

Латвийский университет  
Филологический факультет  
Отделение славянских языков  
и литератур

Бакалаврская работа

**Жанр литературной сказки в творчестве Л. Петрушевской**  
**«Настоящие сказки»**

Выполнила: Ирина Будкевич (Кому 010194)  
студентка IV курса  
программы «Русская филология»  
научный руководитель: ас. профессор  
Кононова Наталья Викторовна

Рига 2006

## Содержание

Введение.....	3
<b>Глава 1:</b> Особенности фольклорной сказки как жанра.....	9
1.1. Сказочные жанры и особенности их сюжета.....	13
1.1.1. Волшебные сказки.....	13
1.1.2. Кумулятивные сказки.....	15
1.1.3. Сказки о животных, растениях, неживой природе.....	15
1.1.4. Бытовые сказки.....	17
1.1.5. Небылицы.....	18
1.1.6. Докучные сказки.....	18
<b>Глава 2:</b> Литературная сказка.....	19
2.1. Стихотворная сказка.....	20
2.2. Повесть-сказка.....	20
2.3. Роман-сказка.....	21
2.4. Пьеса-сказка.....	21
<b>Глава 3:</b> Трансформация фольклорной сказки в творчестве Л. Петрушевой (классификация сказок Л. Петрушевой).....	24
3.1. Волшебные сказки.....	26
3.2. Социально-бытовые сказки.....	39
Заключение .....	44
Список использованной литературы.....	46

## **Введение**

Универсальность сказки столь же поразительна как и ее бессмертие. Почти все виды литературы когда-нибудь отмирают. Греки, например, создали великое драматическое искусство. Однако, греческий театр как живое явление умер... Сегодня для чтения Аристофана, Еврипида, Софокла требуется некоторая подготовка. Это же касается литературы любой эпохи. Кто сейчас может читать Данте? Только образованные люди. Между тем сказку понимают решительно все. Она беспрепятственно проходит все возрастные, языковые границы и сохраняется в живом виде тысячелетиями. К сожалению, чувствуя обаяние сказки, мы не всегда понимаем, что перед нами что-то очень значительное. Человек, взрослея, все больше и больше отдаляется от сказки, решительно относя ее к детским жанрам. В итоге, *много ли нам известно о современных сказках?* Ведь сказка живет, она развивается, появляются новые сюжеты, новые герои...

Сегодня, устав от серых и суровых будней, человек снова остро почувствовал потребность в том сказочном волшебстве, в которое верил в далеком детстве. Об этом свидетельствует всемирная популярность среди разновозрастной аудитории сказочного мальчика-волшебника Гарри Поттера, творение современной писательницы Дж. Роулинг, а также повальное увлечение миром эльфов и хоббитов, созданного Р. Толкиеном. Но, ведь, не перевелись же еще сказочники и в соседних краях! *Знаем ли мы их – наших современных сказочников? Кто они, и что нового обрел сказочный жанр под их пером?*

Именно под влиянием этих актуальных вопросов объектом исследования данной работы был избран один из любимейших жанров русского фольклора, сокровищница многовекового народного творчества – сказка, трансформированная в литературную. Древнейший из литературных жанров фольклора, сыгравший огромную роль в становлении и развитии самой европейской литературы. Сказка содержит какие-то вечные, неуязвимые ценности. Она вселяет в нас надежду, ведь зло всегда будет побеждено и восторжествует добро. Сказка как жанр не так уж прост, как это может показаться на первый взгляд. Изучению сказки посвящено множество научных трудов таких ученых как В. Пропп, В. Аникин, А. Афанасьев, Е. Мелетинский, Л. Брауде, М. Люти, а также множества других, но единого научного определения и классификации сказок не существует. Мнения многих исследователей расходятся.

Данная работа исследует особенности жанра литературной сказки в аспекте трансформации фольклорной сказки в литературную сказку, воспринявшую *«все ценное, что было выработано традиционным фольклором (духовный опыт народа, идеалы и надежды, представления о мире и человеке, добре и зле, правде и справедливости – в совершенной, гармоничной, емкой, веками вырабатывавшейся форме), соединив нравственные ценности и художественные достижения народа с авторским талантом»* [Овчинникова 2003:5]. В качестве объекта исследования данной работы выступает сборник современных сказок *«Настоящие сказки»* (2002) Людмилы Петрушевской.

