, сюжетов и тропов. По мнению М. Липовецкого, деконструктивизм ‒ это в первую очередь анализ бинарных оппозиций, в процессе которого смещаются или перестраиваются отношения в парах противоположностей [26, с. 101].

Сказка-модификация Роберта Ширмена, британского писателя и драматурга «Peckish», вышедшая в 2014 году в коллективном сборнике текстов, основанном на неотредактированных догриммовских фольклорных сказках (за счёт чего реализуется общая установка сборника на поэтику сказки-хоррора). Рассказ написан в рекурсивной технике «mise en abyme» и повествует о девушке-подростке из почтенной немецкой семьи по имени Зиглинда. Узнав о том, что, прожив с мужем шестьдесят лет в браке, бабушка собралась от него уходить, обеспокоенная Зиглинда отправляется навестить её, где слышит историю о Ганзеле (Хансе) и Гретеле (Грете) ‒ историю о бабушке и её брате, попавших в плен к ведьме-людоедке, однако впоследствии самим ставшими людоедами.

Грета рассказывает Зиглинде: "*Stepmother didn't want to endure us in the house. She tried to smile at us, but Hans and I could see right through her... We played in the woods. We went deeper and deeper every day, and we dared so much that we could enter the thickest part." The granddaughter asks, "Was she a wicked and cruel stepmother?" - "I don't think she was that wicked or treated me more cruelly than my own mother. Stepmothers can have it tough. It's hard to love even your own flesh and blood, I know that well. And loving someone else's is almost impossible."* [121](*«‒ Мачеха не желала терпеть нас в доме. Она старалась нам улыбаться, но мы с Хансом видели её насквозь. <…> Мы играли в лесу. Заходили всё глубже и глубже, день ото дня, и осмелились настолько, что могли зайти в самую чащу». Внучка спрашивает: «Это была злая и жестокая мачеха?*» ‒ «*Не думаю, что она была так уж зла или обходилась со мной более жестоко, чем моя родная мать. Мачехам бывает трудно. Трудно любить даже собственную плоть и кровь, уж я-то знаю. А уж чью-то ещё полюбить почти невозможно*»). Фигуры мачехи и матери уравниваются и обе несут негативную коннотацию, таким образом здесь нивелируется оппозиция «мать-мачеха». В данной сказке не существует зла как такового ‒ на всякое дурное действие есть причина ‒ борьба за выживание. Ведьма ‒ архетип дьявола, мифический персонаж, охраняющий вход в мир мёртвых, в вариации Ширмена ‒ также персонаж амбивалентный, идти на похищение детей её заставляет скорее безысходность, нежели злой умысел *"Just as we entered her house, she locked the door behind us with a big key. “I'm sorry, you little tangents,” she said, and, to be honest, you could see that she was really sorry, and we couldn't get angry with her”* («*Только мы вошли в её дом, как она большим ключом заперла за нами дверь. „Уж простите, касатики“, ‒ сказала она, и, честно говоря, по ней было видно, что ей и впрямь жаль, и мы не смогли на неё рассердиться»*). И когда Грета по наставлению брата помещает её в печь, старуха принимает это с покорностью *"The woman didn't blame us. She said, "All right, one way or another, my suffering is over"* [121, р. 3-380] («*Женщина нас не винила. Она сказала: „Вот и ладно, так или иначе, настал конец моим страданиям*“»). Зло здесь — в самом мироустройстве, оно становится обезличенным и обыденным.

Избавившись от ведьмы, дети не могут, однако, выбраться из леса, всё время ходя по кругу и приходя к той же самой избушке. Умирая от голода, они решают съесть тело ведьмы, тем самым положив конец своей невинности. Поглощение человеческого тела здесь становится инициацией ‒ теперь уже они становятся теми, кто обманом заманивает и съедает детей. (*"And in the morning Hans said: “Why leave? The house can be ours now. And we can feed ourselves on what we find in the forest. <...> There are a million wicked stepmothers in the world from whom children run away, and a million good woodcutters who don't care about any of this"*, «*А утром Ханс сказал: „А к чему уходить? Дом-то теперь может быть нашим. А прокормиться мы сможем тем, что найдём в лесу. <…> На свете миллион злых мачех, от которых дети убегают, и миллион добрых дровосеков, которым нет до всего этого никакого дела“*»). Таким образом, из жертв они превращаются в палачей. Несколько лет прожив в лесной избушке, Грета обнаруживает однажды девочку, которая обещает вывести их из леса. Девочка здесь ‒ архетип Духа, который появляется в тот момент, когда, казалось бы, судьба Греты предопределена ‒ она так навсегда и останется пленницей леса *("She slept right next to our cabin, just a few feet away ‒- as if someone had brought her to us as a gift".* «*Она спала совсем рядом с нашим домиком, прямо-таки в нескольких шагах ‒ будто кто-то принёс её нам в подарок*»). Грета уходит с девочкой, а Ганс остаётся в лесу *(“I said to Hans, ‘This is it, our deliverance.’ And Hans said, “There is no deliverance for us. We are what we are, and we will never be different. <...> There is no home for us beyond the forest, Greta.*”«*Я сказала Хансу: „Вот оно, наше избавление“. А Ханс ответил: „Нет для нас избавления. Мы такие, какие есть, и уже никогда нам не стать другими. <…> Там, за лесом, нет для нас дома, Грета“*»). Таким образом, здесь происходит деконструкция классической дихотомии ‒ для Ганса изначально чужеродное и опасное пространство «хаоса» ‒ леса становится «космосом» ‒ домом, нарушая таким образом привычные для фольклорной сказки условия репрезентации. Лес также символизирует здесь бессознательное, тогда как дом ‒ сознание, юнгианскую «Персону». Девочка, однако, не может вывести Грету из леса, он оказывается слишком большим. Когда они обе ослабевают от голода, девочка упрашивает её съесть себя. Здесь прочитываются ветхозаветные и христианские аллюзии ‒ блуждание евреев в пустыне, жертва Христа и причастие. Перед тем как убить девочку, Грета спрашивает у неё имя, чего никогда не делала с похищенными детьми прежде ‒ таким образом, девочка из категории «чужое» переходит в категорию «своё», очеловечивается, снова возвращая Грету в мир людей. В классическом сюжете, выбравшись из леса, дети получают драгоценные камни, в рассказе Р. Ширмена же в качестве награды Грета получает мужа и детей, традиционный уклад жизни. Однако тоска по лесу и прошлому (юнгианский архетип Тени) преследует Грету, она не находит себя в этом мире, как и предсказывал Ганс *(“Oh, guilt has plagued me for a long time. But not because of the children I was killing. I was ashamed that I had married a man I never loved and never loved, not for a single day in all those six decades. <...> I've spent years trying to be something I'm not"; ”I want to taste innocent flesh again. I've been wrong. All these years, I was wrong. I shouldn't have broken up with my brother. I'll go to him. I'll go and see if he'll take me in. I'll fall into his arms and beg for forgiveness, beg for leniency”.* «*О, вина долго мучила меня. Но не из-за детей, которых я убивала. Мне было стыдно, что я вышла за человека, которого не любила и никогда так и не полюбила, ни на один денёчек за все эти шесть десятков лет. <…> Я много лет потратила, пытаясь быть не такой, какая есть»; «Я хочу снова отведать невинной плоти. Я ошибалась. Все эти годы я ошибалась. Я не должна была расставаться с братцем. Я пойду к нему. Я пойду, а там посмотрим, может, он меня примет. Я паду в его объятия и попрошу прощения, буду молить его о снисхождении*»). Грета отправляет Зиглинду на чердак, чтобы та принесла ей чемодан (может трактоваться здесь как символ женственности). Зиглинда боится чердачной темноты *(“There was something inside, in the darkness - something that feeds on the darkness, that is not afraid of it at all, that cannot survive without the darkness. <...> Sieglinde knew that nothing would be good as before - never again would she be able to see, to speak, to feel - because if she opened her mouth to speak, the darkness would rush down her throat, if she dared to feel, the darkness would immediately feel her“.* «*Там внутри, во тьме было что-то ‒ что-то, что кормится тьмой, совсем её не боится, чему без этой кромешной тьмы не выжить. <…> Зиглинда знала, что ничего уже не будет хорошо, как прежде, ‒ больше никогда она не сможет видеть, говорить, чувствовать ‒ потому что, если только она откроет рот, чтобы заговорить, темнота хлынет ей в горло, если осмелится чувствовать, темнота тут же почувствует её*»), однако, когда она слышит голос бабушки, страх отступает и Зиглинда выходит из чулана с чемоданом. Бабушка объясняет Зиглинде, что чемодан на самом деле предназначен ей (“*Oh, so you thought I was the one who needed a suitcase? At my age? And why would I need a suitcase where I'm going? But you. My darling, my little blood. You're going. You will leave this place, and thank God, because you can't stay here, with these people, these passionless people*”. «*А, так ты думала, что это мне нужен чемодан? В мои-то годы? И к чему бы мне чемодан там, куда я собралась? Но ты. Моя милая, моя кровиночка. Ты уйдёшь. Ты покинешь это место, и слава Богу, потому что не сможешь оставаться здесь, с этими людьми, с этими бесстрастными людишками*»). Бабушка уходит, но не в лес, а в тьму чердака (“*There's no forest there anymore, Grandma,” Sieglinde said. - 'It was cut down a long time ago. <...> - I know where my forest is,” Greta replied. <...> Greta went into the attic. The darkness swallowed her up”*. «*Там больше нет леса, бабуля, ‒ сказала Зиглинда. ‒ Его давно срубили. <…> ‒ Я знаю, где мой лес, ‒ ответила Грета. <…> Грета зашла на чердак. Тьма поглотила её*»). Находит ли она там магический лес или свою смерть, неизвестно. Таким образом, мы можем проследить, как образ Греты трансформируется с развитием событий: сначала это она представляет архетип Невинного Дитя, затем Ведьму (негативный аспект архетипа Великой Матери), а затем Великую Мать. Таким образом, показаны все жизненные этапы женщины. Зиглинда же, с помощью Греты, проходит свою инициацию, войдя на чердак, поборов иррациональный страх перед чудовищной темнотой. Зиглинда так же, как бабушка, уходит из традиционной патриархальной семьи и от жениха, которого ей выбрали родители *(“Sieglinde called Klaus. <...> She said they would never see each other again. Then she took the suitcase to her room and opened it. It seemed so huge inside, it could hold the whole world, her whole future. She opened all her closets and dressers, looking at what she wanted to take with her. Nothing. None of it was of any use to her. So she closed the suitcase again, carried it down the stairs, and walked out of the house with it - into her new life. She would fill it on the way”* [121, р. 3-380]. «*Зиглинда позвонила Клаусу. <…> Сказала, что больше они никогда не увидятся. Потом отнесла чемоданчик в свою комнату, открыла. Внутри он показался таким огромным, туда можно было уместить весь мир, всё своё будущее. Она пооткрывала все свои шкафы и комоды, посмотрела, что ей хотелось бы взять с собой. Ничего. Всё это было ей ни к чему. Так что она снова закрыла чемодан, отнесла его вниз по лестнице и вышла с ним из дому ‒ в новую жизнь. Она будет наполнять его по дороге*»). Имя Зиглинда также символично, это реминисценция к опере Вагнера «Валькирия», где Зиглинда ‒ это одна из разлучённых в детстве близнецов. Обе, и Зиглинда и её бабушка, отправляются в путь за Анимусом ‒ маскулинной личностью, вытесненной патриархальным обществом. Изначально брат и сестра представляют единство анимуса и анимы, именно благодаря этому им удаётся перехитрить ведьму и выжить в лесу. Анимус Греты негативен ‒ именно Ханс решил положить ведьму в печь, он решил остаться охотиться на детей, а затем остаться в лесу. Однако Грета чувствует необходимость встретиться с теневой стороной своей личности, чтобы таким образом обрести Самость.

И история Зиглинды и история Греты ‒ это истории о взрослении, характерный сюжет для многих сказочных текстов, однако чрезвычайно усложнённый. На многоуровневую организацию также указывает рекурсивная техника, в которой написан рассказ, и внутреннее пространство текста по типу матрёшки ‒ бабушкин дом, чердак и чемодан. Текст можно прочитать несколькими способами ‒ первый способ ‒ это прочтение текста как мистической сказки-хоррора, второй ‒ как историю о взрослении женщины и поиске самотрансцендентальности и, наконец, как историю о тяжёлом посттравматическом синдроме. В тексте косвенно даётся понять, что Грета пережила Вторую мировую войну, здесь не случаен выбор прототипа текста ‒ сюжет о Ганзеле и Гретеле, который можно рассматривать как метафору ужасов Третьего рейха. Сюжет сказки часто используется в художественных произведениях о Холокосте для детей, чтобы, по выражению Philipp Codde, «dress up painful content» [122]. К наиболее ярким из них можно отнести «The True Story of Hansel and Gretel», «Gretel and the Dark», «Mapping the Bones». В «The Annotated Classic Fairy Tales» Ма. Татар пишет, что сцена с помещением ведьмы в печь может быть прочитана в классическом сюжете как предвестие ужасов Третьего рейха. Также, она указывает, что на иллюстрациях ведьма часто изображается со стереотипными еврейскими особенностями, особенно на иллюстрациях двадцатого века [123]. Э. Секстон, переписывая «Гензель и Гретель», описала отказ от детей как «окончательное решение еврейского вопроса» [124]. С этой точки зрения сказка становится ещё более мрачной ‒ став под действием обстоятельств монстром, Грета уже никогда не перестаёт им быть. Ширман предлагает читателю задуматься о чрезвычайно сложных вещах ‒ о поиске женской самоидентичности, природе зла, невозможности уйти от прошлого, дьяволе внутри обычного человека, при этом не давая никаких ответов на поставленные вопросы. Семантическая стратегия Р. Ширмена ‒ многомодельна, он прибегает к многоуровневой шифрации текста, предлагая читателю самому наполнить текст смыслом, таким образом данный текст является открытым (по определению У. Эко). С помощью архетипической истории о Ганзеле и Гретеле организовывается первый, внешний пласт сказки-хоррора, на втором пласте с помощью юнгианских архетипов автор кодирует историю о поиске женской идентичности в патриархальном мире, и наконец с помощью аллюзий и реминисценций сказка вступает в диалог с метанаративом об ужасах концентрационных лагерей. За счёт развертывания архетипов реализуется психологизм текста ‒ если Ганзель и Грета в традиционном сюжете это жертвы ведьмы, в постмодернистском дети сами оказываются в шкуре ведьмы, заставляя читателя посмотреть на привычные вещи и прочувствовать «sympathy for the devil». Архетипы Юнга главным образом отражают этапы процесса, который учёный называет индивидуацией. Этот процесс представляет собой постепенное выделение индивидуального сознания из коллективного бессознательного и изменение соотношения между сознательным и бессознательным в человеческой личности, вплоть до их окончательной гармонизации к концу жизни, что соответствует базовому сюжету инициации современной литературной сказки. Такой тип прочтения продуктивен для жанра «волшебной» литературной сказки в целом.

# **3 ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ СХОЖДЕНИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ: ОПЫТ ПАРАЛЛЕЛЬНОГО СОПОСТАВЛЕНИЯ**

# **3.1 Аксиология современной литературной сказки: выражение категории *Другого* через вопросы идентичности, феминизма, власти и экологизма**

Лейтмотивный мотив «свое-чужое» в литературной сказке предполагает актуализацию дискурса Другого. Встреча с Другим представляет собой фундаментальное этическое событие для каждого индивида. Это означает, что понимание бытия начинается с этической ответственности перед Другим. В отношениях с Другим происходит истинное диалогическое взаимодействие, где Другой воспринимается как личность, а не как объект.

Другой также необходим для самопознания субъекта (успешной стадии инициации). Взгляд Другого способен объективировать «Я», делая его объектом и помогая субъекту осознать свою свободу и ответственность. Однако, отношения с Другим часто сопряжены с конфликтом, так как оба субъекта стремятся сохранить свою свободу. Кроме того, Другой играет ключевую роль в формировании человеческого субъекта через символический порядок языка и культуры. В феноменологии Другой рассматривается как феномен, который открывается сознанию через эмпатию и интенциональность. Существование с другими является одной из базовых характеристик человеческого бытия, и понимание Другого помогает осмыслить вопросы идентичности, различия и взаимосвязи между людьми.

На наш взгляд, дискурс Другого является центром аксиологической картины современной литературной сказки и может быть выражен через различные его аспекты. Аксиологическая модель литературной сказки «Черная звезда» выражается в поиске самости через столкновение с рядом Других. Герой сталкивается с инаковостью, которая заставляет его пересмотреть свои представления о себе и о мире. Путешествуя по мирам в воинском обличии, Кара Жолдос встречает существ разного порядка, все эти существа дают Принцу некие уроки. Установка на дискурс Другого воплощается и на уровне текста: «*Дай бог, чтобы ты понял, что нет чужих и своих, в каждом встречном ты видишь себя*»; «*Даже твари, вышедшие из тьмы, имеют право на жизнь*». Принятие дискурса Другого отражается и в восприятии безобразного (иного): «*Не думал я, что столь зловещая обликом сущность может оказаться дружественной, а не враждебной. Не всегда, оказывается, безобразное является враждебным для меня*» [71, с. 3-250].

Связь дискурса Другого и вопросов власти обусловлена тем, что другой часто рассматривается как объект власти, что позволяет субъекту (власть имущему) определять, контролировать и управлять теми, кто рассматривается как Другие. Например, колониальная власть формирует Другого (колонизируемых) как объекты, лишенные собственной автономии и определяемые через призму власти. Принц одолевает демона власти, за что его вознаграждает Девочка с планеты Красных камней: «*Так выглядит демон власти. Большие беды он приносит, появляясь из темноты, из ниоткуда. Как ни странно, но у того, кто обличен властью по крови, он часто спит и не так опасен. Большие беды он приносит, появляясь из темноты, из ниоткуда*» [71, с. 3-150]. Примечательна сцена одной деревни, в которой живут люди, забывшие собственные имена и язык, Принц оставляет в деревне своего спутника Небесного Волка, змеиный посох и коня.

Феминистическая направленность текста, которая расцветает в рамках поэтики постмодернизма, в свою очередь, не столько борьба с фаллоцентрической культурной гегемонией, воспринимающей женское начало как нечто вторичное и даже маргинальное, сколько попытка критического подхода к любым иерархическим отношениям. Тогда как классический феминизм берет свое начало с движения суфражисток (либеральный феминизм), которые основной своей целью провозглашали борьбу за право предоставления женщинам избирательных прав, современная феминистская философская концепция в общем, и феминистская литературная критика в частности, обращает внимание главным образом на «логику доминирования» (отсюда и большое количество различных видов феминизма, каждый из которых в большей мере фокусируется на тех или иных конкретных видах доминирования ‒ постколониальный феминизм, феминизм третьего мира, экофеминизм, постфеминизм и т.д.) и сопутствующие ей в языковой сфере всевозможные стереотипные дихотомические пары (добро-зло, сила-слабость, красота-уродство, порядок-хаос, рациональное-бессознательное и т.д.). Феминистская литературная теория скорее склонна рассматривать архетипы в качестве «подвижных культурных конструктов» и признает за «женской прозой» право вносить свою лепту в развитие новых архетипов.

Иными словами, и философия постмодернизма, и эстетика феминизма ‒ это своеобразная оптика Другого, через которую можно увидеть существующие факты в новом свете, лишенном политики упрощения: упрощения всегда основаны на бинарных оппозициях, на жестких и всегда неравных противопоставлениях, и потому именно они всегда являются источниками насилия ‒ прежде всего, по отношению к «другому». Рассуждая о сложности определения текста к разряду феминистических, Дж. Зайпс говорит о том, что писатель не обязательно должен быть феминистом, феминистский текст ‒ это текст с критическим взглядом на устоявшиеся культурные стереотипы и с открытым дискурсом, предполагающим активное включение категории читателя [34, р. 3-210]. Таким образом, можно проследить устойчивую связь между феминизмом, деколониальной теорией и экологизмом. Сказка, в том числе литературная, имеет здесь особую значимость. Ruth B. Bottigheimer указывает на то, что гендерная теория определяет женщину как соединение природы, фантазии и нерационального мышления, с естественным состоянием материнства [125]. Эта теория установила связь между сказками и женщинами через корреляцию детства и природы

В «Лабиринте Фавна» К. Функе фашистский режим рассматривается как продукт патриархального мировидения ‒ капитан Видаль, отчим Офелии, является воплощением фашизма. Он исключительно жесток, его главный приоритет ‒ рождение ребенка мужского пола настолько гипертрофирован, что он презирает и не признает существование женского начала (он не допускает даже мысли, что ребенок, который вскоре родится, может быть не мужского пола). Как он заявляет врачу, который пытается убедить Видаля, что переезд может пагубно сказаться на здоровье его жены, сын должен родиться там, где находится его отец, даже если это угрожает жизни матери; во время родов Кармен он без раздумий приносит её в жертву, чтобы обеспечить выживание сына, который будет носить имя отца (также, как сам Видаль носит имя своего отца, также военного, умершего в битве во время Первой мировой). Его женоненавистничество станет причиной его гибели: Мерседес, которая по словам капитана является «просто женщиной», убивает его, напоследок сообщив ему, что новорожденный сын не будет знать даже его имени.

Мир женщин в «Лабиринте Фавна» К. Функе представлен двумя категориями женщин ‒ это мать Офелии, вдова, ищущая защиты от тягот мира *(“Carmen is like a girl who was taught from childhood not to anger her father. Now she tries just as hard not to anger her husband. Trying to appear as small as possible, even when she's not in a wheelchair”*. «*Кармен — словно девочка, которую с детства учили не сердить отца. Теперь она точно так же старается не сердить мужа. Старается казаться как можно меньше, даже когда не сидит в инвалидном крес*ле»; «*мама Офелии всё ещё верила, что принц спас её от всего такого: от бедности, от стыда, от беспомощности… Она смотрела на Видаля сияющими влюблёнными глазами*») и прислуга, предпочитающая закрывать глаза и на жестокость Видаля, и на фашистский режим (“*That's why women have knives - to cook food for men who kill their husbands, their sons and daughters with their knives”* [91, р. 3-270]. «*Вот зачем женщинам ножи ‒ готовить еду для мужчин, которые своими ножами убивают их мужей, их сыновей и дочерей*»); вторую категорию представляют домоправительница Мерседес, которая ведёт тайную жизнь, помогая движению сопротивления, укрывшемуся в лесу, и сама Офелия, которая последовательно нарушает запреты матери, Видаля, и даже Фавна.