Людмила Стефановна Петрушевская (род. 1938) – признанный мастер современной прозы, ее перу подвластно все – остросовременная повесть, тонкая психологическая новелла, сказки, которые по признанию самой писательницы являются ее любимым жанром. Л. Петрушевская окончила факультет журналистики МГУ. Впервые опубликовалась в газете «Московский комсомолец». Первый литературный дебют состоялся в 1972 году в журнале «Аврора», где был напечатан ее рассказ *«Через поля»*. С этого времени проза Петрушевской не печаталась более десятка лет и работать приходилось «в стол», как многим творческим людям ее поколения: редакции не могли принять рассказы и пьесы о том, что тогда называлось теневыми сторонами жизни, не могли принять рассказы, написанные «языком улицы».

С начала 70-х гг. Л. Петрушевская выступает как драматург. Возрождает в русской драматургии традиции критического реализма<sup>1</sup>, соединяя их с традициями игровой литературы, используя элементы абсурда. Одна из первых пьес *«Уроки музыки»* была поставлена Р. Виктюком в 1979 году и почти сразу запрещена. Вновь произведения Петрушевской появляются в театре и на сцене в 1983 году, когда была опубликована пьеса *«Три девушки в голубом»*, сдававшаяся цензуре пять раз на протяжении двух лет. С этой пьесы начинается движение писательницы в направлении постмодернизма.

Произведения Л. Петрушевской переводятся на многие языки мира. Писательница удостоена международной премии имени А. С. Пушкина (за литературное творчество), а

---

<sup>1</sup> литературное направление, где человек рассматривается в его связях с социальной средой. Писатель данного направления осуществляет художественный анализ общественных обстоятельств, в которых изображаемый персонаж черпает мотивы и стимулы своего поведения. Здесь художественная правдивость возникает на основе представлений писателя о мире во всей его сложности и противоречивости. А воссозданная личность явлена в диалектике своего психологического развития. Эпитет «критический» означает то, что автор соответствующего произведения сосредоточил свое внимание на негативных сторонах воспроизводимой действительности, которую он соответствующе рассматривает и оценивает. В 19 веке в европейской литературе крупными и представителями этого направления были: Бальзак, Стендаль, Флобер, Золя, Ги де Мопассан, Диккенс, Теккерея, Ш. де Костер, Ибсен; в русской литературе: Пушкин, Гоголь, Тургенев, Достоевский, Гончаров, Салтыков-Щедрин, А.Островский, Л.Толстой, Чехов. В 20 веке: Голсуорси, Франс, Уэллс, Т.Мэнн, Неруда, Брехт, Белль, Фолкнер, Хемингуэй, Кобо Абэ, Гарсиа Маркес, Чапек, Бунин, Горький, Замiatин, Булгаков, Платонов, Зощенко, Бабель, Набоков, Солженицын, Пастернак. [Николаев: <http://nature/web/ru/litera>].

также премии «Москва-Пенне» (за книгу «Бал последнего человека»). В настоящее время Л. Петрушевская является одной из самых исследуемых писательниц, в том числе и за рубежом.

Темы произведений Л. С. Петрушевской, в том числе и ее современных сказок, неизменны: смерть и ее физиология, болезнь, изнанка семейной жизни, алкоголизм, аборты, бедность. Писательницу волнует феномен отчуждения, бездушие и жестокость в человеческих отношениях.

Литературных критиков, исследовавших творчество писательницы, можно разделить на две группы: первые (Е. Ованесян, Е. Щеглова, Л. Костюков) говорили о разрыве Л. С. Петрушевской с традициями русской классической литературы, т. е. о низких художественных достоинствах ее произведений.

Вторая группа авторов – Д. Быков, Е. Невзглядова, М. Липовецкий – утверждают, что Л. Петрушевская представляет собой реалиста особого типа, а ее творчество является значительным явлением современной русской литературы и уходит корнями в традиции реализма XIX века.

Реалистическую поэтику Л. С. Петрушевской характеризует освещение всех сторон жизни без ограничения, пафос отрицания действительности, социальная и физиологическая детерминированность человека. В то же время писательница сгущает краски при изображении ужасов повседневной жизни, поэтому ее метод часто определяется как «гиперреализм», «натурализм», «жесткий» реализм.

М. Липовецкий отмечает онтологическую, бытийную основу реализма Л. Петрушевской. Он относит творчество писательницы к постреализму, для которого характерно *«совмещение мифологических и легендарных архетипов с натуралистически воссозданной повседневностью»* [Лейдерман, Липовецкий 2001:101]. Н. Лейдерман и М. Липовецкий считают, что *«постреалистические произведения 1989-90 годов довольно активно используют эстетический арсенал постмодернизма (интертекстуальность, многостильность, игровые отношения между автором и героем, открытость текста для интерпретаций и вариантов)»* [Лейдерман, Липовецкий 2001:101]. Все это справедливо по отношению к текстам Л. Петрушевской, вероятно, именно поэтому существует проблема определения творческого метода писательницы, отличающейся неординарностью своей художественной манеры. Исследователи отмечают постепенное усиление постмодернистского мироощущения Л. Петрушевской. Ввиду этого, считаю целесообразным рассмотреть данное направление несколько подробнее. Хотя, следует отметить, что выявление черт постмодернизма в сказках Л. Петрушевской не является приоритетной задачей данного исследования.

*Постмодернизм* представляет собой весьма противоречивое явление культуры XX века. Термин «постмодернизм» был введен немецким философом Рудольфом Панвицем еще в 1919 году. Данный термин употребляется в культурологии, искусствоведении и в литературной критике.

В современном значении среди литературоведов данный термин озвучил Ихаб Хассан в 1971 году.

Постмодернизм – это глобальное состояние цивилизации последних десятилетий; вся сумма культурных настроений и философских тенденций.

Кризис модернизма и начало постмодернизма (конец 50-х – начало 60-х) совпал в США, Европе и России. В США поднимается движение битников и хиппи в ответ на потрясшую общество войну во Вьетнаме. В России – в ответ на речь Н. С. Хрущева на XX съезде КПСС, в ответ на разоблачение сталинской эпохи.

В русском литературоведении явление постмодернизма изучено недостаточно глубоко. Многие ученые, а изучением постмодернизма занимались М. Липовецкий, О. Вайнштейн, А. Эткинд, Р. Глинтершик, М. Шапиро, А. Генис, Вяч. Курицын, Ж.-Ф. Лиотар, П. Вайль и многие другие – расходятся во мнениях и взглядах на постмодернизм. В русской литературе понятие постмодернизм совпадает с понятиями «другая», «альтернативная», «андерграунд», «постсоветская литература».

*«Постмодернистская чувствительность»* - ключевое понятие постмодернизма, т. е. представление децентрированности мира, выражающейся во внутренней противоречивости текстов, иерархически неупорядоченных фрагментов в творчестве постмодернистов. Постмодернизм стал осмысляться как выражение «духа времени» во всех сферах человеческой деятельности: искусстве, социологии, философии, науке, экономике, политике. Явление постмодернизма претендует на выражение общей теории современного искусства вообще.

К основным понятиям постмодернизма как направления относятся: мир как хаос, мир как текст, интертекстуальность, кризис авторитетов, отказ от рационализма, эпистемологическая неуверенность, то есть сомнение в достоверности научного познания, противоречивость, фрагментарность, метарассказ, опора на интуитивное поэтическое мышление, которому присуща ассоциативность, образность, метафоричность. На первый план выдвигается мироощущение, реакция самого человека на окружающий мир. В литературе постмодернизм проявляется в слиянии автора с текстом, персонажем.

Постмодернистский мир представляет собой мир хаоса, пансоциальный мир, которым управляет мир пропаганды.