Однако, несмотря на то, что Офелия сопротивляется фашистскому капитану Видалю, её действия всё ещё вписаны в референты, предоставленные исходными авторитетами ‒ Видалем из реального мира, Фавном из воображаемого мира и книгой сказок. Реальность Офелии включает в себя значения, предоставленные тремя источниками, что помещает её в гипертекст, в котором она ограничена этими авторитетами. Она представляет себе фей, только связывая их с иллюстрациями в своей книге сказок, требуя, чтобы волшебное насекомое приняло форму иллюстрированной феи по мере развития её воображаемого мира. Аналогичным образом, её магическая книга создаёт иллюстрацию к одному из её заданий по образцу кроличьей норы в «Алисе в стране чудес», формируя таким образом внешний вид мира Офелии на основе этого гипотекста. Реальный мир Офелии также формируется капитаном Видалем, поскольку он называет её ещё не родившегося ребёнка мальчиком. Таким образом, Видаль определяет пол ребёнка для Офелии. Наконец, Офелия воспринимает лунообразное родимое пятно на своём плече как знак своего королевского происхождения только потому, что Фавн истолковал его так, и это понимание он позже дестабилизирует, ставя под сомнение её королевскую принадлежность. В конечном счёте, гипертекстуальная связь, в которую вовлечена Офелия, не предотвращает её смерть в условиях патриархата. Видаль убивает Офелию после символической и буквальной смерти её матери Кармен, чтобы у него был наследник мужского пола. Однако в наследнике мужского пола Видалю в конечном итоге отказывают, когда партизаны забирают ребёнка и говорят капитану, что он даже не будет знать имени Видаля. Хотя Офелия не может полностью избежать социально-политических ограничений, наложенных Видалем, сказочной истории её книги или ограничений её воображения и Фавна, она, тем не менее, переосмысливает их по отношению друг к другу, чтобы построить альтернативное повествование для себя и своего брата. Ведь хотя участники антифашистского сопротивления не побеждают, в мире Офелии они являются победителями, и, хотя книга сказок и Фавн утверждают, что Офелия станет принцессой, если принесёт в жертву своего брата, она отказывается быть частью этого повествования.

Также, Офелия отказывается следовать той жизненной модели/жизненному пути, который выбрала её мать. Здесь необходимо отметить исторический контекст происходящего в тексте ‒ в Испании франковского периода роль женщины была чётко регламентирована режимом: «Женщины в Испании Франко были законодательно привязаны к домашнему очагу; для них были разрешены всего три социальные роли ‒ “женщина-жена-мать”» [126]. Мать Офелии пытается запретить девочке читать сказки, просит называть Видаля отцом, шьёт для неё платья, чтобы Видаль полюбил девочку. Однако, Офелия выражает неповиновение (портит одежду, отказывается называть Видаля отцом, продолжает жить в собственном сказочном мире). Таким образом, Офелия проходит процесс обретения самости, что, в конечном счёте, и доказывает её королевское происхождение в Подземном мире. Тогда как Офелия осознаёт, что её мать ‒ это «не Я», Видаль напротив сливается с «Я» своего отца, находясь в фанатичной зависимости от его призрака.

Видаль и его соратники являются неспособными к фантазии (отсюда ненависть к сказкам), фанатичными людьми, одержимыми правилами и порядком *(“There was almost a glimpse of fear in the way he asked it, the way his narrow lips tightened. In his kingdom of darkness, fear subdued everyone-why not this soft-hearted, bespectacled man who was afraid to raise his voice in front of him? - To obey without question, without reasoning, without asking...” Ferreiro chose his words carefully. - Only men like you can do that, Captain.” ”The priest liked to please the military. Those maids who still went to church on Sundays told Mercedes how he preached order and obedience, and condemned those who went to the forests as partisans, calling them communists and pagans*” [91, р. 3-270]. «*В том, как он спросил это, как сжались его узкие губы, мелькнул почти страх. В его царстве тьмы страх подчинял всех ‒ почему же не этого мягкосердечного очкарика, который при нём и голос повысить боялся? ‒ Подчиняться беспрекословно, не рассуждая, не спрашивая… ‒ Феррейро тщательно подбирал слова. ‒ Это умеют только такие, как вы, капитан», «Священник любил угождать военным. Те служанки, что ещё ходили по воскресеньям в церковь, рассказывали Мерседес, как он проповедует порядок и послушание, а тех, кто ушёл партизанить в леса, осуждает, называя коммунистами и язычниками*»). Категория неповиновения здесь представлена движением сопротивления, доктором, Мерседес, Офелией, королём Подземного мира, который не желал смириться с потерей дочери. Неповиновение ‒ это главный сюжетный катализатор в фольклорных сказках, по В. Проппу «запрет» и «нарушение запрета» ‒ это начальные функции 2 и 3. Дихотомия «послушание/неповинование» является ядром аксиологической картины мира произведения. Эта поляризация и создаёт основной конфликт произведения. Таким образом реализуется эффект ценностной поляризации, обоснованной Фуксоном. Как отмечает А.В. Филатов: «Образы каждого аксиологического полюса взаимно репрезентативны, благодаря чему они получают функцию символов, в то время как отношения между этими полярными группами формируют ценностные оппозиции. “Репрезентативность” и “полярность”, понятые как со- и противопоставления элементов произведения в парадигматическом и синтагматическом аспектах соответственно, становятся универсальными параметрами ценностно-смысловой структуры» [127].

В «Коралине» Н. Геймана тема феминизма скорее имплицитна ‒ тип злой мачехи сохраняет чистоту «настоящей» и «доброй» матери, принимая на себя качества, которые инвертируют её материнскую святость. Таким образом, добрая мать ‒ это женщина, которая поддерживает традиционную структуру семьи и способствует домашнему уюту, защищая свою семью от бед и воспитывая успешных детей. Другая мама использует традиционные роли и ожидания, чтобы манипулировать Коралиной (исполняя роль заботливой матери), но Коралина противостоит этим попыткам и разрушает иллюзию идеальной семьи. Коралина не стремится соответствовать ожиданиям и стандартам, будь то от своих настоящих родителей или от Другой мамы. Она принимает свою уникальность и действует в соответствии со своими убеждениями.

Параллельный мир отражает внутренние страхи и желания Коралины. Этот мотив используется в мифах для символизации самопознания через отражение своего внутреннего «я». В лакановских терминах сюжет повести «Коралина» можно рассматривать как серию попыток соответствовать «Идеалу-Я», который Коралина черпает от своего отца, о храбрости которого она рассказывает коту, когда они готовятся вернуться в Другой дом. Войдя в Другой дом, Коралина ловит своё отражение в зеркале, looking... a little braver than she really felt. *“looking a little braver than she really felt”* [128] «*выглядя... немного храбрее, чем она чувствовала себя на самом деле*». Этот опыт свидетельствует как о растущем осознании ею своей новой социальной идентичности («несколькими часами ранее её отражение казалось ей совершенно чужим»), так и о признании того, что её чувства не соответствуют идеалу, которому она подчиняется. В ещё одном почти буквальном смысле этот отрывок иллюстрирует стадию зеркала в том смысле, в котором Лакан в конце концов понял её как продолжающееся «принятие на себя брони отчуждающей идентичности» [129].

Кульминация сказки Д. Муктановой «Как дочь Умай победила Ужас», где героиня делится своим новообретённым именем с другими, трансформирует личную победу в коллективное достижение, что является ключевым моментом феминистской идеологии: «*Так пели девочки, и голоса их сливались в один мощный звонкий голос. И невозможно было найти глазами ни одну девочку в этом вихре кружащихся юбок, звоне украшений и блеске чёрных кос. Каждая чувствовала, что то, о чём они поют, правда: в тот момент они несли с собой тепло солнца и музыку кобыза. Все были дочерьми Богини*» [97]. Здесь нужно отметить, что коллективное в феминистской философии представляет собой критическую категорию, акцентирующую взаимосвязанность и интерсубъективность женского опыта в контексте патриархальных структур. Оно служит базисом для понимания социокультурных механизмов угнетения и стратегий эмансипации, подчеркивая значимость солидарности и коллективного действия в преодолении гендерной дискриминации.

В рамках феминистской теории коллективное функционирует как гносеологический и онтологический принцип, позволяющий деконструировать индивидуалистские парадигмы, доминирующие в западной философской традиции. Коллективное осмысление женской субъектности способствует выявлению многообразных форм угнетения и мобилизации противостояния через создание инклюзивных коалиций, учитывающих интерсекциональность идентичностей. Этические и политические импликации коллективного в феминизме подчеркивают важность кооперативных моделей взаимодействия, направленных на формирование солидарного сообщества, которое способно противостоять гегемонистским дискурсам и содействовать социальной справедливости. Таким образом, сказка функционирует не только как рассказ о личном развитии и самоутверждении, но и как метафора более глобальной борьбы за гендерное равенство, иллюстрируя как необходимость признания женского опыта, так и потенциал женской общности в преодолении системных социальных барьеров. Данная повестка особенно актуальна в контексте деколониальной чувствительности литературы Казахстана. Н. Шлекпаев в статье «Говорить со стиснутыми зубами: стыд, власть и женское тело в современном Казахстане», вышедшей в «НЛО», осуществляет попытку связать практики, направленные на женское тело как объект контроля, с существующей литературой о морали и стыде как формах общественного контроля. Он указывает на то, что «патриархат, в некотором смысле, является следствием постсоветского постколониализма, а не возвратом к “чистым” (и несуществующим) досоветским традициям» [130].

Таким образом, аксиологическая категория анализируемых текстов выражена через базовый для жанра мотив инициации. В условиях новой парадигмы сознания поиск самоидентификации становится ведущей аксиологической моделью современной литературной сказки. Как пишет в своей диссертации, посвященной мифологизму казахстанской прозы Э. Жанысбекова: «В мифологической картине мира человеку отказано в свободе ‒ он игрушка в руках богов или демонов. Онтология же человека нового времени определена его жаждой свободы, жаждой быть “самим собой”» [100, с. 4-156]. Эта жажда свободы и стремление к самоидентификации являются ответом на давление властных дискурсов, описанных М. Фуко [131]. Власть, по Фуко, распространяется через дискурсы ‒ системы высказываний и практик, которые формируют представления о том, что является нормой и отклонением. Власть создает категории идентичности и устанавливает нормы поведения и самоидентификации, таким образом мотив поиска сопряжён с мотивом к сопротивления властным структурам. Эту тенденцию можно проследить в ряде текстов Серебрянского, например, в сказке «Золотой орёл», где с помощью мифологемы об Икаре писатель размышляет о судьбе тиранов. Золотой орёл в данном тексте воплощает амбиции и высокомерие, которые приводят к неизбежному падению при попытке конкурировать с высшими силами, а художник символизирует силу искусства против тирании. В тексте «Король-изобретатель», являющемся тонкой социальной сатирой, антивластный дискурс заключается в критике неэффективности, оторванности и односторонности власти, которая пытается контролировать и управлять, не учитывая реальные нужды и мнения своих подданных: «*Король не получал от жителей никаких писем, хотя и просил об этом в своих посланиях неоднократно. Он думал, что людям некогда, они заняты жизнью, а случись что плохое, они бы ему написали. Не подумал он о том, что город наклонный, и письма текут только сверху вниз, по течению*» («наклонный город» здесь это аллюзия на песню А. Цоя об Алматы). Текст подчёркивает, что истинное управление требует двусторонней связи, а не просто наблюдения и приказов сверху вниз. В другой сказке казахстанского автора Н. Верёвочкина «Нарисуй мне золотое сердце» король Балбесии представляет собой воплощение абсурдного авторитаризма. Его правление характеризуется двумя основными аспектами: подавлением творческой свободы и культом личности: «*Жил на этой планете и король. Он сочетал в себе все черты своего народа и очень гордился, что был самым толстым, самым меньшелобым и самым ленивым на планете. Впрочем, что тут долго говорить ‒ король, и этим всё сказано. За свою долгую скучную жизнь, этот король издал всего два закона. Первый гласил, что всех художников, поэтов, музыкантов нужно в обязательном порядке прогонять в самые глухие уголки планеты, дабы перечисленные производители шума не мешали спать остальному населению. Второй закон гласил: “Отныне считать искусством лишь скульптуры, изображающие короля, эти скульптуры надлежит расставить по всей планете. Считать лучшими те, которые больше в объёме*”» [132]. Первый закон короля, запрещающий любые формы искусства, кроме скульптур, изображающих его самого, является прямым указанием на культурную стагнацию и подавление интеллектуального и творческого потенциала общества. Это метафора на цензуру и контроль над культурной продукцией, характерные для тоталитарных режимов. Подданные короля, изображённые как ленивые и трусливые существа, символизируют общество, которое, привыкнув к тирании, утратило свою активную гражданскую позицию и скатилось в апатию и безразличие.

Мудрец Золотая Голова, Длинные Уши, Мастер На Все Руки, выступающий в роли слуги короля, демонстрирует трагическую фигуру интеллектуала, который, несмотря на свой ум и способности, становится инструментом в руках власти. Его проект по приколачиванию солнца к небу и управлению им через выключатель у кровати короля ‒ это яркая аллегория на бессмысленные и разрушительные проекты, реализуемые во имя удовлетворения прихотей диктаторов. Этот образ подчеркивает моральную дилемму и деградацию учёного, который, служа тирании, совершает действия, противоречащие здравому смыслу и этическим нормам.

Планета Балбесия, населенная ленивыми и трусливыми существами, представляет собой утопическое пространство, где социальная иерархия базируется на абсурдных и разрушительных принципах. Толстенькие карапузики с большими носами и маленькими лбами символизируют деградировавшее общество, лишённое духовных и интеллектуальных стремлений, существующее в постоянном страхе и подчинении. Девочка-ведьма, изначально изгоем среди своего народа, символизирует инаковость и творческое начало, отвергаемое обществом, погрязшим в посредственности и лени. Её стремление восстановить солнце на небе ‒ это метафора на борьбу за возрождение культурных и духовных ценностей, утраченных под гнётом тирании.

Таким образом, антивластная аксиология текста раскрывается через критику авторитаризма, его деструктивного влияния на общество и индивидуальные судьбы. Творческие и интеллектуальные личности, как показывает текст, являются жертвами такого режима, но именно они несут в себе потенциал к восстановлению и возрождению, что символически выражено в образе девочки, пытающейся собрать и вернуть на небо солнце.

Аксиологическая модель цикла «Казахстанские сказки» Ю. Серебрянского, эколога по образованию, актуализируется через категорию экологизма (особенно чётко это прослеживается в тексте «Замок Кок-Тобе», «Балхаш», «Куда ушло Аральское море»). Э. Мартин-Иогансон определяет экологизм как идеологическую доктрину, «направленную на переориентацию человеческих отношений с миром природы (живых нечеловеческих существ) и ценностную переоценку, постулирующую совершенно иное мировосприятие взаимоотношений природы и человека, где все нечеловеческие существа приобретают уникальную ценность вне зависимости от присутствия человека» [133]. Текст Серебрянского «Добрые глаза» повествует о деградации традиционных мест обитания фламинго в Казахстане (Фламинго в Казахстане сталкиваются с серьёзными экологическими и антропогенными угрозами. Одной из главных проблем является потеря их мест обитания, особенно в таких районах, как озёра Тенгиз и Коргалжын. Эти водоёмы страдают из-за изменений в гидрологическом режиме, осушения и ирригационных проектов. Загрязнение водоёмов промышленными и сельскохозяйственными стоками также представляет серьёзную угрозу, так как токсичные вещества накапливаются в экосистемах и негативно влияют на здоровье фламинго). В данном контексте, «добрые глаза» могут подразумевать этику людей степи, которая раскрывается через восхищение природой. Это подчеркивает гармонию между внутренним состоянием человека и внешним миром. В тексте рассказывается не только о фламинго и озере, но и о людях, чьи добрые глаза ушли вместе с их владельцами. Это указывает на потерю не только физическую, но и духовную. Эти люди были хранителями традиций, культуры, их добрые глаза символизировали целую эпоху людей, умевших жить в гармонии с природой.

Экологизм, как категория пантеизма, является и аксиологической моделью в «Черной звезде», где чуткое отношение к любому живому и неодушевлённому существу является одним из важнейших уроков, полученных Кара Жолдосом в его путешествии между мирами (он отказывается убивать монструозных существ, которых встречает на пути). Такой же урок получает и герой сказки «Мальчик, победивший Джалмауз», который ранил оленёнка, за что был наказан Джалмауз-кемпир. В сказке «Совы-крикуньи» герой спасает раненного совёнка, за что много лет спустя получает награду. Тема экологизма является одной из ключевых в творчестве современных казахстанских писателей, работающих в исследуемом жанре, что выделяет казахстанскую сказочную традицию.

Эти темы отражают элементы тенгрианства, центральным аспектом которого было почтительное отношение к природе и природным элементам, таким как земля, вода и огонь. Тюркские народы рассматривали воду как чистый и священный элемент, что обуславливало строгие запреты на её загрязнение. Значительное внимание уделялось астрономическим наблюдениям, в частности звёздам и фазам луны. Считалось, что природные циклы тесно связаны с жизнью человека, что нашло отражение в их ритуалах и обычаях. Например, важные начинания не осуществлялись в последнюю четверть луны, а похоронные обряды проводились в соответствии с лунными фазами и сезонными изменениями.

Экологические воззрения тюрков основывались на принципах устойчивого взаимодействия с природой. В их мировоззрении природа воспринималась как одухотворённое целое, где каждый элемент играл важную роль. Они верили, что нарушение природного баланса может привести к негативным последствиям для всего общества. В связи с этим, тюркские народы практиковали различные экологические обряды, направленные на сохранение и защиту окружающей среды.

Кроме того, в повседневной жизни тюрков соблюдались строгие правила использования природных ресурсов. Например, охота и рыболовство проводились с учётом воспроизводства животных и рыб, чтобы не нанести вреда популяциям. Земледелие велось с использованием методов, минимизирующих истощение почв, а пастбищное хозяйство основывалось на принципах чередования пастбищ для предотвращения их деградации. Эти экологические принципы и практики находили отражение в культурных артефактах. Например, в эпосе «Манас» можно найти многочисленные упоминания о важности сохранения природных ресурсов и уважительного отношения к окружающей среде. Эти идеи передавались из поколения в поколение, формируя устойчивую экологическую культуру тюркских народов.

В парадигме постмодерна экологизм, как аксиологическая категория, противопоставляется антропоцентрическому (модернистскому) взгляду на мир по той самой причине, что он создаёт иерархию, провозглашающую человека мерой всех вещей. В постмодернистской традиции категория экологизма коррелирует с деколониальной чувствительностью. В русле этой традиции категория экологизма тесно связана с деколониальной чувствительностью, поскольку оба подхода стремятся преодолеть последствия колониализма и современного социально-экологического кризиса. Экологические проблемы рассматриваются как неотъемлемая часть борьбы за социальную справедливость, включая антирасистские. М. Фердинанд в своей книге «Деколониальная экология» утверждает, что экологические и деколониальные вопросы должны рассматриваться вместе, поскольку они взаимосвязаны и влияют на общественные и природные системы [134]. Деколониальная экология предполагает не только восстановление экосистем, но и переосмысление взаимоотношений между людьми и природой на основе справедливости и уважения ко всем живым существам.

E. Monastireva-Ansdell в своей статье, посвящённой темам экологизма и её связи с постколониальной теорией, пишет следующее: «*in defining the ancestral Kazakh landscape not only as a space of healing, but also as a place where storing*» («в определении анцестального казахского ландшафта не только как пространства исцеления, но и как места, где хранятся ценности и знания коренных народов Казахстана, переживших разрушительное воздействие советской репрессивной политики, амбициозных проектов преобразования природы и безрассудного отношения к казахской земле») [135]. Таким образом, можно утверждать, что феминизм, экологизм и антивластный дискурс (в некоторых случаях сопряжённый с деколониальной чувствительностью), как элементы дискурса Другого, в анализируемых литературных текстах взаимосвязаны в их критике угнетения, поскольку патриархальные и властные структуры власти способствуют как гендерному неравенству, так и экологической деградации, требуя интегративного подхода для достижения социальной и экологической справедливости. Все эти категории подчеркивают смещение от объектной парадигмы к субъектной, что означает переход от рассмотрения природы и людей как объектов эксплуатации к признанию их активными субъектами.

**3.2** **Варианты реализации базового мотива: экзотерические, эзотерические и непройденные инициации**

Анализ мифопоэтики, проведённый в предыдущей главе диссертации, показал, что мифопоэтика литературной сказки в ряде случаев (когда литературную сказку можно отнести к типу «волшебной») сопряжена с базовым мотивом инициации. В ранние периоды культурного развития, когда из мифов формировались обряды посвящения, искусство играло вспомогательную роль по отношению к культу. Со временем искусство освободилось от подчинённой роли, вобрав в себя содержание ритуалов инициации. В общем понимании «инициация» приобрела статус научного термина, который уже не ассоциируется с языческими обрядами или первобытной культурой, а обозначает универсальный феномен экзистенциальной трансформации, присущей людям во всех культурах без исключения. И.В. Випулис указывает на то, что притягательность сюжетов, связанных с инициацией, обусловлена архетипическими основами психики читателя, нуждающейся в переживании инициационных событий [136].

Выделяют два основных типа посвящений: экзотерические инициации, то есть ритуалы, связанные с половым созреванием, и индивидуальные эзотерические инициации, связанные с вступлением в тайные общества, братства или посвящением в шаманы, которые предоставляют особый статус и роль в общине. А. Жаксылыков указывает на связь шаманских практик с жанром сказки: «Основная космогоническая модель шаманизма может выступать в роли своего рода эзотерического ключа к возможному прочтению парадигматических смысловых уровней сюжетов волшебной сказки» [137]. Анализируя фольклорные сказки, А. Худзиньска-Паркосадзе также указывает, что в основе их сюжетов лежат разные типы инициации, например, в сказке о Василисе Премудрой ‒ это гносеологическое посвящение в ведьмы, а в сказке о Золушке ‒ социальное [138]. С. Кондыбай говорит о двух типах инициаций [114, с. 87]: первый тип инициации включает в себя переход через инициатическую смерть из плотного мира в мир тонких форм. Этот переход представляет собой движение от состояния падшего Адама к состоянию райского Адама, находящегося по ту сторону грехопадения. Этот уровень известен как «малые мистерии», «второе рождение» или «психическое возрождение». Второй тип инициации связан со смертью в центре мира тонких форм и выходом за его пределы, за границы формального космоса и жизни как таковой. Это переход на высший сверхформальный, сверхиндивидуальный уровень, в мир вечности и небесных архетипов.

В исследуемых текстах тип инициации можно также условно разделить на эзотерические и экзотерические: в большинстве текстов это социальная инициация, эзотерическую инициацию проходит герой «Чёрной звезды» ‒ посвящение в шаманы, на этот тип инициации указывает особая последовательность инициации Кара Жолдоса ‒ первая «трансовая» смерть в царстве змей (М. Элиаде сообщает об обрядах шаманского посвящения у сибирских тюрков, ритуал проходил обычно в пещере, где ученика погружали в гипнотический транс, по глубине близкий к коме, при этом мастер-шаман руководил астральными путешествиями испытуемого [139]), купание в бане, приобретение новой одежды, повторная смерть от рук Сореля. В финале романа-сказки Кара Жолдос поджигает город, пленённый козлоногими существами ‒ аджинами, а затем с помощью волшебной фляги тушит пожар. Такой финал символизирует обретение героем самости ‒ шаманической сущности. Как указывает З. Наурызбаева, «шаманское могущество представляется как власть над огнём: шаман безболезненно ходит босыми ногами по раскалённым углям, лижет докрасна раскалённый топор, прикладывает его к телу и т.п. Сверхчеловеческая способность шамана призвана показать, что он преодолел ограниченность человеческого телесного существования, разделяет состояние духов» [111, с. 621]. Далее Наурызбаева приводит тенгрианский ритуал очищения огнём: «В этом же смысле следует понимать и тенгрианский обряд очищения огнём, когда человек, совершивший тяжкое преступление или подозреваемый в нём, должен был проскакать через огромный костёр. Если человек выживал, считалось, что Тенгри простил его» [111, с. 621]. М. Элиаде говорит по этому поводу следующее: «Сравнивая очищающий огонь, окружающий рай в христианских учениях, с шаманской властью над огнём, мы увидим, что по меньшей мере одно общее у них есть. Как в первом, так и во втором случае, безнаказанное прохождение сквозь огонь является признаком того, что человек вышел за рамки человеческого состояния» [139, р. 67].

Интересен тот факт, что инициацию проходит не только герой, но и другие персонажи сказки, на этом мотиве трансформации строится весь сюжет текста, сам трансформационный механизм для каждого свой: «*В человеке есть тигель сердца. Очистив его от грязи и накипи, надо суметь возжечь в нём светлый огонь. Когда он разгорится, нищий должен спросить себя, готов ли он к испытанию. Если внутренний голос скажет, что он может начинать, тогда нищий обязан будет бросить в огонь всё своё осязаемое грубое богатство, от которого останется пепел. Развеяв его по ветру, он получит право бросить в заново раскалённый тигель прежнего себя*» [71, с. 3-248].

В определённом смысле герой другого текста Серебрянского «Ехал на черепахе» также переживает эзотерическую инициацию ‒ проходит обряд посвящения в художники (у нас сложилось мнение, что рассказ является автофикциональным, то есть Серебрянский интегрирует собственный опыт и восприятие в повествование, в данном случае описывая свой путь приобщения к миру искусства через восприятие работ художника Калмыкова).

Интересны также мотивы «непройденной инициации» в отдельных текстах, например, в тексте-модификации «Сумасшедшая старуха» М. Канингема, где отказ от принятия социального сценария жизни женщины приводит к печальному концу, или в тексте А. Уразимбетова «Совы-крикуньи», где один из героев навсегда остаётся в мифологическом пространстве леса, не сумев пройти испытание совести и предав друга. Такими же являются души детей, оставшиеся в Другом мире в «Коралине» ‒ призрачные дети остаются вечными детьми, лишёнными возможности развиваться и расти. Таковым же является Видаль в «Лабиринте Фавна», который застрял в эдиповой фазе. На непройденную инициацию в сюжете цикла литературных сказок Л. Калаус указывают Л.В. Сафронова, Э.Т. Жанысбекова: «И весь изучаемый цикл Л. Калаус в итоге предстает историей отложенной, задержанной инициации героини и её потенциального избранника. Счастливый конец истории о героине Свете возможен только сказочный, нереалистичный, так как счастливого выхода из этой ситуации не существует, выход из неё ‒ только в смерть» [140].

Сам механизм инициации представлен в современных литературных сказках двумя основными категориями ‒ категорией страха и категорией искушения, чаще всего ‒ обоими, в соответствующем порядке. В отдельных случаях происходит инициация любовью, как, например, в «Сказке про робота» Н. Райм или в сказке «Delfi и Солнышко». Текст Н. Райм содержит элементы святочного рассказа, в русле которых христианская любовь является центральной категорией. Интересно, как мотив искушения представлен в другом тексте с элементами святочного рассказа Л. Горалик «Агата возвращается домой». В начале рассказа Агата, представляющая собой архетип «Божественного ребёнка», проходит три вида крещения: крещение водой, крещение огнём, крещение Святым Духом. В начале текста она борется со скукой, поочерёдно прижимая лоб то к заледеневшему окну, то к батарее. Этот ритуал символизирует начало трансформации Агаты через страдания, создавая аллюзию на христианскую теологию, где страдания приводят к очищению и духовному росту. «Человек в шубе», встреченный девочкой в лесу, предлагает Агате поиграть в «ладушки»: «*Человек в шубе вдруг шутливо хлопает Агату по ладоням, как будто приглашает играть. Агата смеётся и хлопает человека в шубе в ответ. Он выставляет вперёд правую ладонь, Агата ‒ левую, потом ‒ наоборот, потом каждый из них хлопает в ладоши, потом человек в шубе поворачивает руки ладонями вверх, и Агата хлопает по ним, а потом ‒ опять наоборот*» [141]. Игра в «ладушки» ‒ это сакральная славянская практика, связанная с поминальными обрядами и символикой богини Лады. Через соприкосновение ладоней во время игры дети учились не бояться смерти и устанавливали связь с предками, а взрослый, играющий с ребёнком, выступал как проводник между миром живых и мёртвых, передавая благословения и защиту от предков. Упоминания каши и браги, традиционных поминальных блюд, в тексте игры указывают на ритуальные практики памяти умерших. Это взаимодействие создаёт временную и пространственную связь между миром живых и миром мёртвых, подчёркивая тему духовного испытания. Однако «человек в шубе», с которым играет Агата, является дьяволом, а игра слишком увлекает её: «*Агате никогда в жизни не было так хорошо, ей даже слишком хорошо, чтобы смеяться, она просто улыбается во весь рот этому удивительному человеку в серой мохнатой шубе. Она чувствует, что может продолжать игру в ладоши всю жизнь, она не представляет себе, как ещё минуту назад могла мечтать попасть домой, она даже не может толком сообразить, зачем ей было нужно домой*» [141, с. 3-220]. Во время игры Агата чувствует себя «хорошей»: «*Обычно Агата очень не любит вспоминать эти истории: здесь она нашкодила, тут ‒ списала в школе, там наврала маме, тут поставила подножку очкастой Карине. Неприятные истории, потому что вообще-то Агата очень старается быть хорошей. <…> Агата, вспоминая все эти истории, как раз и чувствует себя хорошей. Просто, ‒ теперь это становится для Агаты совершенно очевидным, ‒ она умная девочка, смелая, ловкая, не дающая себя в обиду и очень хорошая девочка, умеющая найти выход из любой ситуации, справляющаяся с любой неприятностью, ‒ она молодец, Агата*» [131, с. 218-255]. «Человек в шубе» искушает Агату игрой и дарами. Первое кольцо, которое избавляет от боли, указывает на детское стремление избежать страданий. Второе кольцо, дарующее любовь, отражает желание ребёнка быть любимым и принятым, а третье кольцо, предлагающее любую помощь, символизирует желание контроля и власти. Агата принимает третье кольцо и таким образом заключает сделку с дьяволом. В итоге Агата должна найти в себе силы отказаться от иллюзорных благ и вновь обрести себя, пройдя через искушение и преодоление собственных слабостей. Агата через взаимодействие с дьявольскими искушениями осознаёт, что истинная сила находится внутри неё. Восстановление пути домой символизирует возвращение к своему подлинному, христианскому «я» через принятие теневых сторон своей личности и преодоление искушений: «*Некоторое время умная, сильная, смелая, удивительная Агата переводит дыхание, а потом начинает медленно брести в сторону машин, ‒ то есть, в сторону дома*» [131, с. 218-255]. Таким образом, актуализируется христианский мотив инициации через страдания.

Не во всех исследуемых текстах мотив инициации является базовым. Напомним, что обряд инициации лежит в русле кэмпбелловского мономифа, или Пути Героя. Мифологизм отдельных сказок из сказочных циклов Ю. Серебрянского «Казахстанские сказки» носит этиологический характер, что в большой степени сближает его с исконными тюркскими мифами о сотворении мира. Как указывает С. Каскабасов: «если в Европе под мифом понимали рассказы о богах, то мы под мифом у казахов подразумеваем рассказы о мифических предках людей и животных, о демиургах, повествования о сотворении мира, об особенностях зверей и птиц <…> С типологической точки зрения, казахские мифы близки (архаичным) классическим мифам» [142]. Такие сказки классифицируются как «сказки о животных, растениях, неживой природе и предметах». Напомним, что тенгрианство ‒ это естественная религия, религия природы, отсюда тотемические, анимистические, фетишистские представления, перешедшие в современную литературу. В текстах Н. Шаймерденовой в сказочной манере рассказывается о происхождении тюльпанов и фламинго. В тексте Ю. Серебрянского «Пастухи-близнецы» повествуется о том, как появилась юрта, в тексте «Золотой орел» объясняется происхождение казахстанского флага, в тексте «Балхаш» в сказочной форме дано объяснение феномену Балхаша (различные химические характеристики воды, пресная на западе и солёная на востоке), в тексте «Куда ушло Аральское море» интерпретируется экологическая катастрофа Аральского моря. Как пишет С. Кондыбай: «Сакральная Вечная Родина казахов не имеет отношения к реальной географии, путь в эту забытую незнаемую страну ведёт в глубины нашего сознания, внутреннего “я” каждого казаха» [142, с. 231]. Интересны с этой точки зрения тексты цикла Н. Шаймерденовой «Мамины сказки», они сочетают в себе элементы этимологических сюжетов (объяснение природных явлений) и сюжет волшебных сказок. Например, в сказке «Принцесса цветов» объясняется происхождение тюльпанов: «Семя стало прорастать, и вскоре в земле появилась луковица. Женщина поливала едва заметную луковицу каждый день. Через некоторое время у юрты вырос красивый жёлто-красный тюльпан». Это объясняет, как тюльпаны появились и распространились по степям Казахстана. В то же время героиня также проходит через инциацию, в этом случае ‒ инициацию любовью: «*Однажды, разыскав знахарей, Тунжан вернулся домой и велел им день и ночь лечить Кызгалдак, чтобы вернуть её к жизни. Через сорок дней душа Кызгалдак вновь обрела себя в прекрасном цветке тюльпане*» [116, с. 3-86].

# **3.3 Типология сюжета современной литературной сказки**

К типологии сюжета современной литературной сказки можно подойти с двух позиций (что оправдано дуальной природой жанра) ‒ с позиции фольклористической и с позиции чисто литературной, поэтому в данном подразделе мы предпринимаем попытку проанализировать сюжеты современных сказок с точки зрения различных типологий.

Нарративная теория Ж. Женетта [143] представляет собой одну из наиболее влиятельных концепций в области литературоведения и нарратологии. Женетт предложил систематический подход к анализу повествовательных структур, выделив несколько ключевых понятий и категорий, которые позволяют глубже понять и исследовать сложные механизмы повествования. Женетт вводит три основные категории для анализа временных аспектов нарратива: порядок, длительность и частота. Порядок касается хронологической последовательности событий в повествовании и различает между фабулой (реальная последовательность событий) и сюжетом (порядок, в котором события представлены в тексте). Важным аспектом здесь является анахрония, включающая ретроспекцию (анаплозис) и проспекцию (пролепсис).

Длительность исследует соотношение времени рассказа и времени событий. Женетт выделяет несколько типов временных отношений, таких как сцена, где время рассказа и время событий равны, суммарное повествование, которое представляет обобщённое описание событий, пауза, когда событийное время останавливается для описания, и элипсис, означающий пропуск событийного времени.

Частота рассматривает отношение между количеством событий и количеством их упоминаний в тексте. Женетт различает сингулярное повествование, где событие описывается один раз, и репетитивное повествование, в котором одно и то же событие описывается несколько раз.

Фокализация ‒ ещё один ключевой элемент в теории Женетта, представляющий собой точку зрения, с которой ведётся повествование. Женетт выделяет три типа фокализации: нулевую, внутреннюю и внешнюю. Нулевая фокализация предполагает всезнающего рассказчика, внутренняя фокализация характеризует ограниченную точку зрения одного или нескольких персонажей, а внешняя фокализация представляет собой наблюдение за событиями снаружи, без доступа к внутреннему миру персонажей.

Повествовательная инстанция касается субъекта, который рассказывает историю, и времени, когда это происходит. Женетт различает гетеродиетический и гомодиетический рассказчиков. Гетеродиетический рассказчик не является участником событий и повествует от третьего лица, что позволяет создать объективное и всестороннее повествование. Гомодиетический рассказчик является участником событий и рассказывает историю от первого лица, что создаёт более личное и непосредственное восприятие событий.

Женетт также вводит понятие уровней повествования, различая экстредиетическое и интредиетическое повествование. Экстредиетическое повествование происходит на основном уровне нарратива, тогда как интредиетическое повествование включает вставные истории или параллельные повествовательные линии.

Отобразим эти ключевые параметры в виде таблицы 1.

Таблица 1 ‒ Нарративные параметры Ж. Женетта

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Пара метры | Коралина | Лабиринт Фавна | Как дочь Умай победила ужас | Ехал на черепахе | Нарисуй мне золотое сердце | Агата возвращается домой | Черная Звезда | Голод | Delfi и Солнышко |
| Порядок | Линейная хроно логия | Линейная хроно логия с анахро ниями (анапло зис) | Линей ная хроно логия | Линей ная хроно логия | Линей ная хроно логия | Линей ная хроно логия | Линей ная хроно логия | Линейная хроно логия с анахро ниями (анапло зис) | Линейная хроно логия с анахро ниями (анапло зис) |
| Длитель ность | Замед ление в ключе вых момен тах | Замед ление в ключе вых момен тах, элипсис | Замед ление в ключе вых момен тах | Замед ление в ключе вых момен тах | Замед ление в ключе вых момен тах | Замед ление в ключе вых момен тах | Замед ление в ключе вых момен тах, элипсис | Замед ление в ключе вых момен тах, элипсис | Замед ление в ключе вых момен тах, элипсис |
| Частота | Сингу лярное повество вание | Сингу лярное повество вание | Сингу лярное повество вание | Сингу лярное повество вание | Сингу лярное повество вание | Сингу лярное повество вание | Сингу лярное повество вание | Сингу лярное повество вание | Репете тивнре повество вание |
| Фокали зация | Внутрен няя и внешняя | Внутрен няя и внешняя | Внутрен няя и внешняя | Внутрен няя | Внутре нняя и внешняя | Внутрен няя и внешняя | Внутрен няя и внешняя | Внутрен няя и внешняя | Внешняя |
| Повествова тель ная инстанция | Гетеро диетиче ский рассказ чик | Гетеродиетический рас сказчик | Гетеродиетический рас сказчик | Гомодиетический рас сказчик | Гомодиетический рас сказчик | Гетеродиетический рас сказчик | Гетеродиетический рас сказчик | Гетеродиетический | Гетеродиетический и гомо диетиче ский |
| Уров ни повество вания | Экстредиетическое | Интредие тическое | Экстредиетическое | Экстредиетическое | Интредиетическое | Экстредиетическое | Экстредиетическое | Интредие тическое | Интредие тическое |

Типологический анализ текстов выявляет значительное количество совпадений по ключевым параметрам наррации, предложенным Жераром Женеттом, что свидетельствует о схожести применяемых авторами нарративных стратегий. Все рассмотренные тексты, за исключением «Лабиринт Фавна», используют линейную хронологию с анахрониями. Во всех текстах наблюдается замедление повествования в ключевых моментах, что акцентирует внимание на важных событиях и усиливает их эмоциональное воздействие на читателя. Такое использование темпоральных манипуляций помогает создать напряжение и глубже вовлечь читателя в происходящее.

Сингулярное повествование характерно для всех анализируемых текстов. События происходят последовательно. Внутренняя и внешняя фокализация, присутствующая во всех текстах, позволяет детально исследовать внутренний мир персонажей и одновременно описывать внешний мир. Авторы также активно используют психонарацию ‒ это литературная техника, с помощью которой автор передает внутренние переживания, мысли и чувства персонажа. Психонарация отличается от простого описания действий и событий тем, что акцентирует внимание на субъективном опыте персонажа, его мыслях и эмоциональных реакциях. Таким образом, одна из характерных типологических черт протагониста современной литературной сказки ‒ его способность одновременно занимать проактивную и наблюдательную позицию.

Особенно ярко это проявляется в тексте «Черная звезда» Серебрянского и Момышулы. На протяжении всего романа мы видим, что мышление героя некогерентно бытию, то есть он не может постичь подлинную реальность, но находится в постоянном состоянии рефлексии. Это рефлексия высшего порядка: «*Невольно внимая своим разбегающимся думам, он начинал понимать, что они не принадлежат ему, обладают собственной волей, и что он не научился укрощать и повелевать ими*» [71, с. 3-250]. Через технику психонаррации мы прослеживаем внутренний рост героя. Примечательно, что психонаррация героя заканчивается в тот момент, когда герой проходит все ступени инициации и переходит из состояния неофита в состояние посвящённого.

Н. Гейман также демонстрирует психическую эволюцию своей героини, особенно в отрывках, где она утверждает не только, что будет храброй, но и заверяет себя, что она уже храбрая. Психонаррация Агаты в тексте Лины Горалик проявляется через постоянную рефлексию героини относительно её моральных качеств и вопроса, соответствует ли она образу добродетельного человека.

Большинство текстов используют гетеродиетического рассказчика, что позволяет охватить широкий спектр событий и точек зрения. Это способствует созданию объективного и всестороннего повествования. Исключением является, например, текст «Ехал на черепахе», который использует гомодиетического рассказчика, необходимого для создания категории «ненадёжного рассказчика»: рассказчик описывает необычные события, которые могут быть интерпретированы как плод его воображения или искажённого детского восприятия: «*Мне хотелось думать так. Я путешественник, и запас туфель ограничен только этими вот, проверенными, но истоптанными. В которых я прошёл много стран. Ну, как будто прошёл*» [72, с. 3-126].

В сказке-модификации «Сумасшедшая старуха» представлена довольно редкая категория повествователя ‒ гетеродиэгетический рассказчик, который использует категорию второго лица. Этот тип нарратора редко встречается в литературных произведениях, особенно в жанре сказки, и отличается уникальными нарративными особенностями, которые создают специфическое взаимодействие между текстом и читателем.

Все тексты включают как экстредиетическое, так и интредиетическое повествование, что усложняет структуру нарратива. Это позволяет авторам вводить паратекстуальные включения («Delfi и Солнышко», «Нарисуй мне золотое сердце», «Лабиринт Фавна», «Голод» и т.д.) или параллельные повествовательные линии, создавая многослойные тексты. Таким образом, типологический анализ показывает, что рассматриваемые тексты, несмотря на отдельные различия, обладают значительным количеством схождений по ключевым параметрам наррации. Эти схождения свидетельствуют о схожести применяемых авторами нарративных стратегий.

Другим подходом к сюжету литературной сказки является теория функций В. Проппа [19, с. 3-164]. Она предоставляет универсальную матрицу для анализа сюжетов фольклорных сказок, выделяя постоянные элементы и их последовательности.

Таблица 2 ‒ Функции сказок по В. Проппу

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Функция | «Коралина» | «Лабиринт Фавна» | «Как дочь Умай победила Ужас» |
| 1 | 2 | 3 | 4 |
| I. Отсутствие (α) | Родители заняты и игнорируют Коралину | Офелия живет без отца, мать больна | Дочь Умай живет без имени на Священной горе |
| II. Запрет (γ) | Запрет на открытие двери | Фавн дает инструкции | Умай-ана предупреждает о опасностях |
| III. Нарушение (δ) | Открытие двери в параллельный мир | Офелия нарушает инструкции | Спуск с горы |
| VIII. Вред (A) | Другая Мать похи щает родителей Коралины и души детей | Капитан Видаль угнетает семью Офелии | Коркыныш угрожает людям, похищая их души |
| XI. Недостача (a) | Коралина хочет спасти своих родителей и детей | Офелия должна завершить задания, чтобы спасти семью | Дочь Умай хочет найти свое имя и признание |
| X. Посредничество (B) | Кот становится помощником Коралины | Фавн предлагает задания для спасения | Коркыт-ата советы |
| XII. Начало контрдействия (C) | Коралина решает спасти родителей и детей | Офелия начинает выполнение заданий Фавна | Дочь Умай решает победить Коркыныша |
| XV. Дарение (D) | Кот дает советы и поддержку | Фавн дает магические предметы | Коркыт-ата дарит кобыз |
| XVII. Перемещение (G) | Путешествие в параллельный мир | Офелия путешествует по волшебным местам | Путешествие по степи и пещере Коркыныша |
| Продолжение таблицы 2 | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 |
| XVIII. Борьба (H) | Битва с Другой Матерью | Офелия сталкивается с чудовищами и Видалем | Сражение с Коркынышем |
| XIX. Победа (I) | Побеждает Другую Мать | Завершает задания и спасает брата | Побеждает Коркыныша |
| XX. Возвращение (J) | Возвращается в свой мир | Возвращение духа Офелии в подземное царство | Возвращение к людям |
| XXI. Преследование (K) | Другая Мать пыта ется снова захва тить Коралину | Капитан Видаль преследует Офелию | Коркыныш пытается снова захватить героиню |
| XXII. Спасение (R) | Спасается, закрыв дверь навсегда | Офелия спасается, принеся брата к Фавну | Дочери аула помогают героине |
| XXV. Признание (Q) | Признание от родителей и освобожденных душ детей | Офелия возвращается в царство своего отца | Признание как героини, которая спасла людей |

Мы видим, что литературная сказка обладает типологическими схождениями на сюжетном уровне. Во всех анализируемых текстах прослеживаются, сводимые к упрощённой логике трёхчастной модели посвящения: отделение ‒ испытание ‒ включение. Менее очевидным примером актуальности типологии Проппа для исследуемого жанра является текст Серебрянского «Ехал на черепахе», иллюстрирующий трансформацию функций в жанре литературной сказки.

История начинается с описания внутреннего состояния героя, его желание общения соответствует функции «Отсутствие». Герой отправляется в путь, направляясь к «Зелёному базару». Это соответствует функции «Отправление», где герой покидает дом и вступает в новое пространство. Герой встречает необычную ситуацию ‒ человека, едущего на черепахе. Это можно интерпретировать как «Первичное испытание»: «*По проезжей части в противоположном от меня направлении верхом на огромной, с полукруглым панцирем, черепахе, ехал человек*» [71, с. 3-25]. Мужчина на черепахе, рассказывающий герою о своей роли и целях, выступает в роли посредника, герой задаёт вопросы и получает ответы, раскрывающие суть происходящего. Мужчина на черепахе объясняет, что он ‒ гость черепахи и осматривает город. Следование героя за черепахой по городу можно рассматривать как «Перемещение», где герой перемещается в новый контекст и получает новый опыт. Знание, полученные от мужчины, можно соотнести с функцией «Получение волшебного средства».

В конце истории герой прощается с мужчиной и возвращается к своей обычной жизни, однако он уже не тот, что прежде ‒ встреча с художником изменила его, рассказчик проходит инициацию и понимает, что он сам художник. Это соответствует функциям «Возвращение» и «Герою даётся новый облик»: «*Я ехал в трамвае и прижимался лицом к стеклу, как любил. <…> Я попробовал изобразить какую-нибудь декорацию, и почему-то у меня получились ворота замка-зоопарка, в которых я попытался нарисовать человека в берете. Вообще-то, у меня плохо получается рисовать людей. Перед воротами я нарисовал большую черепаху и себя верхом на ней*» [71, с. 3-25].

Далее приведём типологию актантной модели по А. Греймасу [144], а после перейдём к её интерпретации (таблица 3).