Среди критериев постмодернизма необходимо отметить такие, как артизация жизни, полистилистика, дегуманизирующее начало, ирония, цитатное мышление, оппозиционность официозу, использование общеупотребительной и ненормативной лексики, примелькавшихся названий, применение всевозможных клише, реестры по принципу каталога. Постмодернистский мир населен мифами, иллюзиями, ложным сознанием, постмодернистским коллажем, т. е. сочетанием самых разнородных уровней и жанров: массовой культуры и элитарной литературы, детектива, сентиментального романа и философской притчи, высокого стиля и обценной лексики (мат), точнейших исторических реалий и суперсовременных речей и поведения героев; обильное заимствование сюжетов, персонажей, иногда даже целых фрагментов из классических произведений. Очень популярен прием «*римейк*» - пересоздание: какое-либо классическое произведение буквально переписывается заново, будучи вывернуто наизнанку или иронически переосмыслено. Явная или скрытая ирония также являются одним из наиболее характерных признаков постмодернизма.

Первым подлинным образцом постмодернистского романа считается «Имя розы» У. Эко (начало 60-х гг. XX века).

К отечественному постмодернизму, отличающемуся от западного прежде всего трагизмом и страстным желанием удержать распадающуюся целостность мира, можно отнести такие произведения, как «Москва-Петушки» Вен. Ерофеева, «Линии судьбы или Сундучок Милашевича» М. Харитоновой, «Омон Ра», «Чапаев и пустота» В. Пелевина, «До и во время» Шарова, «Пушкинский дом» А. Битова и многих других, а также поэтов И. Иртеньева, Т. Кибирова, Д. Пригова, Л. Рубинштейна, отдельные произведения И. Бродского и других. Примером явления постмодернистского миноритарного театра является, написанная в 1994 году, пьеса Л. Петрушевской «Мужская зона».

В последние годы Л. Петрушевская интенсивно пишет сказки для детей и взрослых, поскольку с ее слов: «*Новелла предполагает печаль, сказка – свет*» [Сушилина 2001:39].

Первые сказки писательницы появились еще в 70-80-е годы. В 90-е годы выходят несколько циклов прозаических сказок: «*Лечение Василия и другие сказки*», «*Сказки для всей семьи*», «*Дикие животные сказки*», «*Простые и волшебные сказки*».

Исследовавшая сказочное творчество писательницы литературовед Л. Овчинникова выделяет два основных цикла сказок – приключений Л. Петрушевской: «*Книга приключений. Сказки для детей и взрослых*» и «*Дикие животные сказки. Первый отечественный роман с продолжением*». В один из последних сборников «*Настоящие*

сказки» вошли отдельные произведения из предыдущих циклов и кукольный роман «Маленькая волшебница».

Творчество писательницы представляет интерес для многих современных литературных исследователей, о чем свидетельствует большое количество научных работ и диссертаций по художественному методу Л. Петрушевской, но, видимо, оно еще не так хорошо исследовано, поскольку еще не вышла в свет ни одна обстоятельная монография по ее творчеству. Кроме того, не достаточно хорошо изучен жанр литературной сказки второй половины XX века, к которой относится сказка Л. Петрушевской. Л. Овчинникова указывает на то, что *«в истории авторской сказки XX века наиболее полно исследованы произведения 20-80-х годов. Неоднократно ученые обращались к творчеству таких авторов, как А. М. Горький, А. Н. Толстой, С. Я Маршак, К. И. Чуковский, С. В. Михалков, Е. Л. Шварц (чьи произведения стали классикой отечественной детской литературной сказки), к народно-литературным сказкам С. Писахова и Б. Шергина. Существует значительная научная, учебно-методическая и популярная литература по сказкам М. Пришвина, В. Бианки, К. Паустовского, В. Шукшина»* [Овчинникова 2003:26], соответственно литературная сказка второй половины – конца XX века пока находится в процессе ее активного осмысления. Следовательно, данная работа могла бы внести некоторый вклад в исследование творческой манеры Л. Петрушевской, а именно жанра литературной сказки в творчестве писательницы.

Итак, в данной работе в качестве объекта исследования выступает литературная сказка Л. Петрушевской, представленная ее сборником *«Настоящие сказки»* (2000).

Цель работы – исследование трансформации фольклорной сказки в творчестве Л. Петрушевской, а также выявление индивидуальной творческой манеры автора.