Таблица 3 – Таблица актантной модели по А. Греймасу

|  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Текст | Субъект | Объект | Отпра витель | Адресат | Помощ ники | Противники |
| Нарисуй мне золотое сердце | Рыцарь Носикротикоборотик | Восстановление солнца | Рассказ чик, скука | Голубоглазая ведьма | Нарисованные персонажи Поэт и Художник | Король Балбесии, мудрец |
| Лабиринт Фавна | Офелия | Выполнение заданий, возвращение в Подземное царство | Фавн | Офелия | Феи | Капитан Видаль, жестокая реаль ность |
| Каролина | Коралина | Освобождение детей, возвращение домой | Скука, любопытство | Родители, плененные дети | Черный кот, призраки детей | Другая мать (злая сущ ность) |
| Агата возвращается домой | Агата | Возвращение домой, борьба с искушением | Скука, любопытство | Агата | Собствен ная смекалка и решимость | Человек в серой шубе |
| Как дочь Умай победила Ужас | Дочь Умай (Кыз) | Обретение имени, победа над Ужасом | Желание обрести имя | Жители аула | Старик Коркыт-ата, жители аула | Коркыныш (Ужас) |
| Ехал на черепахе | Рассказчик (мальчик) | Понять, почему человек едет на черепахе | Любопытство | Рассказчик | Человек на черепахе | - |

Из представленной таблицы 3 можно сделать вывод, отправитель и субъект могут иметь в контексте жанра идентичные роли, например «Лабиринте Фавна» и «Коралине». Это явление можно рассматривать как маркер перехода от традиционного к современному повествованию, где субъект становится активным создателем своей судьбы. Отправителем являются как персонажи, так и психологические состояния героев, противников также часто символизируют внутренние конфликты и страхи, а не просто внешние угрозы. Примечательно, что любопытство героев зачастую является отправной точкой сюжета, однако, в отличие от мифов («Пандора», «Орфей и Эвридика», «Эдип» и т.д.) и фольклорных сказок («Синяя борода», «Золотые ключи») оно является скорее позитивным катализатором. В большинстве текстов помощь субъекту оказывается коллективно (жители аула в «Как дочь Умай победила Ужас», «Черная Звезда»), тогда как противники часто представлены индивидуально (Другая мать в «Каролине», человек в серой шубе в «Агата возвращается домой»). Это отражает типологическую тенденцию к идеализации коллективной поддержки и демонизации индивидуальных антагонистов, что можно рассматривать как отражение культурных ценностей. Почти во всех представленных сказках основной сюжет разворачивается вокруг квеста или задания, будь то восстановление солнца в «Нарисуй мне золотое сердце» или возвращение домой в «Агата возвращается домой». Это типологическое сходство подчеркивает универсальность квестового сюжета как основного механизма повествования.

Здесь также необходимо заметить, что жанр сказки связан с бахтинским понятием карнавала. Связь карнавальной культуры Бахтина с жанром литературной сказки проявляется в ряде ключевых аспектов. Карнавальное смешение высоких и низких жанров, находит отражение в литературных сказках через интеграцию элементов пародии и иронии, что позволяет разрушать иерархические барьеры и создавать гибридные формы. Переосмысление и пародирование традиционных мифов и легенд, характерное для карнавальной культуры, позволяет литературным сказкам критически осмыслять культурные и социальные нормы.

Элементы игры и ритуала, свойственные карнавалу, проявляются в сказках через использование масок, перевоплощений и метаморфоз, что способствует раскрытию многообразия человеческой природы. Карнавальный смех как форма освобождения от социальных ограничений и догм также играет ключевую роль в литературных сказках, позволяя высмеивать власть и авторитет, создавая пространство для критики существующего порядка. Например, в тексте Геймана, Коралина обнаруживает, что мисс Спинк и мисс Форсибл, её соседки, в альтернативном мире имеют собственный театр, в котором сами и выступают. В ходе спектакля участвуют собаки в костюмах, которые ведут себя, как люди, и выполняют разные трюки. В тексте Алимжанова и Мукитановой карнавал является элементом повествования: «*Улетевший ввысь Асан приземлился в большом дворце. Кругом светло, красиво – идет карнавал. Мальчики и девочки разных народов, сказочные герои, разодетые в свои оригинальные национальные костюмы, танцуют и поют*», «*Со смехом, визгом и хихиканьем они окружили Коркыныша с дочерью Умай, взялись за руки и закружились вокруг них в пляске. Меня зовут Кыз! Я дочь Богини Умай. Меня зовут Кыз! Я лью молоко из ладоней. Меня зовут Кыз! Я ношу с собой живительное тепло солнца и музыку кобыза. Я смогу победить чудовище, ведь меня зовут Кыз! Меня зовут Кыз! Меня зовут Кыз! Так пели девочки, и голоса их сливались в один мощный звонкий голос. И невозможно было найти глазами ни одну девочку в этом вихре кружащихся юбок, звоне украшений и блеске черных кос*».

Эти сцены подчеркивает важность игры, масок и перевоплощений в контексте жанра, что перекликается с концепцией карнавальной культурой Бахтина, где границы между реальностью и вымыслом размываются, и обычные правила перестают действовать.

# **3.5 Типология героя, антагониста, персонажа литературной сказки**

В данном подразделее мы предлагаем собственную типологию персонажей литературной сказки, основанную на их функциональном и семантическом значении (Приложение В).

Герои литературной сказки. Генетическая связь между мифологическими героями и героями сказок коренится в их общем культурном наследии и нарративных структурах. Оба типа героев происходят из древних повествовательных традиций, которые эволюционировали на протяжении веков, адаптируясь к различным культурным контекстам, сохраняя при этом ключевые архетипические элементы. Мифологические герои воплощают идеалы силы, храбрости и интеллекта. Их истории символизируют триумф человеческой воли и решимости перед лицом невзгод, аналогичным образом герои сказок также следуют архетипу путешествия героя. Эти персонажи часто начинают с низкого положения, сталкиваются с испытаниями и невзгодами и в конечном итоге достигают трансформационной победы. Герои литературной сказки в определённой мере выполняют роль агентов культурной трансмиссии. В то время как герой мифа представляет доминантную культуру и олицетворяет коллективное «мы» (противостоящее маргинальной культуре или силам природы, угрожающим существующему порядку), он выделяется из этой массы благодаря усилению качеств, характерных для данного «мы». С другой стороны, сказочный герой представляет собой усреднённый персонаж с отрицательными характеристиками, который после прохождения инициации трансформируется в носителя преобразующих сил. Этот процесс включает преодоление трудностей и испытаний, что позволяет герою раскрыть свои внутренние добродетели и превратиться из социально обездоленного или незначительного индивида в полноценного героя, способного изменить свою судьбу и внести позитивные изменения в общество. С. Каскабасов указывает на историческую обусловленность героя фольклорной сказки: «Миф прославляет только народный идеал. Но идеал исторически обусловлен. В древности, когда перед людьми стояла проблема борьбы со стихиями, идеалом был богатырь, побеждающий злые силы природы. Он превосходно выполнял свою миссию ‒ освобождение земли от всевозможных чудовищ. Его образ дожил в сказке до наших дней. В классовом же обществе народным идеалом является защитник обездоленных. <…> Главным героем сказок этого периода становится социально обездоленный человек. В его образе особенно ярко проявляется сказочная эстетика — возвышение „низкого“» [10, с. 58].

О «низкой» природе героя фольклорной сказки пишет и Е. Мелетинский: «Мнимо „низкий“ герой, герой, „не подающий надежд“, лишь незаметно и постепенно обнаруживает свою героическую сущность, торжествует над своими врагами и соперниками. Первоначально низкое положение героя может получить социальную окраску, обычно в рамках семьи: сирота, младший сын, младшая дочь, падчерица (гонимая злой мачехой) и т.п. <…> Известная внешняя скромность и даже робость сказочного героя прямо противоположны вызывающему поведению героя эпического, но и эта скромность приобретает архетипическое значение» [26, с. 211].

Таким образом, демифологизация героя в сказке фольклорной маркируется его социальной обездоленностью, отсюда первичная функция недостачи в сказочном сюжете. Литературная сказка сохраняет этот сюжетный инвариант. В тексте «Как дочь Умай победила Ужас» у главной героини, дочери Умай, нет имени, в сказке «Доброжелательный Аскар» Б. Алимжанова старик скучает по своему детству: «Теперь, на старости лет, его опять начал сильно манить к себе справедливый сказочный мир. Аскару хотелось стать опять маленьким, уплыть далеко-далеко и встретиться с любимыми героями. При одной такой мысли у старика дух захватывало, сердце начинало биться сильнее, как в далекие и светлые дни счастливого детства». В другом сказочном цикле этого же автора недостачей выступает моральное несовершенство главного героя ‒ жестокий ребёнок увлекается кровавыми компьютерными играми, бьёт слабых сверстников и ранит оленёнка, встреченного им в лесу; в тексте Н. Геймана «Коралина» героиня страдает от скуки и отсутствия родительского внимания –«*Do whatever you want,” Mom said, “just don't make a mess”»* [89, р. 3-156] («*‒ Делай, что хочешь, ‒ сказала мама, ‒ только не устраивай беспорядка*»); в «Лабиринте фавна» К. Функе девочка пытается скрыться в собственных фантазиях от жестокости франкистского режима и отчима-тирана; в «Чёрной звезде» Ю. Серебрянского и Б. Момышулы недостача маркируется жаждой к поискам некой высшей универсальной истины; в «Карантинных человечках» Е. Клепиковой и К. Рогожниковой недостача ‒ социальная изоляция в связи с пандемией COVID-19; в тексте «Агата возвращается домой» Л. Горалик девочка Агата переживает из-за собственных проступков, из-за того, что её мать ждёт ребёнка и т.д.

Типизация героя фольклорной сказки не свойственна литературной сказке, однако в рудиментарной форме может прослеживаться в именах героев. Имя героини «Коралины» Н. Геймана «Коралина Джонс» также является ономатопоэтическим ‒ оно является женской формой имени Карл, что означает «человек», вспомним, что по сюжету сказки Коралина является единственным человеком в стране, населённой куклами. Джонс является одной из самых распространённых британских фамилий. Люди не могут запомнить правильного произношения имени героини, называя её «Каролиной», однако в конце сказки сосед Коралины, мистер Бобо, всё же называет её имя верно, что символизирует прохождение героиней инициации и обретение собственной идентичности. Имя героя сказки Б. Алимжанова «Мальчик, который победил Джалмауз», также является «говорящим» ‒ имя «Асан» в переводе с арабского языка слово «хасан» означает «добропорядочный», «хороший», «благой», однако соответствовать своему имени герой начинает только после прохождения испытаний. Таким же является имя «Агата» из текста Горалик и ряд других имен из исследуемых текстов.

Герой фольклорной сказки ‒ это один из модусов культурного героя, наряду с «легендарным героем», «былинным героем», «эпическим» героем. Однако действия сказочного героя, в отличие от культурного героя, являются социально-локальными. Е. Мелетинский описывает природу сказочного героя следующим образом: «в качестве поисков глобальных, индивидуально значимых смыслов сказочный герой действует в узко специфических социальных рамках ‒ семейных и индивидуальных, и его поиск ‒ поиск моральных приоритетов <…>; через становление сказочного героя чётко прослеживается противостояние на уровне „добро“ ‒ „зло“, и эта семантическая бинарность является самым ценным смыслом для существования человека в обыденном мире» [8, с. 112]. Всё это абсолютно применимо и к сказке литературной ‒ основным конфликтом современных сказок являются конфликты социальные и индивидуально-психологические. Отсюда психологизм сказок ‒ внутренний мир героя является центром повествования, что выражено через приём психонаррации, о которой мы говорили в подразделе, посвящённом сюжету литературной сказки. Герой литературной сказки амбивалентен, он является носителем как позитивных, так и негативных характеристик. Характерно, что зачастую те детские качества, что считались в эпоху модернизма и ранее негативными, в современной литературной сказке зачастую приобретают позитивную коннотацию ‒ например, неповиновение/непослушание становится необходимой чертой для позитивного выхода из сюжетного конфликта в «Коралине», «Чёрной звезде», «Лабиринте фавна», «Мальчике, победившем Джалмауз», «Агате возвращается домой». Проверка на способность отстоять собственную позицию, не поддаться властным дискурсам становится основным испытанием героя. Интересно в этой перспективе сравнение с прецедентным текстом «Коралины» ‒ «Другой матерью» Л. Клиффолд. Обе истории рассказывают о детях, столкнувшихся с зловещими фигурами, являющимися копиями их матерей. Различия в идеологиях двух текстов очевидны: моралистические понятия 19-го века о необходимости слушать родителей и делать то, что велено, принципиально отличаются от гуманистических идеологий Геймана о преодолении страхов, ценности любопытства и независимости. Герои не всегда являются носителями положительных качеств (как в текстах Б. Алимжанова или Д. Сургалинова), основной характерной чертой героя современной литературной сказки является его возможность к трансформации. Ярким типологическим сходством образа героя является его способность к проявлению гуманности и жертвенности (Коралина жертвует собой, вступая в спор с Другой Матерью, Офелия жертвует жизнью ради спасения брата). Тенденция ненасилия особо чётко прослеживается в казахстанской литературной сказке, герои Алимжанова отказываются брать в руки оружие, даже несмотря на то, что за это обещают спасти его собственную жизнь: «*Капитан Джойбек: Так в чём же дело? На! (Сует ему в руки оружие). Расстреляй всех, и ‒ точка! Асан: Нет! (Отталкивает оружие). Я не хочу больше стрелять ни в кого!*» [145]. В произведении Б. Момышулы и Ю. Серебрянского герой отказывается убивать антагонистов, даже если это ставит под угрозу его самого: «*Сначала я подумал, что ты убьёшь Джезтырнаг, но ты превратил свой посох в змея-спасителя!*» [71, с. 12-36]. С. Тахан, говоря о герое современной казахстанской прозы, отмечает, что в установке на гуманность просматривается традиционная ориентация на идеал нравственной личности, сформулированный Абая. Тахан также подчёркивает, что идея ненасильственного решения жизненных проблем станет важнейшим элементом художественного характера в казахской прозе: «герои могут пожертвовать собой во имя утверждения социального равенства, но перешагнуть во имя этого через кровь других они не в состоянии» [146].

Героем литературной сказки в подавляющем большинстве случаев является ребёнок. Ребёнок символизирует эго, находящееся в процессе формирования и сталкивающееся с элементами коллективного бессознательного. Эти элементы, представленные через базовый мотив инициации, помогают читателю осознать и интегрировать различные аспекты личности, способствуя психической целостности (отсюда дидактическая функция сказок). Если же в отдельных случаях героем сказки является взрослый человек, он обладает негативными и позитивными психическими признаками ребёнка, как негативными ‒ наивностью, инфантильностью и т.д., так и позитивными ‒ чистотой помыслов, любознательностью и т.д., как, например, в сказке «Чёрная звезда», «Сумасшедшая старуха» или «Доброжелательный Аскар».

Персонажи литературной сказки. В литературе различие между героем и персонажем носит как смысловой, так и функциональный характер. Герой представляет собой центральную фигуру произведения, через которую автор передаёт ключевые идеи, ценности и тематические акценты. Персонаж же ‒ это любое действующее лицо в тексте, независимо от его важности для сюжета или глубины проработки. Персонажи могут быть как главными, так и второстепенными, выполнять различные функции, от обогащения контекста (статичные персонажи) до продвижения сюжета (динамические персонажи). Они могут обладать разными качествами и не обязательно должны быть идеализированы или обладать особыми достоинствами. Персонажи, таким образом, формируют обширную панораму мира произведения, но не всегда являются носителями основных идей и ценностей, как это делает герой. Персонажи современной литературной сказки, по нашим наблюдениям, представляют пять категорий: помощники, вредители, трикстеры, персонажи-объекты (те, которых нужно спасать), эпизодические персонажи.

Характерно, что родители героев сказок (как мы уже говорили ранее, героями чаще всего являются дети) являются либо эпизодическими, статическими персонажами, либо вовсе отсутствуют. Как отмечает К.В. Мельнова: «факт отсутствия родителей у главного героя позволяет в дальнейшем развитии повествования придать ему или ей особые черты или возможность сделать данного героя по-настоящему особенным и провозгласить его потерянным принцем/принцессой или наследником древнего рода, который при трагических обстоятельствах лишился родителей» [147]. В своей сказке «Delfi и солнышко» Н. Шаймерденова мотивирует отсутствие родителей героини: «*Но всё же она знала закон Вселенной: дети должны научиться справляться со своими проблемами и сами строить свою жизнь. Как только дети подрастали, родители смиренно уходили, чтобы открыть им путь. И неважно, будет ли эта жизнь трудной или лёгкой, радостной или грустной, счастливой или печальной, но дети построят её по своему видению и пониманию*» [116, с. 3-86].

Волшебные помощники представлены в виде животных, богов или мифологических существ, значительно реже ‒ в виде людей. Это отражает тотемические и анималистические представления фольклорных сказок и мифов, когда волшебный помощник наделялся качествами, которых не доставало самому герою. Персонажи-объекты, в свою очередь, представлены чаще всего коллективными, женскими или детскими категориями.

Трикстеры в исследуемых литературных сказках обычно несут несколько функций в контексте плана персонажа (кот, мисс Спинк и мисс Форсибл в «Коралине», кот Лоскутик в «Сказке» также являются волшебными помощниками; Джезтырнак в «Мальчик, который победил Джалмауз» также является антагонистом; рассказчица из «Голода» Р. Ширмана и «сумасшедшая старуха» Р. Пекиша также являются героями и т.д.). Трикстер в чистом виде представлен лишь в тексте «Лабиринт фавна». Фавн в мифологии ‒ это лесное божество, обладающее даром предсказывания будущего. Фавн здесь выступает в качестве духа первобытного хаоса, противопоставляющегося порядку и логике франкистов, вовлекающего Офелию в игру, а затем уводящего в Подземный мир. По указанию Е. Мелетинского: «В трикстере, т.е. мифологическом плуте-озорнике (отрицательный вариант культурного героя), Юнг видит мифему исключительной древности ‒ копию недифференцированного человеческого сознания, едва покинувшего животный мир, воплощение всех низших черт характера в индивиде. Однако, считает Юнг, только преодоление абсолютной психологической темноты могло вызвать такую оглядку в далёкое прошлое коллективного сознания. Эта фигура якобы стоит одновременно и выше человека (сверхъестественные силы), и ниже его благодаря бессознательности, стихийности» [148]. Трикстер олицетворяет хаос и беспорядок, который герой должен преодолеть, чтобы достичь космоса (порядка).

Антагонисты произведений, как и герои, являются динамическими действующими лицами, они представлены широким спектром различных персонажей ‒ в виде людей, магических, монструозных и хтонических существ, обстоятельств и внутренних конфликтов. Одним из самых распространённых антагонистов жанра является теневой архетип Великой Матери, её злой консорт: Другая Мать, Джезтырнак, Джалмауз-кемпир. Как указывает Е. Мелетинский: «Ребёнок (рождающееся „я“) представлен как относительно беспомощный, затем как бог-спутник Великой матери, имеющий, собственно, ещё не индивидуальное, а ритуальное существование. На этапе взрослого „я“ фигура Великой матери получает негативное освещение: это дикая природа, колдунья, кровь, смерть» [149]. Таким образом, личности нужно столкнуться с данным архетипом, чтобы обрести самость. В произведении «Коралина» антагонист представлен Другой Матерью (Other Mother, beldam), которая воплощает свойства близнечного двойника. Практически в каждой исторической культуре есть своя версия «злой женщины» ‒ либо уродливой, либо обманчиво красивой, часто бесплодной, но почти всегда эгоистичной и манипулирующей. «Другая мать» создаёт альтернативный мир, который является искажённой копией реального мира Коралины. Этот мотив связан с мифами о богах-творцах и разрушителях, которые создают миры и затем разрушают их, что наделяет Другую Мать хтоническими чертами. Когда Коралина начинает побеждать «Другую мать», мир вокруг неё начинает распадаться и терять свою форму. Процесс распада этого пространства можно рассматривать как аллегорию глубинного психологического очищения. В моменты разрушения иллюзорного мира происходит деконструкция ложных убеждений и старых паттернов поведения, которые больше не служат развитию личности.

Борьба с Другой Матерью, которая является персонификацией темной стороны материнства и женственности, вынуждает Коралину противостоять и интегрировать свои страхи и подавленные эмоции. Этот процесс напоминает мифы о нисхождении героев в подземные миры, где они должны встретиться лицом к лицу с чудовищами, которые являются частью их самих. Когда Коралина начинает побеждать Другую Мать, она начинает перестраивать не только внешний мир, но и свой внутренний ландшафт. Таким образом, распад альтернативного мира символизирует процесс внутренней трансформации, когда старые, разрушительные силы уступают место новому, более целостному и интегрированному состоянию бытия. Это позволяет Коралине не просто вернуться к реальности, а войти в неё с новыми силами и глубинным пониманием своей истинной природы.

В поэтическом дискурсе сообщение адресанта и ответ адресата передаются, расшифровываются и манипулируются через систему повторения и пересмотра концептов и схем. В. Изер утверждает, что в ходе этого процесса интерпретации и субъективного перевода, который он называет петлёй обратной связи, неизбежно возникают «пробелы», которые читатель должен преодолеть [52, с. 21]. Другими словами, автору не обязательно предоставлять читателю обилие деталей, чтобы вовлечь его в текст. Постоянное напряжение между референтами и знаками достигает кульминации в разложении сигнификаторов хорошей матери. Разделение между настоящей матерью Коралины и Другой матерью поначалу проходит по двусмысленным линиям, ставя под сомнение традиционные сценарии «хорошая мать/плохая мать» через очевидную инверсию ожиданий.

В своём известном эссе «О жутком» З. Фрейд утверждает, что определённые образы вызывают ужас из-за «неопределённости в том, является ли нечто живым или мёртвым» [150]. Поэтому в антагонистах современной литературной сказки сложно проследить наличие экзистенциальной сущности ‒ например, в «Коралине» Другая Мать и Другой Отец являются полными копиями реальных родителей героини, однако пуговичные глаза символизируют отсутствие души, жизни и индивидуальности, превращая Других родителей в нечто неодушевлённое, механическое и мёртвое. Подразумевается, что настоящие родители Коралины в какой-то степени неполноценны по сравнению с её Другими родителями: они кажутся виновными в безразличии к физическим и интеллектуальным потребностям своей дочери. Напротив, Другая Мать одаривает Коралину вниманием, с удовольствием готовит её любимые блюда и балует её игрушками. *"You'll never be bored with me. I'll never leave you. You'll always be safe with me."* [89, р. 3-20] «*Я никогда не заставлю тебя скучать и никогда тебя не брошу. Со мной ты всегда будешь в безопасности*»), ‒ обещает Другая мать, убеждая Коралину, хотя и лишь на время, что её любовь искренна. Когда становится ясно, что Другая Мать имеет недобрые намерения, её забота становится искусственной. По мере того как обнажается двумерность её привязанности, обнажаются и её странные физические атрибуты, такие как красные ногти, похожие на когти. Всё это, наряду с её необычным вкусовым предпочтением хрустящих живых жуков и её злонамеренной ложью и манипуляциями, напоминает архетипическую фигуру ведьмы или злой мачехи.

В то же время, холодная рациональность и отсутствие эмпатии превращают Видаля из «Лабиринта фавна» в «неживого» с моральной точки зрения. Аналогично пуговичным глазам Другой Матери, у Видаля также есть деталь, которая усиливает его бездушность: ритуалы с часами и маниакальное внимание ко времени. Эта деталь символизирует его механическую натуру и маниакальные попытки контроля. В «Чёрной звезде» на неодушевлённость антагонистов указывает их механистическая мотивация: «Всё было предопределено. Я был послан тебе для испытания».

В современной культуре наблюдается тенденция к восприятию традиционно негативных героев и монструозности с новой перспективы, что отличается от распространённой в определённые исторические периоды романтизации монструозного («sympathy for the devil», например в период романтизма). Этот феномен основан на признании дискурса Другого и приводит к реабилитации негативных образов. Интересно проследить эту тенденцию на материале казахстанских сказок. Например, в тексте «Мальчик, победивший Джалмауз» Джалмауз-кемпир, которая в начале сюжета представлена в своём классическом, негативном аспекте, в конце сказки оказывается спасительницей героя: «*Как прекрасно быть бабушкой! Я постараюсь быть хорошей бабушкой, чтобы тебе не было стыдно за меня! И ты постарайся быть достойным мальчиком, чтобы мне не пришлось краснеть за тебя! Возьми, возьми живительную влагу, сынок*!» [145, с. 3-52]. В сказке «Чёрная звезда» Джезтырнак, несмотря на то, что она пытается убить героя, представляется как амбивалентное существо, служащее высшему порядку подлунного мира, после победы над Джезтырнак принц со всеми почестями хоронит её: «*Она всё-таки была мужественной женщиной и достойно встретила свою смерть*». Другой антагонист ‒ Сорель проявляет благородные качества: *«‒ Наконец-то ты очнулся, отважный малыш. Я не хотел убивать тебя до тех пор, пока ты не придёшь в сознание».* Пожелание принцу *«тяжелого пути*» [71, с. 5-16] умирающим Сорелем тоже можно как благословение ‒ в художественном мире сказки герои развиваются через трудности. На амбивалентную природу антагониста указывает и Н. Гейман: *“her type likes to play”* [128, р. 13-65]*,* «*Такие как она любят играть*», что указывает на некую божественную предопределённость действий антагониста: в индуизме существует концепция лилы (игры) бога. Лила описывает мир как игру божественного существа (например, бога Кришны), где все события и действия являются частью его космической игры. В этом смысле становится особенно интересным концепт швейного дела, выраженный через ритуалы похищения душ путём связывания вязальными нитями и пришивания пуговичных глаз ‒ в мифологии богини судеб (мойры в греческой мифологии или парки в римской) определяют судьбу человека, прядя и перерезая нити жизни. В тексте «Как дочь Умай победила Ужас» реабилитируется синтагматическим снижением образа, редукцией до банальных человеческих эмоций: *«‒ Я знаю твоё настоящее имя, Коркыныш! Тебя на самом деле зовут всего лишь Коркак, Трус! Ты не Ужас ‒ ты всего лишь ужасно испуганный*!» [97]. В тексте «Доброжелательный Аскар» герой спасает Снежную Королеву: *«‒ О, нет! Мы вас любим! Если бы вы были злой, недоброй, то не отпустили бы Кая с Гердой, а заморозили бы их навеки! Вы несравненная, сказочная Снежная королева, и вы всегда нужны нам, детям! У вас добрая душа, скрытая под холодным блеском!*» [145, с. 3-52].

И даже Видаль из «Лабиринта фавна», самый негативный антагонист из исследуемых текстов, в какой-то мере оправдан своим превратным пониманием долга и чести, внушённым отцом: «*Отец был героем ‒ Видаль вырос с этой мыслью. Сам себя создал, опираясь на неё. Настоящий мужчина. И практически неизменно эта мысль приводила за собой воспоминание о том дне, когда они с отцом поднялись на скалы Вильянуэва. <…> Чувствуешь страх? ‒ спросил отец. ‒ Никогда о нём не забывай. Этот страх ты должен чувствовать в минуту слабости ‒ когда захочешь забыть, кто ты есть и что ты служишь отчизне. Когда перед тобой встанет выбор ‒ жизнь или честь. Если предашь свою страну, своё имя, своё наследие ‒ это всё равно что сделать шаг в пропасть*» [91, с. 12-23]. Таким парадоксальным образом, единственный элемент «очеловечивающий» механистического Видаля служит частичным оправданием его действий.

# **3.6 Остранение и абъекция как художественные приемы современной литературной сказки**

Приём остранения, введённый в теоретическую мысль русским формалистом В. Шкловским, представляет собой художественный метод, который направлен на нарушение автоматического восприятия явлений через создание ощущения чуждости или неожиданности в представлении объектов и событий. Такое представление заставляет зрителя или читателя активно участвовать в процессе восприятия, анализа и интерпретации, вместо того чтобы пассивно (субъективно) усваивать знакомые образы. Остранение в литературном тексте может быть достигнуто различными способами, включая сложный синтаксис, необычное словоупотребление, прерывание наративной последовательности или введение анахронизмов и неожиданных контекстов. Приём остранения ‒ один из ключевых в рассматриваемых нами текстах. Н. Тамарченко говорит, что остранение ‒ это «непосредственный детский взгляд на мир, которому чужд утилитарный смысл вещей» [68, с. 10-32]. В.А. Разумовская тоже указывает на то, что один из примеров применения приёма остранения в литературе заключается в изображении характеристик детского восприятия внутри художественного текста [151].

Лингвистически остранение достигается через использование тропов, которые заставляют читателя смотреть на привычные вещи с новой точки зрения. Например, в тексте Н. Веревочкина остранение достигается с помощью зевгмы: «*Мудрец был так увлечён научной работой, что путал день с ночью, а кисель с второстепенными членами предложения*» [132]. В тексте Серебрянского «Ехал на черепахе» остранение выражается парадоксом: *«‒ Это не моя черепаха, это просто так черепаха! Это, может быть, я ‒ её*!» [72, с. 6-18].

Сюжетное остранение (по Е. Сошкину ‒ «диегетическая остраняющая коммуникация») связано с нарушением привычных структур повествования. На этом приёме строятся сказки-модификации, например текст Р. Ширмана «Голод», или «Сумасшедшая старуха» М. Каннингема, или некоторые тексты Л. Петрушевской. По выражению Е. Сошкина, основой для данного типа остранения служит «обман ожиданий адресата, подсказанных контекстом (стилистическим, жанровым, интертекстуальным, событийным и пр.) [152]». Данный тип практически отсутствует в казахстанской литературе (отдельные признаки можно обнаружить в сказке Алимжанова «Доброжелательный Аскар»), отсутствие сказок-модификаций в казахской литературе можно объяснить сочетанием исторических, культурных и литературных факторов, которые способствуют сохранению традиционных форм и сюжетов в неизменном виде.

Перцептивное остранение направлено на изменение восприятия объектов и явлений. Это достигается через детальное описание предметов и событий, чтобы сделать их более «реальными» для читателя. Шкловский подчёркивает важность возвращения ощущения от предметов, таких как «сделать камень каменным» [153] (то есть заставить читателя вновь ощутить и осознать привычные вещи). Этот приём позволяет создать дистанцию между читателем и произведением.

Разумовская также указывает, что остранение предполагает странное, жуткое, таинственное, чуждое, непостижимое, неузнаваемое, сверхъестественное, противоестественное. В современных литературных сказках воплощаются обе эти категории, элементы сверхъестественного, в свою очередь, могут быть разного порядка ‒ это может быть как магия и волшебство, так и элементы хоррора («Коралина», «Как дочь Умай победила Ужас», «Лабиринт Фавна», «Агата возвращается домой», «Голод» и т.д.). В том случае, когда остранение применяется для описания монструозных персонажей, мы прослеживаем связь с концепцией абъекции Ю. Кристевой. Концепция абъекции, разработанная Юлией Кристевой в её ключевой работе «Силы ужаса: эссе об отвращении» [154], представляет собой идею, исследующую человеческие реакции на угрозу разрушения смысла, вызванную утратой различия между субъектом и объектом или между собой и Другим. Эта реакция сопровождается чувствами отвращения, ужаса и отторжения. Такое остранение использует Н. Гейман для создания образа Другого мира, который является копией обычного, но с ужасающими отклонениями, вызывающими чувство абъекции.

Кристева утверждает, что абъекция является неотъемлемой частью процесса формирования идентичности. Она включает в себя изгнание и отторжение того, что считается нечистым, грязным или табуированным, с целью поддержания стабильного и целостного «я». Этот процесс носит не только физический, но и символический характер, поскольку затрагивает границы, определяющие человеческий субъект. Абъект ‒ это то, что находится за пределами этих границ, бросая вызов и нарушая порядок и структуру символического мира. Он связан с тем, что Кристева называет «первичной репрессией» [154, с. 21] ‒ начальным и основополагающим актом исключения того, что считается не-Я. В этом смысле абъекты играют особую роль в литературных сказках, как в сюжетах об инициации.

Таким образом, абъект связан с понятием «другого» ‒ это то, что должно быть исключено для поддержания чувства собственного «я». Однако это исключение никогда не бывает полным или стабильным, что приводит к постоянному состоянию тревоги и амбивалентности. Абъект одновременно привлекает и пугает, раскрывая хрупкость символического порядка и постоянную угрозу его разрушения. Хотя абъекция и остранение действуют в разных контекстах ‒ одна в сфере психоанализа, другая в литературной теории, ‒ они разделяют общую цель: нарушить привычное и знакомое. Обе концепции предполагают столкновение с тем, что находится за пределами обычных границ восприятия и понимания.

Абъекцию можно рассматривать как нарративный приём, вызывающий у читателя внутреннюю реакцию, часто через изображение табуированных тем, телесных функций или других элементов, нарушающих символический порядок. Она создаёт чувство ужаса, заставляя читателя осмысливать нестабильность смысла и идентичности. Аналогично, остранение нарушает автоматическое восприятие читателя, заставляя его более критически и рефлексивно взаимодействовать с текстом. Таким образом, и абъекция, и остранение служат для того, чтобы вызвать у читателя чувство беспокойства и заставить его глубже взаимодействовать с текстом, пересматривая границы, определяющие «я» и мир. В то время как абъекция Кристева фокусируется на психологических и символических аспектах этого нарушения, остранение Шкловского подчёркивает его эстетические и перцептивные аспекты. Примером остранения, выраженного абъекцией, служит описание внешности Другой матери. Фраза «*looked a little like Coraline’s mother – did not look anything at all like her own mother*» («*Немного похожа на мать Коралины, в то же время выглядела совершенно не как она*») иллюстрирует приём остранения. Сначала читателю даётся знакомый образ, похожий на мать девочки. Однако сразу же вводится противоположное утверждение, что этот образ совсем не похож на её настоящую мать. Этот контраст создаёт когнитивный диссонанс, символизирующий «ужас разрыва языка и сознания», категорию «непостижимого». Остранение здесь возводится в абсолют тем, что образ матери ‒ привычный с рождения каждому индивиду ‒ приобретает здесь статус непознаваемого. Такой приём заставляет читателя переосмыслить восприятие знакомого образа и осознать его как нечто иное, чуждое. Это разрушение ожиданий и расщепление привычного образа создаёт ощущение тревоги и неопределённости. В описании *"white as paper – very pale, the colour of a spider’s belly"* [128, с. 3-160] («*белый как бумага - очень бледный, цвета паучьего брюшка*») сначала белизна сравнивается с бумагой, что вызывает у читателя обычные, нейтральные ассоциации. Однако далее вводится неожиданное и неприятное сравнение с паучьим брюхом. Это резкое переключение от обыденного к зловещему меняет восприятие белизны, превращая её из нейтрального свойства в символ чего-то отвратительного.

Приведём примеры такой абъекции при описании антагонистов. Л. Горалик: «*Что-то не так с этой фигурой, что-то, что не укладывается у Агаты в сознании*» ‒ здесь также выражен разрыв между реальностью, языком и сознанием: «*Она готова поклясться, что каждый раз, когда этот человек или кто там прыжком встаёт с ног на голову, сверху опять оказывается… голова. <…> Флип-флоп! ‒ и над Агатой склоняется огромная голова, странные глаза, которые Агата уже точно где-то видела, всматриваются в неё, ‒ вот где: у ворон, это какие-то вороньи глаза на человеческом лице ‒ совершенно круглые, ярко-жёлтые, с крошечным чёрным зрачком посередине. На секунду Агате кажется, что на чёрной, прилизанной голове этого колченогого человека растут короткие острые рога ‒ но нет, это корона, уродливая чёрная корона смотрит короткими кривыми зубьями в чёрное небо. Внезапно Агата с ужасом понимает, что этот человек с вороньими глазами вообще не колченогий: у него просто нет ног, а вместо ног… Нет, не так, вот как: он просто сделан из двух верхних половинок, этот человек*» [141, с. 10-56]. Описание создаёт образ, который невозможно адекватно вписать в привычную реальность и приводит к разрушению границ между реальностью, языком и сознанием. Абъекцию путём отсутствия структурированного образа («безобразием») создаётся в тексте «Чёрная звезда»: «*Косматый круг начал расширяться и ещё больше бледнеть. В середине лохматой окружности появилась багровая точка, которая стала увеличиваться, образуя второй круг в круге. Густая багровость начала таять, пока не приобрела розовый цвет. Розовое поле затянулось слабой дымкой, за которой начало проявляться что-то вроде лица: тонкие бледные губы разлепились, обнажая белые зубы. Стремительно вылетел раздвоенный тонкий язык*» [71, с. 3-250].

B.Creed в своём анализе работ Ю. Кристевой подчёркивает, что корни монструозного уходят в древние религиозные и исторические представления о нечистом, связанном с понятием «скверны» [155]. Эта концепция абъекции перекликается с текстами Майкла Каннингема «Сумасшедшая старуха» и Роберта Ширмана «Голод», где нарушения табу, телесные трансгрессии и отвержение становятся ключевыми элементами.

# **4 ТЕНДЕНЦИИ КАЗАХСТАНСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ В КОНТЕКСТЕ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

# 

# **4.1 Казахстанская сказка как пример транснациональной литературы**

Глобализация и растущая транснациональная мобильность способствуют появлению писателей и художественных произведений, которые больше не идентифицируются исключительно с одним культурным или национальным ландшафтом. Транскультурные писатели могут быть мигрантами, представителями этнических диаспор, могут иметь транснациональный или постколониальный опыт, однако культурная и образная метаболизация этого опыта приводит их к формированию инновационной транскультурной позиции. В контексте современной казахстанской литературы этот феномен можно наблюдать у авторов, чьи работы отображают гибридность культурного наследия и выражают идентичность, не сводимую к традиционным канонам. С. Ананьева указывает на связанную с новыми социальными процессами изменения в литературе и литературоведении последних лет: «The new model of postculture determines the development of postmodern literary criticism, in which the discourse of hybridity is analyzed as a new phenomenon» [156] («Новая модель посткультуры определяет развитие постмодернистской литературной критики, в которой дискурс гибридности анализируется как новое явление»).

Транскультурность представляет собой новую концептуализацию культуры, в которой сепаратистское видение культур как отдельных, самодостаточных и замкнутых единиц преодолевается современными культурными условиями, характеризующимися смешением и проникновением. Для Эпштейна «транскультура» является способом формирования идентичности, экзистенциальным измерением, выходящим за рамки любой данной культуры, способом существования на «перекрёстке культур». По выражению Эпштейна, этот процесс освобождает индивидуум от тирании собственной культуры, из «тюрьмы языка» и предвзятостей «родных» культур [157]. Исследователь постколониальной теории М.В. Тлостанова предлагает концепцию транскультурации как новой эпистемы [158], используя междисциплинарный подход к этой категории и переводя её из области культурологии в сферу философии. Она рассматривает транскультурацию как социальную реальность и тип мышления, описывая её как эпистему, которая проблематизирует различия и разнообразие. Также она определяет транскультурацию как процесс взаимопроникновения и взаимовлияния культур, который активизировался в эпоху глобализации благодаря развитию коммуникационных технологий. Тлостанова также исследовала особенности эстетики транскультурации, которая характеризуется множественностью и одновременно незавершённостью позиции и субъектности индивида, практикующего эту концепцию.

Таким образом, транскультура как концепция культурного развития освобождает нас от ограничений как природы, так и культуры, способствуя взаимодействию с другими культурами и преодолению предустановленных привычек и обычаев. В казахстанской литературе это проявляется в творчестве авторов, которые интегрируют различные культурные элементы, создавая произведения, отражающие многообразие и сложность современной идентичности. Как отмечает Ж. Киынова: «Творческое мироощущение современных писателей Казахстана, использующих разные языковые и культурные коды, трактуется как транспозитивность, т.е. нахождение как внутри собственной культуры, так и за её пределами, либо как транскультурность, т.е. принадлежность ко многим культурам» [159]. Например, писатель Ю. Серебрянский живёт в Польше, однако его целевая аудитория ‒ казахстанцы, он пишет на русском языке о казахской идентичности. Сам Серебрянский говорит по этому поводу следующее: «С недавнего времени я всё больше понимаю, что я казахстанский писатель. Потому что этот культурный код казахстанский отстаиваю буквально. У меня есть книга, которая называется «Казахстанские сказки». Это целая концепция отстаивания казахстанского, отстаивания права на жизнь этого понятия» [160]. Казахстанская немка Е. Зейферт родилась и выросла в Караганде, в сознательном возрасте переехала в Россию, создаёт локальные «казахстанские» тексты, в том числе сказочного жанра («Приключения Куата Мусатая, или Подземное царство Караганда»). Сказки Е. Зейферт являются образцом транскультурных и транслингвальных текстов (по выражению С.В. Ананьевой, транслингвизм ‒ это «применение языка (родного или приобретённого), позволяющего зашифровать в тексте иную культурную реальность» [156, с. 657]) ‒ написанные на русском языке, они отражают как казахстанский, так и немецкий идентитет.

В сказке «Зеркальные чары» Зейферт, с помощью мифологемы зеркала, изображает мир волшебного королевства, привычный порядок жизни которого был нарушен загадочной болезнью принцессы. Текст написан в романтической традиции немецкой сказки, истоки которой уходят к братьям Гримм, Э.Т. Гофману и В. Гауфу. Влияние немецкой романтической сказки прослеживается здесь на всех уровнях текста, начиная от хронотопа (вневременность и внепространственность), заканчивая использованием характерного для произведений романтизма подзаголовка («Сказка для тех, чья душа похожа на розу без шипов»). Сюжетообразующий мотив зазеркалья здесь является одним из ключевых для романтической литературы ‒ в Зазеркалье реальность может инвертироваться, что отражает романтическую идею о трансформации и изменении мира. Мифологема зеркала и сопряжённая с ней мифологема озера (Озеро Правды, к которому жители королевства приходят для получения ответа на вопросы) несут гносеологическую функцию и могут использоваться для иллюстрации процесса личностного роста и преобразования, отражая базовый мотив инициации. Сюжет двойничества (Берта-Альберта) отсылает к доппельгангерам Гофмана («Песочный человек», «Эликсир дьявола», «Автомат» и др.). Ономастический ландшафт сказки также несёт смыслообразующую функцию ‒ такие имена собственные, как Энгельзанг («ангельское пение»), Шпигельмейстер («зеркальщик»), Вассераугэ («водный глаз»), создают национальное своеобразие текста.

В другом тексте, «Подземное царство Караганда, или Приключения Куата Мусатая», Зейферт создаёт сказочный мир, основанный на образах и мотивах тюркской мифологии, интегрируя этот мир в реалии современного города. Р. Сейсенбаев пишет по этому поводу: «Сказочный сюжет здесь тесно переплетён с этномифом, улицы современного города плавно перекликаются с древней степью. Читатель попадает в художественный мир, где царит сказка, но остаётся реальной жизнь таинственной Караганды, её очертания» [161]. Таким образом, автор создаёт топографический текст, в котором объясняет происхождение главного достояния города ‒ угля. В тексте, структурированном в технике mise en abyme, повествуется о том, как дочь властолюбивого хана Аруна, заручившись помощью Духа Огня, пытается спасти своего возлюбленного. Зейферт использует здесь ключевую для тюркского мира мифологему огня. Он также сопряжён здесь с мотивом инициации. З. Наурызбаева пишет по этому поводу: «Шаманское могущество у тюрков представляется как власть над огнём: шаман безболезненно ходит босыми ногами по раскалённым углям, лижет докрасна раскалённый топор, прикладывает его к телу и т.п. Сверхчеловеческая способность шамана призвана показать, что он преодолел ограниченность человеческого телесного существования, разделяет состояние духов» [111, с. 89].

Примечательно также, что в обоих анализируемых текстах через микроконцепт «дело» («зеркальное» дело, «угольное» дело) актуализируется ценностный аспект концепта «труд», являющегося центральным в лингвокультурной картине мира немецкого народа.

Сказочные произведения Н. Райм разнообразны по сюжетному и образному составу. Например, в тексте «Лунное желание» Райм в сказочной манере объясняет, почему иногда можно увидеть луну и в дневное время суток. Данная сказка максимально приближена к этиологическим солярным мифам, центральным для казахов. В другом своём тексте «Сказка про тигрёнка», обращаясь к анималистическому сказочному жанру, автор размышляет над темой детского одиночества.

В тексте «Сказка про робота» повествуется о том, как пришедшему в негодность роботу даёт новую жизнь маленькая девочка. По нашему мнению, исследуемый текст является трансформацией европейского «рождественского рассказа» и произошедшего от него «святочного рассказа» [162]:

1. Действие в тексте происходит во время рождественских (новогодних) праздников («*Как это куда они бегут?! ‒ воскликнула белка, живущая на сосне по соседству с Тимом. ‒ Бегут домой, к семье. Сегодня самая главная ночь в году! ‒ Какая это? ‒Новогодняя ночь! Уже через полчаса Новый год наступит. Нужно приготовиться*»).
2. Главный персонаж оказывается в кризисной ситуации, для разрешения которой необходимо происшествие, обладающее свойствами чуда («*Теперь с появлением нового управляющего его, скорее всего, отвезут на свалку или разберут на запчасти в том производственном цеху. Или просто сдадут на металлолом. И он больше никогда не подарит радость маленьким детишкам*»).
3. Среди главных персонажей встречается ребёнок, девочка, которая, пожалев робота, отвозит его в столярный цех. Один из ключевых мотивов в рождественском рассказе связан с понятием «божественного дитя», отсылающего к религиозному сюжету о младенце, посланного на Землю Богом с целью спасения человечества. Спасение здесь может быть понято не только в буквальном мессианском смысле, но и с точки зрения человеческих чувств и отношений. В этой связи необходимо упомянуть, что рождественскую ночь также называют «ночью младенцев».
4. Рождественский рассказ всегда несёт в себе моральный урок и имеет счастливый конец («*Потом всё было как в его новогодних мечтах. Дети водили хоровод вокруг красавицы ёлки, пели песни и танцевали. Дедушка Мороз со Снегурочкой рассказывали сказки и раздавали подарки вместе с роботом Тимом. А сладкое сливочное мороженое робот раздавал детям бесплатно*»).

Помимо этого, на сюжетном уровне (мотив «превращения неживого в живое») прослеживается интертекстуальная связь с рождественской сказкой Гофмана «Щелкунчик и мышиный король». Другими словами, Н. Райм привносит в современную литературу Казахстана традицию классического европейского рождественского рассказа, модифицируя его, однако, под современные реалии. Авторы инкорпорируют мифологические элементы и мотивы на различных уровнях текста, демонстрируя «пограничное» мышление, нестабильную этническую идентичность, одновременно выражая свою бикультурную принадлежность. Таким образом, используя широкий спектр сказочного жанра, Е. Зейферт и Н. Райм, как транскультурные писатели, интегрируют элементы различных культур и национальных традиций в свои произведения, создавая тексты, которые отражают сложную мозаику культурных влияний и пересечений, способствуя таким образом обогащению литературного канона и открывая читателям новые перспективы на многообразие культурного наследия немцев Казахстана. Транскультурные авторы в Казахстане представляют уникальный феномен, показывая, как взаимодействие и смешение культур могут создавать богатые и многослойные литературные произведения. Их работы иллюстрируют, что этническая идентичность не является статичной, а может быть гибкой и динамичной, что позволяет лучше понять сложность и многообразие человеческого опыта в глобализированном мире.

С. Ананьева пишет по этому поводу следующее: «Kazakh literature plays a special role in the arena of world culture in the era of transnationalism and digitalization. Writers have resorted to ideological and semantic deconstruction of the image of the hero established in the Soviet era, and are in search of a new ideological dominant and new meanings. Poststructuralist traditions are linked to postcolonialism, which is evident in its emphasis on the fluidity and hybridity of the hero's identity and history» [156, с. 658] («Казахская литература играет особую роль на арене мировой культуры в эпоху транснационализации и цифровизации. Писатели прибегают к идеологической и семантической деконструкции образа героя, сложившегося в советскую эпоху, и находятся в поиске новой идеологической доминанты и новых смыслов. Постструктуралистские традиции связаны с постколониализмом, что проявляется в акцентировании внимания на текучести и гибридности идентичности и истории героя»).

Такая транскультурная тенденция присуща всему современному мировому литературному процессу. Например, Л. Горалик, израильско-российская писательница, также является транскультурным автором. Темы, затрагиваемые Горалик, включают постсоветскую идентичность, влияние западных санкций, травмы сталинизма и другие аспекты современной жизни. Транскультурным писателем является и автор «Коралины» Нил Гейман. Британец, живущий в США, использует личный опыт мигранта для исследования того, как феномен миграции влияет на мировую культуру: его роман «Американские боги» демонстрирует, как старые мифологические фигуры адаптируются к новым условиям, представляя собой метафору культурной интеграции.

# **4.2 Тенденции казахстанской сказки в аспекте Запад-Восток**

Жанр литературной сказки в период до обретения независимости функционировал соответственно общему канону советской литературы. M. Balina, H. Goscilo, М. Липовецкий указывают на особую природу советской сказки в работе «Politicizing Magic: An Anthology of Russian and Soviet Fairy Tales» [163]. Об этом же пишет М. Николаева в работе «Fairy Tales in Society's Service» [164]. Поэтому жанр современной литературной сказки в Казахстане становится особенно актуальным в контексте становления нового литературного канона независимого Казахстана. Сказочная традиция Казахстана была частично утеряна. По словам С. Каскабасова, казахский сказочный эпос собран далеко не полно: если сказки европейских народов имеют множество записей и одна и та же сказка записана несколько раз в разных редакциях, то казахские сказки стали регулярно собираться лишь в советское время и записаны в малом количестве [10, с. 58-64]. В этом ключе становится особенно важным воссоздать и переосмыслить сказочный дискурс. В последние годы выходит большое количество текстов в жанре литературной сказки, помимо рассмотренных в данном исследовании можно выделить, например, произведения Ольги Марк («Кириури, или Большой Поход»), Светланы Поздняковой («Сказки странствий Дарьи Джумагельдиновой («Приключения Армана в королевстве Шоколандия», «Притча о хане» и др.), Яны Абдеевой («Истории из жизни медвежат-путешественников»), Сауле Сулеймен («Сказки старого Нуджи»), Елены Клепиковой («Сказка о волшебном ковре», «Сказка о плотине», «Сказка о поющем бархане»), Елены Гомер («Карантинные человечки»), Есимбека Амренова («Страна синего волка»), интерактивные сказки по мотивам классических казахских мелодий Асель Имайо («Сказки волшебной скрипки»), терапевтические сказки Альфии Макримовой, Татьяны Бакановой и другие.

Э. Жанысбекова и Л. Сафронова также указывают на «бурный расцвет» жанра в рамках казахстанской прозы: «Литературная сказка транслирует некие коллективные (бессознательные) ожидания современного социума, выводит наверх недостающие современному обществу образы-архетипы и одновременно указывает на отклонения от принятых в том или ином сообществе образцовых норм поведения. Литературная сказка, как и сказка фольклорная, волшебная, чаще всего реализует сюжет инициации, становления и взросления героя, проходящего через систему испытаний. Именно поэтому данный жанр активируется, как правило, в переходные эпохи, «помогая» гармонизировать социальный хаос, определяя некие точки бифуркации» [165]. О популярности жанра на литературной карте Казахстана пишет и Г.И. Власова: «В жанровой системе современной детской прозы явно доминируют сказочно-фантастическое направление, представленное прежде всего сказочными повестями и литературными сказками» [166]. По выражению P. Greenhill, современная сказка предлагает «magical ways of dealing with the crisis of everyday life» [167].

Литературная сказка является уникальным жанром, с той позиции, что она объединяет черты массовой и высокой литературы (хотя эти рамки условны), а также обращенна как к детям, так и к взрослым. Согласно С. Зенкину, массовая литература это «область нового жанрового сознания. Если на верхнем уровне литературы господствует модель свободного романа, и каждый романист считает делом своей чести создать новую, непривычную романную структуру, то на низшем, массовом этаже вырабатывается, напротив, устойчивая система жанровых канонов, стабильно связывающих определённую форму и тематику» [168]. В массовой (формульной, по определению Дж.Г. Кавелти) литературе тематизация осуществляется, прежде всего, благодаря разделению произведений на жанры. Высокая литература ‒ это категория художественных произведений, отличающаяся глубокой эстетической ценностью, сложностью структуры и содержания, а также значительной культурной и интеллектуальной значимостью. Она обычно характеризуется использованием изощрённого языка, богатством символики и многослойностью смыслов, требующих от читателя высокого уровня подготовки и внимательного анализа. Высокая литература стремится к исследованию фундаментальных вопросов человеческого существования, этики, философии и психологии, часто обращаясь к универсальным темам и мотивам. Указанные характеристики, отличающие литературную сказку, указывают на её потенциальную способность к трансгрессии.

Дж. Зайпс, говоря о детской литературе, имеет в виду литературу, предназначенную для детей и подростков, которая выступает от имени цивилизации, и действует в целях убеждения юных читателей подчиниться нормам и ценностям, отражённым в произведении. По Зайпсу, детская литература действует как легитимирующий социально-психологический агент [169]. Зайпс утверждает, что литература для детей ‒ это не детская литература, написанная детьми и для детей от их имени, она никогда не была и никогда не будет таковой. Литература для детей ‒ это сценарий, закодированный взрослыми для усвоения детьми, это личная проекция ‒ буквальное участие в институционализированном дискурсе о молодых ‒ стремление автора поддерживать процесс цивилизации. Это символически социальный акт взрослого автора, призванный влиять на будущую судьбу культуры и, возможно, контролировать её. В основе лежат понятия цивилизованности и цивилизации. Далее в своём исследовании он применяет понятия дисциплинарных пространств М. Фуко. Он утверждает, что институты, такие как школы, больницы, тюрьмы, юридические учреждения, коммерческие фирмы, типографии, парламенты возникли с ростом среднего класса и требовали производства правильных детей, послушных и трудолюбивых, податливых хозяев и работников. По мнению Зайпса, с самого начала педагоги, священнослужители, издатели и правительство контролировали детскую литературу и печатали книги в своих интересах. Таким образом, детская литература с одной стороны поддерживала идиллический миф детства (детскость как коррелят представления о «потерянном рае» [170]), с другой стороны ‒ навязывала дидактические установки. В своей статье о психологизме русской литературной сказки Г. Спиридонова отмечает, что в текстах для детей предпочтение отдаётся суммарно-обозначающему психологизму [171], то есть изображению состояний, которые являются достаточно определёнными и ясными. Проникновение во внутренний мир персонажа обычно ограничивается точечными моментами и не включает развернутое описание процесса, а чувства обычно прямо называются, и указывается причина их возникновения. Мы, однако, считаем это утверждение спорным – как показал анализ текстов во втором и третьем разделе данной диссертации, психологизм современной литературной сказки скорее имплицитен.

Таким образом, современная литературная сказка демонстрирует значительную трансформацию дидактического подхода, претерпевая эволюцию от прямолинейной наставнической риторики к более сложным формам нарративной полифонии и амбивалентности. Эта трансформация свидетельствует не только о жанровом обновлении, но и о глубоких культурных сдвигах в восприятии роли детской литературы. В современных литературных сказках имплицитный психологизм заменяет дидактическую однозначность, что создаёт пространство для индуктивного мышления и эмоциональной резонансности. Это отступление от дидактизма согласуется с постмодернистской тенденцией к деконструкции жанра, обеспечивая текстам многоуровневость и интертекстуальность. Авторы используют аллегории и символические мотивы для обозначения глубинных, метафизических изысканий, что придаёт текстам ироническую окраску и открывает многообразные пути интерпретации. Метафикциональность жанра позволяет читателям участвовать в диалоге о самой природе искусства и его роли в обществе. Таким образом, сказка превращается в эстетически сложный объект, который требует от читателя активного созерцания и аналитического подхода.

Префигуративный, зарождающийся сейчас тип культуры, обусловлен стремительными общественными изменениями, в результате этого социокультурный опыт и образцы поведения не только предков, но и более старших современников обесцениваются в глазах молодёжи. Это приводит к тому, что новые поколения создают свои собственные культурные коды и ценности, которые часто резко контрастируют с теми, что были характерны для предыдущих поколений. В контексте сказочного жанра это проявляется в изменении традиционных сюжетов и образов, появлении новых героев и антигероев, а также в пересмотре моральных и этических норм. Как ответ на данную тенденцию в казахстанской литературе наблюдается тренд диалогического обмена между поколениями, примером тому является то, что в ведущем казахстанском литературном журнале «Дактиль», в разделе детской литературы появился ряд текстов, написанных детьми для детей, в том числе сказочного жанра. Идеи Бахтина о «другом» предупреждают нас о том парадоксе, что, будучи взрослыми, мы не можем и не должны не пытаться войти в культурное пространство детства; скорее мы выступаем здесь в качестве аутсайдеров (членов взрослой культуры), мы создаем здесь плодотворную возможность диалога, и при этом, будучи аутсайдерами, узнаем больше о себе. Таким образом, литературный рынок Казахстана отвечает на культурный запрос префигуративного типа культуры.

Литературная сказка также представляет собой продуктивный материал для изучения манифестации национальной ментальности, поскольку она позволяет автору формировать идеалы и значения, связанные с национальной идентичностью, через образы и метафоры, которые легко воспринимаются читателем. Манифестация художественного сознания и национальной ментальности в литературной сказке – это процесс выражения и представления идей, ценностей и мотиваций, связанных с национальной идентичностью и культурой, в форме литературного произведения. В. Пропп писал: «Сюжет не возникает как прямое отражение общественного уклада. Он возникает из столкновения, из противоречий смещающих друг друга укладов. Проследить эти противоречия, проследить, что с чем столкнулось в исторической действительности и как это столкновение рождает сюжет, – в этом и состоит наша главная задача» [172].

Согласно М. Липовецкому, литературная сказка «неизменно активизируется в периоды значительных историко-культурных переломов, когда меняется духовная ориентация общества, когда осуществляется переход от разрушающейся старой концепции личности к ещё не сформировавшейся новой, что, естественно, сказывается на глубокой перестройке всей художественной системы [6, р. 89]». Здесь необходимо вспомнить теорию Дж. Зайпса о сказке как меме – мем особенно активно зарождается и распространяется именно в переходные моменты человеческой истории. С этой точки зрения представляется интересным задача поиска манифестации «перестройки художественной системы» в современной литературной сказке.

Американская сказочная культура в первую очередь ориентируется на британскую сказочную традицию: «именно европейский фольклор долгое время был основным источником сюжетов для американской литературной сказки, хотя и не единственным. Другие источники могут быть обнаружены среди античных мифов, арабского фольклора, устного творчества американских пионеров и моряков, мифологических сюжетов Библии и Корана, «невероятных россказней» (tall tales) лесорубов и ковбоев Среднего Запада, золотоискателей Калифорнии и Аляски. Ещё одним поставщиком сюжетов явилась сама реальность американской национальной жизни, которая развивалась столь стремительно, что тут же обрастала легендами и преданиями вполне сказочного характера» [173]. В последние три десятилетия на литературном рынке Америки появляются сказки, основанные, например, на сюжетах фольклора коренных народов, появляются исследования характера, изучающие сугубо неевроамериканские литературные сказки, призывающие «деколонизировать» литературную сказку. По выражению А. Адичи: «The single story creates stereotypes, and the problem with stereotypes is not that they are untrue, but that they are incomplete. They make one story become the only story» [174] («Единственная история создаёт стереотипы, а проблема стереотипов не в том, что они не соответствуют действительности, а в том, что они неполны. Из-за них одна история становится единственной»). Деколонизировать стремятся и саму науку Fairy Tales Studies, нивелируя евро-американский подход к изучению сказки. Самым авторитетным американским исследователем сказки, как фольклорной, так и литературной, является Дж. Зайпс. Его можно назвать основателем целого течения в американском литературоведении – в одной с ним критической парадигме (социально-исторической, деколониальной, феминистской направленности) литературные сказки изучают такие современные американские исследователи как М. Татар, К. Бачелига, М. Николаева, Д. Хазе и другие. По мнению этих учёных [175-177], фольклорную сказку можно рассматривать как продукты, укрепляющие патриархальный культурный код и социальный код среднего класса. Например, научный сборник «Re-Orienting the Fairy Tale: Contemporary Adaptations across Cultures» [178] под редакцией М. Мурай и Л. Карди посвящен новым подходам к изучению сказок, в нём используются экофеминистический подход и возрастные исследования для изучения разнообразных произведений, связанных со сказками. Такой подход нередко подвергается критике учёных постсоветского пространства, например, по выражению А. Аксенова «современная теория обнаруживает во всех произведениях литературы одно и то же ‒ себя, подтверждение собственных постулатов: марксизм «классовую борьбу», психоанализ ‒ «эдипов комплекс», феминизм ‒ «асимметрию в отношениях полов», деконструктивизм-«саморазрушительную природу текста», постколониальная теория ‒ «хищническую сущность империализма» [179].

Западная культура (и, как следствие, гуманитарная наука) двадцатого и двадцать первого века является глубоко антропоцентричной, недаром именно в США впервые появляются прецедентные феномены так называемой «новой этики», которые затем молниеносно распространяются по всему миру. Как указывает К. Бачелига за последние 50 лет феминистская, квир-, антикапиталистическая и экологическая социальная критика проникла в детское образование и повлияла на «сказочное производство» в нашем глобализованном пространстве [180]. Таким образом, трансформация американского общественного сознания находит отражение в сказочном дискурсе. По выражению Дж. Зайпса «One of the qualitatively distinguishing features of the fairy tale in America during the last decades of the twentieth century has been the manner in which it has questioned gender roles and critiqued the patriarchal code that has been so dominant in both folk and fairy tales until the1960s» [181] («Одной из качественных отличительных особенностей сказок в Америке в последние десятилетия двадцатого века было то, как они ставили под сомнение гендерные роли и критиковали патриархальный код, который доминировал как в народных сказках, так и в сказках литературных вплоть до 1960-х годов»).

Постмодернизм критикует западную логоцентрическую традицию, стремящуюся найти объективную истину, существующую независимо от человеческой деятельности. Постмодернисты не разделяют реальность и её восприятие, стирая границу между объективной реальностью и её отражением в сознании. Хотя гендерная концепция была частично подготовлена за счёт накопленных ранее фактов и их интерпретации, самостоятельное научное направление она оформила только в эпоху постмодернизма. Признание множественности истины и её субъективного характера способствовало развитию антропоцентрического взгляда на сознание и мышление. Это усилило внимание к различным аспектам человеческой личности, рассматриваемой в постмодернистской эпистеме не только как биологическая субстанция, но и как социокультурный мыслительный конструкт. Таким образом, сознание индивида зависит от стереотипов, присущих его языку. Предполагается, что в сознании каждого человека зафиксирована определённая совокупность текстов, которые определяют его отношение к реальности и его поведение, опосредованное дискурсивной практикой. Поэтому языку придаётся исключительное значение, а лингвистика становится одной из ключевых наук, так как сознание индивида уподобляется тексту: человек как субъект «растворяется в текстах-сознаниях, составляющих великий интертекст культурной традиции». В следствии данной установки на переосмысление традиционных культурных парадигм в Северной Америке широко распространён жанр «fractured tales», сказок-модификаций, где сюжеты и образы классических сказочных историй подвергаются деконструкции с целью преодоления каких-либо несправедливых социо-культурных канонов (чаще всего гендерных, или расовых).

Таким образом, западная постмиллениальная сказка отражает мультикультурализм, стремление к инклюзивности и, в то же время усиливает роль индивидуализма. Такой тип сознания можно назвать конвергентным, по типологии В. Тюпа [182]. Отсюда различие в художественной направленности казахстанской литературной сказки, которая, напротив, направлена на воссоздание канонов и этнической самоидентификации. «Глобализация создаёт беспокойство и в развитых европейских странах. Они делают всё возможное, чтобы сохранить свой язык и культуру. И такая же задача стоит перед казахстанскими деятелями литературы и искусства, культуры и науки» [183], говорит по этому поводу академик С.Каскабасов. В этих сказках поднимаются вопросы экологии, отношения человека с природой, почитание традиций предков и семейных ценностей.

Вопрос национальной самоидентификации занимает центральное место в художественной картине современных сказок: *«– Постой, постой, ты кто вообще? – спросила полячка Барбара Асан: Я – Асан! Барбара: Нет, кто ты по национальности? Асан: А-а… Я казах. Маша: Если ты казах, спой нам казахскую песню. Асан: Я не знаю казахскую песню! Девочки: (Хором, нараспев). Стыд и срам! Стыд и срам! Барбара: Разве бывают нормальные люди, не знающие песен своего народа!? Какой позор!*» [145, с. 3-52]. Важно отметить, что национальная идентичность неразрывно связана с понятием Родины, которая начинается с рождения семьи. «*Родина всегда начинается с рождения семьи, чем крепче семья, тем более защищена Родина-земля предков. С давних времён мужчины охраняли свою родную Землю от врагов, а женщины охраняли домашний очаг, рожали и растили детей, продолжая семейный род, пели колыбельные песни, рассказывали сказки и передавали легенды семьи следующему поколению. В этих семьях мужали джигиты, которых растили сильными, умеющими скакать на лошадях, защищать свою Родину. И подрастали красавицы, которые, повзрослев, выходили замуж. Так продолжался род в любви и нежности, и так сохранялись традиции и обычаи казахского народа*» [116, с. 3-86]. Из этой установки на функцию культурной ретенции вытекает более эксплицитная дидактическая направленность казахстанских сказок, жанр сказки-модификации почти не представлен в казахстанской русскоязычной литературе. Такая направленность соотносится с нормативно-родовым типом мышления.

Одним из примечательных аспектов казахстанских сказок является их способность к гибридизации культурных компонентов. В условиях глобализации казахстанские авторы создают литературные произведения, которые интегрируют элементы различных культурных традиций, при этом сохраняя национальную идентичность. Этот процесс выражается в сказках, где традиционные казахские мотивы и образы сочетаются с современными литературными приёмами и нарративными структурами, создавая сложные повествования. Современные казахстанские сказки выполняют важную функцию не только в сохранении культурного наследия, но и в его разъяснении и в адаптации к современным условиям. Они формируют связь между историческим прошлым и настоящим, способствуя возникновению новой, гибридной культурной идентичности, способной противостоять вызовам глобализации. Эти литературные произведения укрепляют межпоколенческую преемственность и способствуют формированию у подрастающего поколения чувства ответственности за сохранение и развитие своего культурного наследия. Таким образом, можно говорить о наличии особой сказочной традиции казахстанской литературы.

Необходимо также отметить объединяющий западную и казахстанскую сказку продуктивную рецепцию экзистенциализма, как центральной философской системы современности. Центральная в жанровой аксиологии категория Другого, является смыслообразующей в философии экзистенциализма, который по мнению ряда учёных является «предтечей постмодернизма» [184, 185]. По выражению Сартра: «мы постигаем себя перед лицом другого, и другой так же достоверен для нас, как мы сами» [186]. Экзистенциализм получает новую актуальность в контексте современной литературы, так как фиксирует ключевой сдвиг в восприятии реальности, выявляя её нелогичность и абсурдность. Подобно постмодерну, экзистенциализм начинается с Выбора – отказа от одних принципов и принятия других. Рецепцию экзистенциализма можно обнаружить во всех анализируемых текстах, однако авторы интерпретируют принципы экзистенциализма по-разному. Произведение Геймана исследует экзистенциализм через линзу выбора и свободы, которые являются основополагающими для данной философии. Например, Коралина Н. Геймана испытывает глубокое чувство отчуждения (алиенации), как в реальном, так и в альтернативном мире, что также является важной темой экзистенциализма. Её путешествие через другой мир служит аллегорией поиска собственной идентичности и места в мире, что отражает экзистенциализм как исследование оснований индивидуальности и уникальности человеческого опыта. «Лабиринт Фавна» К. Функе также взаимодействует с экзистенциализмом, через изображение личного опыта, выбора и столкновения с абсурдом. В процессе своего путешествия Офелия также сталкивается с серьёзными испытаниями, которые требуют от неё мужества и решимости, подчеркивая экзистенциализмскую тему свободы выбора и ответственности за эти выборы. Эти элементы прямо перекликаются с экзистенциалистским утверждением, что индивид должен сам определять свою судьбу и смысл жизни, даже если это приводит к конфликту с внешним миром. Офелия находится в жестоком и непонятном мире, где внешние силы, включая военное управление её жестокого отчима, диктуют условия её существования. Её борьба за возвращение в мифическое подземное царство является способом избежать брутальной реальности и найти личный смысл в мире, который кажется лишённым справедливости и разума. «Лабиринт Фавна» также исследует границы реальности и фантазии, что отражает постмодернистское влияние на экзистенциализм. Офелия создаёт свой собственный внутренний мир, который, возможно, является более реальным для неё, чем внешний. Это перекликается с экзистенциалистским взглядом на индивидуальное восприятие как основу личного опыта мира. Экзистенциальный поиск героя в произведении Б. Момышулы и Ю. Серебрянского выражен как на сюжетном уровне, так и на уровне текста. Герой Момышулы и Серебрянского находится в состоянии постоянной прогрессирующей рефлексии, осмысливая уникальность собственного бытия: «*И тело живет своей жизнью, когда разум опережает его, уносясь в какие-то неведомые дали…*» [71, с. 3-254], перефразируя таким образом идею Сартра о трансцендентальном «...*на нерефлектированном уровне никакого Я {Je} не существует. Когда я бегу за трамваем, когда я смотрю на часы, когда я погружаюсь в созерцание портрета – никакого Я {Je} не существует*» [187]. Темы личной ответственности являются центральной в «Черной Звезде», что также созвучно основополагающим принципам экзистенциализма: «..первым делом экзистенциализм отдаёт каждому человеку во владение его бытие и возлагает на него полную ответственность за существование. Но когда мы говорим, что человек ответствен, то это не означает, что он ответствен только за свою индивидуальность. Он отвечает за всех людей» [186, с. 3-40]. Подтверждением экзистенциальной эстетике произведения служат также его интертекстуальные связи с фильмом «Матрица», который по мнению кинокритиков является «произведением экзистенциальной мысли, комментарием философии экзистенциализма».

Несмотря на общие экзистенциальные темы, западные и казахстанские литературные сказки различаются в своей интерпретации и акцентах. Западные сказки акцентируют внимание на индивидуальной свободе и борьбе с абсурдом. Герои сказок сталкиваются с отчуждением и поиском смысла в мире, который представляется нелепым и хаотичным. В них исследуются вопросы личного выбора, свободы и ответственности, подчеркивается борьба за самоидентификацию и подлинность.

Экзистенциальные темы в казахстанских сказках переплетаются с вопросами национальной идентичности и духовного поиска. Важным аспектом является гармония с природой и осознание своей роли в более широком контексте культурного и исторического наследия. Как указывает А. Ким: «общим образующим началом философии экзистенциализма, европейского и степного, явилось чувство беспомощного одиночества человеческого «я» перед абсолютным невниманием к нему тотального Универсума. Но кочевнический древний «протоэкзистенциализм» возник гораздо раньше европейского головного и, пройдя вместе со своей эпохой через тысячелетия, предстал в казахской литературе ХХ века в совершенно ином, отличном от европейского энергетическом поле и другом экзистенциальном освещении». Герои казахстанских сказок ищут смысл в связях с родной землёй, историей и культурой, стремясь сохранить и передать эти ценности. Как мы видим на примерах текстов Серебрянского, Момышулы, Шаймерденовой, если в европейском индивидуалистском экзистенциализме бытие-сознание – это монополия, то в казахстанской литературе каждый индивид обладает этим знанием как глубочайшим духовным потенциалом своего существования. Герой казахстанской литературной сказки постигает бытие как трансцендентное и всеобъемлющее единство своих отношений с природой. Человеческое существование – это попытка проявить Бытие через сознательное осознание этой взаимосвязи, при достижении полной интеграции личности в природу, когда эгоизм, бессознательное и эмоциональные привязанности разрываются. Таким образом, современная литературная сказка является маркером Zeitgeist, отражающим господствующий этос.

# **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

В рамках данного исследования была осуществлена попытка анализа типологии конвергенции современной литературной сказки с акцентом на выявление её национальной специфики и интеграции в мировой литературный процесс через призму феноменологического и рецептивного подходов. В результате была сформулирована концептуальная парадигма изучения сказочной литературы в синхроническом аспекте, что позволило рассмотреть казахстанский сказочный дискурс в контексте глобальных литературных тенденций.

Анализ актуальных исследований в области жанровой дифференциации выявил значительную концептуальную взаимосвязь между трудами М. Липовецкого и Дж. Зайпса. Установлено, что метафикциональность является общим знаменателем их теорий: категория «мемплекса» у Зайпса и «памяти жанра» у Липовецкого. Метафикциональность, или саморефлексия, является ключевым параметром жанра литературной сказки и тесно коррелирует с интертекстуальностью. Это проявляется в языке, сюжете и идеологии, где метафикциональность служит основным критерием для жанровой дефиниции.

Методы рецептивной эстетики позволили предложить концепцию дифференциации литературной сказки как динамической, ядерно-периферийной системы, в которой центральное положение занимают тексты с высокой степенью метафикциональности. Такая структурная концепция позволяет выделить наиболее репрезентативные тексты и те, что демонстрируют частичное соответствие жанровым ожиданиям, обусловленным интертекстуальными связями и диахроническими аспектами литературного дискурса. Этот подход способствует более чёткому разграничению литературной сказки и фэнтези.

На основе существующих классификаций была предложена типология жанра современной литературной сказки, включающая тотемные литературные сказки (о животных, растениях, природных явлениях) и волшебные литературные сказки (модификации, стилизации, авторские сказки).

Критический анализ литературы по поэтике постмодернизма выявил значительное влияние данного направления на жанр литературной сказки. Во-первых, постмодернистская литература, включая сказку, характеризуется высокой степенью интертекстуальности, где интертекстемы понимаются как энанаграммы Соссюра, элемент герменевтического кода, который необходимо мотивировать читательскому сознанию. Во-вторых, в постмодернистском дискурсе литературная сказка переходит в разряд «открытых текстов». В-третьих, сказка стремится к демократизации текста, размывая границы между массовой и элитарной литературой. В-четвёртых, важным аспектом является критичность к авторитетным позициям и деконструкция бинарных оппозиций. Высказано предположение, что жанр литературной сказки обладает особой чувствительностью к постмодернистской эстетике в силу своей интертекстуальной природы и установки на игровое начало.

В литературной сказке природа фантастического может соотноситься с различными категориями согласно концепции Ц. Тодорова: от остранения и объяснённого сверхъестественного до чудесного в чистом виде. Примеры произведений современных авторов подтверждают широкий диапазон категорий фантастического в литературной сказке, что объясняется феноменологией памяти жанра. Это подтверждает высокую адаптивность и богатство жанра, обеспечивая его непрерывное развитие и актуальность в современном литературном контексте. Широкая категориальность литературной сказки отличает её от других фантастических жанров, которые традиционно находятся на одной или двух точках оси.

Анализ заглавий литературных сказок выявил ключевые функции и значения заглавий в формировании читательского восприятия и интерпретации текста. Исследование подтвердило постулаты С. Кржижановского о том, что заглавие является сжатой формой текста и выполняет эпистемологическую функцию, являясь первичной точкой контакта между текстом и читателем. Типологизация заглавий по системе Ж. Женетта позволяет выделить основные категории: тематические, метафорические, синекдохические и формальные заглавия. Примеры заглавий современных литературных сказок показали, что заглавия могут содержать символические, интертекстуальные и семантические значения. Исследование также выявило, что заглавия играют ключевую роль в структурировании повествования и формировании читательских ожиданий.

Неомифологизм, как тип сознания, характерный для постмодернистской литературы, акцентирует принципиальную открытость, децентрализованность и архаичность мифа, позволяя синкретично интегрировать мифологические и историко-культурные элементы в структуру текста. Это проявляется в типологических схождениях на мифопоэтическом уровне: базовые мифологемы Пути, Смерти и возрождения, Потерянного рая, а также близнечная и тотемная мифемы актуализируются через базовый для жанра литературной волшебной сказки мотив инициации.

На примере текста Р. Ширмана «Голод» был предложен особый тип прочтения/анализа современной сказки-модификации через призму юнгианских архетипов, обусловленный социокультурной прагматикой данного типа литературной сказки.

Исследование аксиологических моделей современных литературных сказок выявило центральную роль категории Другого, выступающего фундаментальным элементом в процессе самопознания и этического самоопределения героев. Через феноменологическую призму рассмотрено, как категория Другого выражается в искании аутентичности посредством взаимодействия с множественностью Других в произведениях Б. Момышулы и Ю. Серебрянского «Черная звезда». Связь дискурса Другого и вопросов власти заключается в том, что Другой часто функционирует как объект власти, позволяющий субъекту, обладающему властью, устанавливать, контролировать и управлять идентичностью и действиями тех, кто рассматривается как Другие. Эта антивластная аксиологическая направленность выражена в текстах Б. Момышулы, Ю. Серебрянского, Н. Геймана, К. Функе и Н. Веревочкина. Феминистическая аксиология текста, как оптика Другого, имплицитно и эксплицитно представлена в текстах Д. Мукитановой и Н. Геймана.

Категория экологизма сказок Ю. Серебрянского и Н. Шаймерденовой противопоставляется антропоцентрической парадигме и коррелирует с деколониальной чувствительностью, стремящейся к восстановлению справедливых взаимоотношений между людьми и природой. Тексты подчеркивают почтительное отношение к природе, характерное для тенгрианских традиций, где природа воспринимается как одухотворённое целое. Таким образом, литературные сказки выражают тенденцию перехода от объектной к субъектной парадигме, признавая природу и людей активными субъектами в контексте новых аксиологических моделей. Современные литературные сказки выполняют важную функцию в трансформации культурных и социальных норм, содействуя формированию более справедливого и гармоничного мировоззрения.

Были выявлены вариации мотива инициации в современных литературных сказках: экзотерические, эзотерические и непройденные инициации. Инициация включает в себя три процессуальных элемента: страх, искушение и любовь. Дополнительно установлено, что в тотемных сказках мотив инициации встречается крайне редко. Тотемные сказки сосредоточены на мифологическом и символическом значении тотемов и их взаимодействии с миром людей, оставляя мотив инициации на периферии повествования или вовсе исключая его из сюжетной структуры.

Анализ сюжета с привлечением нарративных (Ж. Женетт, А. Греймас) и фольклористических (В. Пропп) концепций выявил значительное типологическое сходство по ключевым параметрам длительности, фокализации, функций, актантов и т.д. Исследование хронотопа показало, что литературная сказка трансформирует фольклорный хронотоп, значительно усложняя его. В анализируемых текстах отчетливо прослеживаются карнавальные элементы хронотопа, которые играют ключевую роль в формировании их художественной структуры. Временные рамки произведений размыты, что проявляется через элементы анахронизма и исторического релятивизма, которые создают иллюзию непрерывного временного потока, выходящего за пределы линейного восприятия времени. Пространство карнавала здесь характеризуется трансгрессивностью и отсутствием четких границ. Карнавальные элементы хронотопа включают в себя мотивы ритуальных празднований, инверсию социальной иерархии.

Основным конфликтом современных сказок являются социальные и индивидуально-психологические проблемы. Детские качества, такие как непослушание и любопытство, которые ранее считались негативными, в современных сказках приобретают позитивную коннотацию и становятся необходимыми для успешного разрешения сюжетных конфликтов. Гуманность и идеология ненасилия является типологической чертой героя, однако особенно ярко прослеживается в контексте казахстанской литературной сказке. Предложена следующая типология плана персонажа: помощники, вредители, трикстеры, персонажи-объекты и эпизодические персонажи.

Антагонисты современных сказок, как и герои, являются динамическими действующими лицами, представленными в виде людей, магических, монструозных и хтонических существ. Они часто выполняют роль теневого архетипа, с которым герои должны столкнуться для достижения самости. Современные литературные сказки показывают тенденцию к реабилитации традиционно негативных героев и монстров, признавая их амбивалентную природу и роль в процессе развития личности. Это отражает признание дискурса Другого и приводит к более глубокому пониманию человеческой природы и психологии.

В художественной картине современной литературной сказки остранение является центральным художественным приёмом, достигаемым различными способами: на лингвистическом, перцептивном или сюжетном уровне. Остранение в анализируемых текстах в некоторых случаях связано с концепцией абъекции Ю. Кристевой, исследующей человеческую реакцию на угрозу разрушения смысла, вызванную утратой различия между субъектом и объектом или между собой и Другим. По мнению Кристевой, абъекция является неотъемлемой частью процесса формирования идентичности.

Западная постмиллениальная сказка отражает стремление к инклюзивности и усилению роли индивидуализма. Казахстанская литературная сказка направлена на ценности коллективизма, воссоздание канонов и этнической самоидентификации. Казахстанские писатели стремятся сохранить культуру в условиях глобализации, поднимая в сказках вопросы экологии, отношения человека с природой, почитания традиций предков и семейных ценностей. Национальная самоидентификация занимает центральное место в казахстанских сказках, что отражается в сюжетах, акцентирующих важность родины и семейных ценностей. Литературные сказки транскультурных авторов Казахстана демонстрируют, что этническая идентичность не является статичной, а может быть гибкой и динамичной. Казахстанские сказки сохраняют установку на более эксплицитную дидактическую направленность, одновременно создавая условия для межпоколенческого взаимодействия, что особенно актуально в контексте префигуративного типа современной культуры.

Отличия в интерпретации экзистенциализма между западными и казахстанскими сказками демонстрируют разнообразие подходов к осмыслению человеческого бытия и отражают культурные и исторические контексты, в которых они были созданы. Работа выявляет, что современная литературная сказка служит маркером Zeitgeist, отражая господствующий этос и динамику восприятия реальности в различных культурных традициях.

# **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. ‒ М.: Искусство, 1986. ‒ 445 с.
2. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. ‒ М.: Высшая школа, 1989. ‒ 412 с.
3. Калижанов У.К. Литературоведение Казахстана на современном этапе // http://www.rusnauka.com/15\_NPN\_2013/Philologia/8\_138258.doc. 10.10.2024.
4. Беженару Л.Е. О современных тенденциях в литературоведческой компаративистике обсуждение статьи Сары Османлы «К вопросу о современных тенденциях в литературной компаративистике» // Dil və ədəbiyyat. – 2020. – Cil. 10, №1. – С. 104-126.
5. Сигов В.К., Хайруллин Р.З., Трубина Л.А. Типологические схождения как форма межлитературного процесса (на примере русской, татарской и чувашской литератур) // Наука и школа. – 2019. – №2. – С. 19-28.
6. Zipes J. Fairy Tales and the Art of Subversion: The Classical Genre for Children and the Process of Civilization. – N.Y.: Routledge, 1983. – 236 p.
7. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу / пер. с фр. – М., 1997. – 144 с.
8. Чернышева Т. О старой сказке и новейшей фантастике // Вопросы литературы. – 1977. – №1. – С. 229-247.
9. Брауде Л.Ю. Скандинавская литературная сказка. – Л.: Лениздат, 1979. – 240 с.
10. Кривощапова Т.В. Литературная сказка и её жанровая специфика // Вестник Московского университета. – 2004. – №1. – С. 58-65.
11. Неупокоева И.Г. История всемирной литературы: проблемы системного и сравнительного анализа. – М.: Наука, 1976. – 412 с.
12. Гарипова Г.Т., Шафранская Э.Ф. Сравнительное литературоведение: методология и практика изучения русской литературы в системе компаративного анализа: учеб. пос. – Владимир: Изд-во ВлГУ, 2022. – 108 с.
13. Храпченко М.Б. Типологическое изучение литературы и его принципы // Вопросы литературы. – 1957. – №1. – С. 43-45.
14. Гуссерль Э. Идея феноменологии: пять лекций. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1997. – 144 с.
15. Серебрянский Ю. Пишу все на собственном опыте // <https://toppress.kz/article/yurii-serebryanskii-pishu-vse-na-sobstvennom>. 10.10.2024.
16. Benson S. Contemporary Fiction and the Fairy Tale. – Detroit: Wayne State University Press, 2008. – 209 p.
17. Лозовик Е.В. Миф и сказка в творчестве Нила Геймана // Дискуссия. – 2013. – №4 (34). – С . 124-132.
18. Bacchilega C. Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies. – Philadelphia, 1997. – 208 p.
19. Пропп В.Я. Морфология сказки. – М.: Наука, 1969. – 168 с.
20. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. – М.: Наука, 1977. – 574 с.
21. Tolkien J.R.R. A Secret Vice: Tolkien on Invented Languages. – NY., 2016. – 321 p.
22. Неёлов Е.М. Сказка – ложь? // Проблемы исторической поэтики. – 2016. – №4. – С. 72-85.
23. Тодоров Ц. Введение в фантастическую литературу. – М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. – 144 с.
24. Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки. – Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1992. – 183 с.
25. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Советский писатель, 1972. – 470 с.
26. Мелетинский Е.М. Миф и сказка. – М.: Наука, 1984. – 341 с.
27. Каскабасов С.А. Казахская волшебная сказка. – Алма-Ата: Наука, 1972. – 260 с.
28. Белинский В.Г. Избранные произведения: в 3 т. – М., 1954. – Т. 1. – 537 с.
29. Шкловский В. О теории прозы. – М., 1929. – 265 с.
30. Zipes J. Why Fairy Tales Stick: The Evolution and Relevance of a Genre. – London; NY.: Routledge, 2006. – 272 p.
31. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – Л.: Советский писатель, 1940. – 648 с.
32. Dawkins R. The Selfish Gene. – NY.: Oxford University Press, 1976. – 412 p.
33. Blackmore S. The Meme Machine. – Oxford: Oxford University Press, 1999. – 321 p.
34. Sperber D., Wilson D. Relevance: Communication and Cognition. – Hoboken, 1986. – 214 p.
35. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. – М., 1989. – 404 с.
36. Zipes J. The Irresistible Fairy Tale: The Cultural and Social History of a Genre. – Princeton, 2012. – 235 p.
37. Липовецкий М.Н. Эпилог русского модернизма (Художественная философия творчества в «Даре» Набокова) // Вопросы литературы. – 1994. – Вып. 3. – С. 72-95.
38. Waugh P. Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. – London; NY.: Methuen, 1984. – 343 p.
39. Nikolajeva M. Exit Children's Literature? // The Lion and the Unicorn. – 1998. – Vol. 22. – P. 221-223.
40. Кривощапова Т.В. Русская литературная сказка конца XIX - начала XX века: учеб. пос. по спецкурсу. – Акмола, 1995. – 125 с.
41. Минералова И.Г., Москаленко С.В. Терминологический ресурс "Фэнтези" и "Fantasy" в исторической перспективе: внутренняя форма слова // Наука и школа. – 2021. – №2. – С. 34-43.
42. Лем С. Фантастика и футурология // <http://thelib.ru/books/> lem\_stanislav/fantastika\_i\_futurologiya\_kniga\_1.html. 10.10.2024.
43. Жумсакбаев А.Т. Фэнтези – литературная сказка эпохи постмодернизма // Пятый этаж: сб. науч. ст. – Барнаул, 2015. – С. 127-130.
44. Овчинникова Л.В. Русская литературная сказка XX века: история, классификация, поэтика. – М., 2003. – 480 с.
45. Nikolajeva M. Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern // Marvels & Tales. – 2003. – Vol. 17, Issue 1. – P. 138-156.
46. Уайсбаева А.Г. Отличие жанра фэнтези от мифа, сказки, литературной сказки и фантастики // Актуальные проблемы науки и техники. Инноватика: сб. науч. ст. по матер. 2-й междунар. науч.-практ. конф. – Уфа, 2020. – С. 278-284.
47. Деррида Ж. О грамматологии / пер. с фр. – М., 2000. – 511 с.
48. Гейман Н. Вид с дешевых мест / пер. с англ. – М., 2017. – 576 с.
49. Пропп В.Я. Морфология сказки. – Л., 1928. – 508 с.
50. Маркова М.В. Жанровая «машина различий»: парадоксы сочетания стимпанка, сказки и фэнтези в пересказе «Рапунцель» // Шаги/Steps. – 2020. – Т. 6, №3. – С. 269-277.
51. Nikolajeva M. Fairy Tale and Fantasy: From Archaic to Postmodern // Marvels & Tales. – 2003. – Vol. 17, №1. – С. 349-400.
52. Izer V. The act of reading: theory of aesthetic response. – Baltimore, 1978. – 239 p.
53. Лашкевич А., Широкова Е. Гендерные аспекты рецептивной эстетики // Современные проблемы науки и образования. – 2012. – №5. – С. 123-135.
54. Ингарден Р. Исследования по эстетике / пер. с польс. – М.: Прогресс, 1962. – 572 с.
55. Booth W. Rhetoric of Fiction. – Chicago, 1961. – 484 p.
56. Паустовский К. Предисловие // В кн.: Сказки и истории / пер. с дат. – М., 1955. – 367 с.
57. Сафронова Л., Жанысбекова Э. Тёмные сказки Лили Калаус // Дактиль. – 2022. – №37. – октябрь.
58. Шастина Е., Казакова Ю. «Метафикциональные сигналы» в романе Даниэля Кельмана «Измеряя мир» // Филология и культура. – 2018. – №3(53). – С. 235-241.
59. Tykhomyrova O. Metafiction in Contemporary British Prose // Матер. наук.-практ. конф. «Мова, освіта, культура в контексті євроінтеграції». – Київ, 2010. – С. 219-222.
60. Королькова П.В. Мифологическая проза как источник современной чешской литературной сказки (на примере «Словаря нечистой силы» И. Пехи) // Славянский альманах. – 2015. – №3-4. – С. 311-320.
61. Потанина В. Русские народные сказки. – М., 1990. – 320 с.
62. Ауэзов М.О. Краткая история казахской литературы. – Алматы: Наука, 1968. – 452 с.
63. Аарне А. Типологический указатель волшебных сказок. – Хельсинки, 1910. – 564 с.
64. Хассан И. К концепции постмодернизма (Toward a Concept of Postmodernism) // In book: The postmodern turn: essays in postmodern theory and culture. – Columbus: Ohio State University Press, 1987. – P. 84-96.
65. Вагнер Г.П. Литература постмодернизма: теория и практика // Современной литературы: сб. ст. – М., 1995. – С. 40-45.
66. Руднев В. Постмодернистское сознание и его особенности // Философия и культура: сб. ст. – М., 2005. – С. 50-55.
67. Зенкин С.Н. Интертекстуальность и другие причины // В кн.: Языки славянской культуры. – М, 2017. ‒ С. 25-39.
68. Тамарченко Н.Д. Теоретическая поэтика: понятия и определения. – М.: Академический проект, 2003. – 555 с.
69. Камю А. Миф о Сизифе / пер. с фр. – М.: Азбука, 2019. – 224 с.
70. Wachowskis. The Matrix Reloaded: Architect Scene // https://genius.com/The-wachowskis-the-matrix-reloaded-architect-scene. 10.10.2024.
71. Момышұлы Б., Серебрянский Ю. Черная Звезда. – Алматы: Книжный клуб, 2019. – 256 с.
72. Серебрянский Ю.Ю. Казахстанские сказки. – Алматы: Аруна, 2017. – 128 с.
73. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 657 с.
74. Эко У. Открытое произведение. – СПб.: Симпозиум, 2004. – 563 с.
75. Липовецкий М.Н. Паралогии. Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов. – М., 2008. – 840 с.
76. Руднев В.П. Стратегии безумия // Консультативная психология и психотерапия. – 2006. – Т. 14, №1. – С. 89-121
77. Лоренц К. Оборотная сторона зеркала. – М., 1998. – 393 с.
78. Маркова А.С., Мамукина Г.И. Метамодернизм: преодоление дискретности и индивидуализма // Вестник Московского государственного областного университета. – 2019. – №1. – С. 89-98.
79. Лавлинский С.П., Павлов А.М. Фантастическое // Новый филологический вестник. – 2011. – Т. 17, №2. – С. 146-151.
80. Лотман Ю.М. Семиосфера: культура и взрыв. – М.: Прогресс, 1992. 345 с.
81. Сартр Ж.-П. Воображаемое: феноменологическая психология воображения / пер. с фр. – СПб.: Наука, 2001. – 320 с.
82. Фрейд З. Психология бессознательного. – СПб.: Азбука, 2010. – 420 с.
83. Лакан Ж. Семинары / пер. с фр. – М., 1998. – Кан. 1. – 432 с.
84. Неелов Е. Сказочная реальность и строгая наука // Петрозаводский университет. – 2007, март – 23.
85. Кайуа Р. В глубь фантастического. Отраженные камни / пер. с фр. – СПб., 2006. – 276 с.
86. Лавлинский С.П., Малкина В.Я., Павлов А.М. Фантастическое как теоретико-литературная и эстетическая категория: дискурсивно-визуальные аспекты // Гротескное и фантастическое в культуре: визуальные аспекты: сб. – М., 2006. – С. 25-69.
87. Сугралинов Д. Сказка // Рассказы // <https://litnet.com/ru>. 4.11.2021.
88. Руднев В.П. Язык и смерть: Психоанализ и «картезианская» философия языка ХХ века // Логос. – 2000. – №1(22). – С. 111-137.
89. Gaiman N. Coraline. – NY.: HarperCollins, 2002. – 162 p.
90. Lacan J. Écrits: A Selection. – NY., 1977. – 338 p.
91. Funke C. Pan's Labyrinth: The Labyrinth of the Faun. – NY., 2019. – 272 p.
92. Кржижановский С.Д. Поэтика заглавий. – М., 1931. – 321 с.
93. Fisher J. Entitling // Critical inquiry. – 1984. – Vol. 11, №2. – P. 286-298.
94. Тюпа В.И. Произведение и его имя // Литературный текст: проблемы и методы исследования: сб. науч. тр. – М.; Тверь, 2000. – C. 9-18.
95. Женетт Ж. Пороги / пер. с фр. – М., 1994. – 416 с.
96. Лейбниц Г.В. Рассуждение о метафизике // Сочинения: в 4 т. – М.: Наука, 1989. – Т. 1. – С. 125-163.
97. Мукитанова Д. Как дочь Умай победила Ужас // https://daktilmag.kz/37/children/damina-mukitanova/kak-doch-umay. 10.10.2024.
98. Витгенштейн Л. Философские исследования. – М.: Гнозис, 1994. – 348 с.
99. Руднев В.П. Энциклопедический словарь культуры XX века: ключевые понятия и тексты. – Изд. 3-е, испр. и доп. – М., 2009. – 544 с.
100. Жанысбекова Э.Т. Мифологические образы и мотивы в современной казахстанской прозе: дис. … док. PhD: 6D020500. – Алматы, 2018. – 161 с.
101. Nikolajeva M. Children's Literature Comes of Age: Toward a New Aesthetic. – Abingdon: Routledge, 1996. – 321 р.
102. Галанина Е.В. Миф как реальность и реальность как миф: мифологические основания современной культуры. – М., 2013. – 130 с.
103. Deleuze G., Guattari F. Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia. – Minneapolis, 1983. – 400 p.
104. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: исследования в области мифопоэтического. – М.: Прогресс, 1995. – 621 с.
105. Frye N. Anatomy of Criticism: Four Essays. – Toronto, 2000. – 400 p.
106. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой / пер. с англ. – М.: Эксмо, 2023. – 352 с.
107. Телегин С.М. Миф и литература // Миф – литература – мифореставрация: сб. науч. ст. – М., 2000. – С. 3-14.
108. Франц М.-Л. Архетипические паттерны в волшебных сказках / пер. с англ. – М.: Либрис, 2008. – 297 с.
109. Осипова Н.О. Мифологема пути в художественном пространстве «Петербургских повестей» Гоголя // <http://www.domgogolya.ru/.> 15.09.2020.
110. Юнг К.-Г. Архетипы и коллективное бессознательное. – М., 2019. 495 с.
111. Наурызбаева З. Вечное небо казахов. – Алматы: Фонд "Аспандау", 2018. – 800 с.
112. Аверьянов Б.В., Абаев Н.В. Принцип единства и целостности тэнгрианско-буддийской цивилизации // Вестник БГУ. – 2015. – №3. – С. 5-15.
113. Шесть миров // [https://ru.wikipedia.org/wiki/Шесть\_миров](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A8%D0%B5%D1%81%D1%82%D1%8C_%D0%BC%D0%B8%D1%80%D0%BE%D0%B2). 05.05.2024.
114. Кондыбай С. Мифология предказахов / пер. с каз. – Алматы, 2004. – 436 с.
115. Элиаде М. Миф о вечном возвращении: архетипы и повторение. – М.: Академический проект, 2000. – 416 с.
116. Шаймерденова Н. Мамины сказки = Ананың ертегiлерi: читаем и рисуем вместе. – Астана, 2016. – 98 с.
117. Коротаев А.В., Халтурина Д.А. Мифы и гены: глубокая историческая реконструкция. – М.: Либроком, 2010. – 320 с.
118. Bodkin A.M. Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination. – Oxford, 1934. – 340 p.
119. Snelgrove K.A. 20th Century Feminism: A Jungian Exploration of The Feminine Self. – Auburn, 2012. – 204 р.
120. Оутс Дж.К. В старые времена, когда желание становилось реальностью... Классические и современные сказки // Журнал Киньона. – 1997. – Т. 19, №3-4. – С. 98-110.
121. Shearman R. Peckish. They Do The Same Things Different There. – Luxembourg, 2014. – 380 p.
122. Codde P. Transmitted Holocaust Trauma: A Matter of Myth and Fairy Tales? // European Judaism. – 2009. – Vol. 42, №1. – P. 62-75.
123. Tatar M. The annotated classic fairy tales. – NY., 2002. – 416 p.
124. Sexton A. The Complete Poems. – Boston: Mariner Books, 1999. – 656 p.
125. Bendix R. The Journal of American Folklore // American Folklore Society. – 1989. – Vol. 102, №403. – P. 95-97.
126. Гаврилова Д. Женщины в эпоху Франко // <https://balalaikadotme2>. wordpress.com/tag/женщины-в-эпоху-франко. 10.10.2024.
127. Филатов А.В. Аксиология в теории литературы: основные направления ценностного анализа // Сибирский филологический журнал. – 2019. – №4. – С. 130-140.
128. Gaiman N. Coraline. – NY., 2002. – 162 p.
129. Лакан Ж. Стадия зеркала как формирующая функцию Я, как это проявляется в психоаналитическом опыте // Экри: избр. – М.: Гнозис, 1999. – С. 88-98.
130. Шлекпаев Н. Говорить со стиснутыми зубами: стыд, власть и женское тело в современном Казахстане // Журнал культурных исследований. – 2021. – №4. – С. 45-59.
131. Фуко М. Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы / пер. с фр. – М., 2016. – 383 с.
132. Веревочкин Н.Н. Нарисуй мне золотое сердце // https://znanio.ru/media/nikolaj\_verevochkin\_narisuj\_mne\_zolotoe\_. 28.02.2023.
133. Мартин-Иогансон Э. Экология и экологизм. Идеологическая доктрина западной элиты // Свободная мысль. – 2022. – №5 (1695). – С. 61-74.
134. Ferdinand M. Decolonial Ecology: Thinking from the Caribbean World. – London: Polity Press, 2021. – 280 p.
135. Monastireva-Ansdell E. Environmental Contamination and Postcolonial Recuperation in Late Soviet and Post-Independence Kazakhstani Cinema // In book: Energy/Waste: Approaches to the Environment in Post-Soviet Cultures. – Bergen, 2023. – С. 91-111.
136. Випулис И.В. Архаические инициации и неофициальные посвящения в современности // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. – 2017. – №5 (79). – С. 129-137.
137. Жаксылыков А.Ж. Образ троемирия в архаическом (тенгрианском) миропредставлении казахов // Тенгрианство и эпическое наследие народов Евразии: истоки и современность: сб. ст. – Астана, 2017. – С. 162-169.
138. Худзиньска-Паркосадзе А. Библейские мотивы в прозе Леонида Андреева (на примере рассказа «Жизнь Василия Фивейского») // Вестник Волгоградского государственного университета. – 2009. – №8. – С. 53-58.
139. Eliade M. Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy. – Princeton: Princeton University Press, 2004. – 610 p.
140. Сафронова Л.В., Жанысбекова Э.Т. Казахстанские сказки для взрослых. – Алматы, 2021. – 157 с.
141. Горалик Л. Агата возвращается домой. – М.: АСТ, 2011. – 224 с.
142. Каскабасов С.А. Золотая жила: истоки духовной культуры. – Астана: Елорда, 2000. – 459 с.
143. Женетт Ж. Рассказ о рассказе. Поэтика рассказа / пер. с фр. – М., 2003. – 416 с.
144. Греймас А.Ж. Структурная семантика: попытка метода / пер. с фр. – М., 1988. – 272 с.
145. Алимжанов Б. Мальчик, победивший Джалмауз: сб. – Кокшетау, 2016. – 53 с.
146. Тахан С.Ш. Концепция человека в казахской прозе первой трети ХХ века и ее воплощение в художественном характере // Современный научный вестник. – 2006. – №4. – С.46-48.
147. Мельнова К.В., Нурманова Ж.К. Анализ типов героев в фэнтези литературе // Keruen. – 2023. – Т. 81, №4. – С. 142-152.
148. Мелетинский Е.М. Аналитическая психология. – М.: Академический Проект, 2001. – 320 с.
149. Мелетинский Е.М. О литературных архетипах. – М.: Наука, 1994. – 431 с.
150. Фрейд З. Жуткое // Психология бессознательного / с нем. – М.: Азбука, 2010. – С. 139-185.
151. Разумовская В.А. Остранение в художественном оригинале и переводе: мистические сцены "Евгения Онегина" // Русский язык и культура в зеркале перевода. – 2014. – Т. 1. – С. 430-439.
152. Сошкин Е. Приемы остранения: опыт унификации. – М., 2019. – 296 с.
153. Шкловский В. Искусство как прием // В кн.: О теории прозы. – М.: Федерация, 1929. – С. 7-23.
154. Кристева Ю. Силы ужаса: эссе об отвращении. – М.: Рудомино, 2000. – 287 с.
155. Creed B. Horror and the Monstrous-Feminine: An Imaginary Abjection // Screen. – 1986. – Vol. 27, №1. – P. 44-71.
156. Ананьева С.В. Билингвизм и транслингвизм в новейшей литературе // Полилингвиальность и транскультурные практики. – 2022. – Т. 19, №4. – С. 675-684.
157. Epstein M. Cultural Theory after Multiculturalism: From Culturology to Transculture // Australian Slavonic and East European Studies. – 1999. – Vol. 13, №2. – P. 31-54.
158. Tlostanova M. Transculturation and trickster: Aesthesia/aesthetics in Eurasian borderlands // In book: Translation: Narration, media and the staging of differences. – Linköping, 2014. – P. 165-186.
159. Киынова Ж.К., Шанаев Р.У. Транскультурная модель казахстанской русской литературы: новый подход к изучению // Актуальные проблемы современной лингвистики и гуманитарных наук: сб. тр. – М., 2018. – С. 403-408.
160. Сафронова Л., Серебрянский Ю. Интервью // <https://dlf.uzh.ch/sites/slavicumpress/files/2019/10>. 10.10.2024.
161. Сейсенбаев Р. Сказочная книга Елены Зейферт // inf.by/gomel\_lib/720. 10.10.2024.
162. Райм Н. Сказка про робота // <http://www.sib-zharki.ru>. 10.10.2024.
163. Balina M., Goscilo H., Lipovetsky M. Politicizing Magic: An Anthology of Russian and Soviet Fairy Tales. – Evanston, 2005. – 432 p.
164. Nikolajeva M. Fairy Tales in Society’s Service // Marvels & Tales. – 2002. – Vol. 16, №2. – Р. 171-187.
165. Жанысбекова Э.Т. Область научных интересов ‒ мифопоэтика, психоаналитическое литературоведение, современная литература Казахстана // <https://project.abaiuniversity.edu.kz>. 10.11.2024.
166. Власова Г. Литературная сказка в современной детской прозе Казахстана // Простор. – 2019. – №8. – С. 141-143.
167. Greenhill P. Reality, Magic, and Other Lies: Fairy-Tale Film Truths. – Detroit, 2020. – 265 р.
168. Зенкин С.Н. Теория литературы: проблемы и результаты. – М., 2017. – 368 с.
169. Zipes J. Relentless Progress: The Reconfiguration of Children's Literature, Fairy Tales, and Storytelling. – NY., 2013. – 298 р.
170. Бабук А.В. Художественная антропология детства в литературе XIX в. – Минск, 2018. – 143 с.
171. Спиридонова Г.С. О психологизме детской литературы (на примере русской литературной сказки) // Мир науки, культуры, образования. – 2019. – №2(75). – С. 438-441.
172. Пропп В.Я. Эдип в свете фольклора // Фольклор и действительность: сб. ст. – М.: Лабиринт, 2000. – С. 258-299.
173. Ковалев Ю.В. Предисловие // Сказки американских писателей / пер. с англ. – СПб., 1992. – С. 3-26.
174. Adichie C.N. The Danger of a Single Story // <https://jamesclear.com/> great-speeches/the-danger-of-a-single-story-by-chimamanda-ngozi. 10.10.2024.
175. Zipes J. Fairy Tale as Myth. Myth as Fairy Tale. – Lexington, 1993. – 192 р.
176. Tatar M. The Hard Facts of the Grimms' Fairy Tales. – Ed. 2th. – Princeton, 2003. – 325 р.
177. Bacchilega C. Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies. – Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997. – 208 p.
178. Murai M., Cardi L. Re-Orienting the Fairy Tale: Contemporary Adaptations across Cultures. – Detroit, 2020. – 424 p.
179. Аксенов А.В. Феноменологическая критика: за и против (заметки на полях) // Вестник ПСТГУ. – 2013. – №31(1). – C. 45-62.
180. Bacchilega C., Arista N. The Arabian Nights in a Nineteenth-century Hawaiian Newspaper: Reflections on the Politics of Translation // Fabula. – 2004. – Vol. 45, №(3-4). – Р. 189-206.
181. Zipes J. Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk & Fairy Tales. – Lexington: University Press of Kentucky, 1979. 201 р.
182. Тюпа В.И. Дискурсные формации: очерки по компаративной риторике. – М., 2010. – 320 с.
183. Каскабасов С.А., Мамраев Б.Б. Введение // В кн.: Литература народов Казахстана. – Алматы: Гылым, 2004. – С. 3-17.
184. Ирицян Г.Э. Ф. Ницше как предтеча постмодернизма // Известия вузов. Северо-Кавказский регион. Серия: Общественные науки. – 2004. – №3. – С. 3-5.
185. Дружинина И.А. Экзистенциалы западной и российской философии в культуре постмодерна // APRIORI. – 2015. – №2. – С. 1-9.
186. Сартр Ж.-П. Экзистенциализм – это гуманизм / пер. с фр. – М.: Республика, 1953. – 42 с.

**ПРИЛОЖЕНИЕ А**

# Сказочная структура фэнтезийных произведений на примере «Гарри Поттер и философский камень» Дж.К. Роулинг и «Приключения Бату и его друзей» З. Наурызбаевой и Л.Калаус

Оба произведения содержат элементы редукции мифа, архетипы, а также передают некое сакральное знание. Дж.К. Роулинг обращается к кельтской и греческой мифологии, З.Наурызбаева и Л.Калаус же обращаются к тюркской. Авторы ассимилируют мифологические элементы и мотивы на разных уровнях текста, например, в обоих сказках присутствуют мифологические мотивы, такие как, например, базовый для мифологии любой культуры мотив борьбы добра со злом. В обоих сказках присутствует образ «магического ребенка»: в мифологии (а в последствии, в фольклоре и литературе), ребенок обладает некой символической сакральной силой, которая контрастирует с его реальной уязвимостью. «Магический ребенок», как правило, является не таким как все, общество не принимает его. И Гарри Поттер, и Бату в начале произведений являются в какой-то степени отверженными социумом, однако, после прохождения обоими героями процесса инициации (различных испытаний), который является ключевым мифологическим мотивом, они узнают свою истинную силу и, наконец, получают признание. Помимо этого, в обоих текстах встречаются мифологические персонажи: у Дж.К. Роулинг это трехглавй цербер, феникс, банши, кентавры и др., у З. Наурызбаевой и Л. Калаус — Жезтырнак, Змеиный Король, птица Самрук и т.д.

Ономастический ландшафт изучаемых сказок также, несет смыслообразующую — например, имя директора школы и наставника Гарри – Альбус (Albus) в переводе с латинского означает «белый», что символически связано с невинностью и чистотой, тем самым значение имени способствует реализации мифологической дихотомии «свет против тьмы», «добро против зла». В фэнтези о Бату само имя главного героя, которое по началу ему не нравится означает «сильный», «твердый», Бату называет себя «Батон». Пройдя инициацию Бату начинает любить свое имя, что означает символическое осознание собственной силы.

Исследуемые произведения также схожи с точки зрения сюжета. Для того, чтобы проиллюстрировать вышесказанное, обратимся к классической типологии функций волшебной сказки В.Я. Проппа.

Таблица А.1 – Классическая типология функций волшебной сказки В.Я. Проппа

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| Функция волшебной сказки по В.Я. Проппу | «Гарри Поттер и философский камень» | | «Приключения Бату и его друзей: в поисках Золотой Чаши» |
| Исходная ситуация | Гарри Поттер, мальчик, оставшийся в младен честве без родителей, живет с дядей и тетей, подвергается от них постоянным унижениям | | Мальчик Бату живет в Алматы с бабушкой, имеет проблемы в школе и отношениях со сверстниками. |
| Функция II. Обращение к герою с запретом, предупреждение | Дядя и тетя Гарри пытаются запретить мальчику поступить в школу чародейства и волшебства. | | Бабушка дает запрет Бату – сидеть на пороге, (в казахской культуре дверные косяки и порог является священным местом) |
| Функция III. Нарушение запрета | С помощью великана из волшебного мира Хагри да герой нарушает запрет и принимает приглашение школы | | Функция III. Нарушение запрета  Бату нарушает запрет бабушки сидеть на пороге и тем самым призывает проводника в потусторонний мир – Золотого Человека Аспара. |
| Функция VIII. Подвох, обман со стороны антагониста | Родители погибают в результате нападения волшебника-антаго ниста Волдеморта | Змеиный король похищает Дану, подругу главного героя. | |
| Функция XI. Герой покидает дом | Гарри оставляет дом дяди и тети и отп равляется в школу чаро действа и волшебства | С помощью волшебной домбры Бату попадает в сказочный мир | |
| Функция XII, XIV. Первая функция дари теля. Получение волшебного средства и волшебного помощника | Гарри, в результате ряда испытаний полу чает набор волшебных средств (в т.ч. волшеб ная палочка, мантия-невидимка и др.). Гарри обретает друзей и со ратников среди учени ков и учителей школы | В подземном мире Бату проходит три испытания, сражается с вредителем, в борьбе ему помогает Дочь Змеиного Короля. | |

# 

**ПРИЛОЖЕНИЕ Б**

# Б.1 – Мифологемы в современных литературных сказок

|  |  |  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Текст | Мифологема Пути | Тотемная Мифологема | Близнечная Мифологема | Солярная мифологема | Мифологема сакрального имени | Смерть и воскрешение | Мифологема Потерянного Рая | Мифологема «свой/чужой» | Мифологема предопределения |
| «Черная Звезда» Б. Момышулы и Ю. Серебрянский | + | + | + | + | + | + | + | + | + |
| «Лабиринт Фавна» К. Функе | + | + | + | + | + | + | + | + | + |
| «Коралина» Н. Гейман | + | + | + | + | + | + | - | + | + |
| «Агата возвращается домой» Л. Горалик | + | + | - | - | + | + | - | + | - |
| «Казахстанские сказки» Ю.Серебрянский | + | + | + | + | - | +- | + | + | - |
| «Мамины сказки» Н.Шаймерденова | + | + | + | + | + | +- | + | - | - |
| «Нарисуй мне золотое сердце» Н.Веревочкин | + | + | - | + | + | + | - | + | - |
| «Голод» Р.Ширман | + | - | + | - | + | + | + | + | - |
| «Сумасшедшая старуха» М.Каннингем | + | - | + | - | - | - | - | + | + |
| «Мальчик победивший Джалмауз» Б.Алимжанов | + | + | - | - | + | + | - | + | + |
| «Сказка» Д.Сургалинов | + | + | - | - | - | + | + | + | - |
| «Как дочь Умай победила Ужас» Д. Мукитанова | + | + | + | - |  | + | + | + | - |
| «Совы-крикуньи» А.Уразимбетов | + | + | + | - |  | + | - | + | + |
| «Зеркальные чары.Сказка для тех, чья душа похожа на розу без шипов» Е.Зейферт | + | + | + | - |  | + | + | + | + |
| «Сказка про робота» Н. Райм | + | - | - | + |  | + | + | - | - |

**ПРИЛОЖЕНИЕ В**

Таблица В.1 – Герои, антагонисты и действующие лица

|  |  |  |  |  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- | --- |
| Текст | Герои | Антагонисты | Персонажи | | | | |
| помощники | вредители | трикстеры | статичные персонажи | объекты дейстивия героя |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| «Черная Звезда»  Б.Момышулы и Ю.Серебрянский | Принц Кара Жолдос | Козлоногие | Волки, змеи, Рун, Красная Ведьма | Сорель, Джезтырнак,  Рун | - | Жители подлунных миров | Жители города Азинь, жители деревень |
| «Лабиринт Фавна» К.Функе | Офелия | Видаль | Феи, Мерседес | Жаба, франкисты | Фавн | Мать Офелии, женщины, партизаны | - |
| «Коралина»  Н.Гейман | Коралина | Другая Мать | Кот, мистер Бобинский, мисс Спинк и мисс Форсибл, привидения детей. | Другой Отец, мыши | Кот, мисс Спинк и мисс Форсибл | Родители, души детей | Родители, души детей |
| «Агата возвращается домой» Л.Горалик | Агата | Человек в шубе | - | Бесенок | Бесенок | Родители | - |
| «Ехал на черепахе» Ю.Серебрянский | Рассказчик | - | Художник | - | Художник | Городские жители | - |
| «Мамины сказки» Н.Шаймерденова | Делфи, Лучик | Мрак и Затмение | Утренняя Звезда, Правда, Вселенная | - | - | Родители Лучика, родители Кызгалдак, жители аула | -  Кызгалдак |
| «Нарисуй мне золотое сердце»  Н.Веревочкин | Рассказчик, Рыцарь Носикротикоборотик | Король | Рыжий кот, поэт, художник | Мудрец Золотая Голова, Длинные Уши, Мастер На Все Руки | Рассказчик | Жители нарисованного города | Ведьма |
| Продолжение таблицы В.1 | | | | | | | |
| 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 |
| «Голод»  Р.Ширман | Рассказчица, ее внучка | Голод, Ганс | Девочка | - | Рассказчица | Семья рассказчицы | - |
| «Сумасшедшая старуха»  М.Каннингем | Старуха | Подростки | - | - | Старуха | Знакомые старухи | Подростки |
| «Мальчик победивший Джалмауз»  Б.Алимжанов | Асан | Джезтырнак | Герои сказок | Мифические персонажи | Джезтырнак | Мама Асана | Олененок |
| «Сказка» Д.Сургалинов | Азамат | Джалмауз-кемпир | Кот Лоскутик |  | Кот Лоскутик | Родители Азамата | Диас |
| «Как дочь Умай победила Ужас» Д. Мукитанова | Кыз | Ужас | Девочки аула | - | - | Жители аула | Жители аула |
| «Совы-крикуньи» А.Уразимбетов | Батыржан | Конаяк | Совы | Атабай | - | Отцы Батыржана и Атабая | - |
| «Зеркальные чары.Сказка для тех, чья душа похожа на розу без шипов» Е.Зейферт | Карл | Колдун | Животные и птицы | Пурпурноокие, Шпигельмейстер, Альберта | Ворон, Шпигельмейстер | Фрейлины Альберты | Берта |
| «Сказка про робота» Н. Райм | Робот | - | Верховная Белая Колдунь | Софи, Отец Софи | - | Роботы | - |