Метод работы – анализ литературной сказки путем ее сопоставления с русской народной сказкой и выявлением творческого подхода Л. Петрушевской к сказочному жанру.

В задачу работы входит попытка представления классификации и жанровых особенностей литературной сказки Л. Петрушевской, а также определение ее места в мировом литературном процессе. Основной задачей является выявление элементов трансформации жанра фольклорной сказки в литературной сказке писательницы.

*«Мы высокомерно относимся к сказке, справедливо её необязательности противопоставляя «серьёзность» поэмы или романа, мы знаем, однако, что необозримо продолжительна её власть над протёкшими веками. Но мы знаем и больше того: и у нас где-то на втором плане сознания теплится возможность сказки. Может быть, по всему складу моего характера мне вовсе и не нужна сказка, и тем не менее я всегда ощущаю возможность перейти к той своеобразной точке зрения, которую и обусловлена сказка».*

[Грифцов 1993:11]

## **I. Особенности фольклорной сказки как жанра**

Сказка является одним из популярных и любимых жанров в фольклоре и литературе народов мира. Познавательное и воспитательное значение сказок бесспорно и огромно. Но сказки представляют собой большой интерес и в художественном отношении.

Возникновение сказки относится к дохристианским временам. Предпосылкой их создания было разложение первобытнообщинного строя и упадок мифологического мировоззрения. Именно тогда религиозно-магическое содержание обрядов и мифов эволюционировало в поэтическую форму сказок. Основопологающей особенностью мифов является их синкретизм, т. е. слитность и нерасчлененность различных элементов – художественного, повествовательного и ритуального. Мифологическое авторство является неосознанным творчеством, поэтому мифы предстают в качестве бессознательного коллективного творчества. По мере осознания индивидуального авторства, самого творческого процесса и развития критического отношения к содержанию повествования происходит вырождение мифов и распад их синкретизма. Связь сказки с мифологией очевидна и неоспорима. Именно западноевропейские ученые братья Вильгельм и Якоб Гримм в середине XIX века утвердили религиозное происхождение сказки. Религия представлялась религией божества, а сказка восходила к мифам о богах. В дальнейшем это направление вытекло в основание целой Мифологической школы, где всякий миф и сказка рассматривались как отражение религиозных верований в солнце, луну, звезды и т. д. (А. Кун, В. Шварц, М. Мюллер). Братья Гримм, однако, отвергали такой способ толкования.

К 70-м годам XIX века выдвигаются новые проблемы и методы. Теперь сказка рассматривается как предмет культурного общения между различными народами, как предмет заимствования и становится объектом изучения Культурно-исторической школы. Т. Бенфей, западный ученый, который методом критического анализа и сопоставления текстов декларирует индийское происхождение почти всего сюжетного богатства прозаического фольклора. В России проблемой международных соответствий занимались А. Н. Пыпин, А. Н. Веселовский и ряд других исследователей.

Существует также антропологическая теория происхождения сказки. Ее последователи (Ван Геннеп, Б. Малиновский) видели в сказке непосредственное отражение некогда живых представлений и обычаев, со временем забытых и сохранившихся в виде пережитков. Лингвистическая гипотеза отражает эволюцию сказки как устной традиции народного творчества (В. Я. Пропп, Мелетинский). Каждая из этих гипотез затрагивает тот или иной аспект сказки как социогенетической инварианты.

Что же такое сказка? Совершенно праздный вопрос на первый взгляд, ведь это всякому известно и очевидно. Подобные взгляды высказывались даже в науке, например, финский учёный Х. Хонти пишет: *«Одностороннее определение всем известного понятия является, собственно говоря, излишним: каждый знает, что такое сказка, и может чутьём отграничить её от так называемых родственных жанров – народного предания, легенды и анекдотов»* [Honti - в кн. Пропп 1984:47]. Без определения понятия и сущности сказки обходились некоторые авторы капитальных общих руководств по фольклору. Однако, это не значит, что у этих учёных не было своего понимания сказки. Оно у них было, но не зафиксировано ни в каких точных определениях. Тем не менее, ввиду специфики нашего исследования, мы не можем полагаться на чутьё, как предлагает Хонти. Поэтому, мы должны получить по возможности ясное представление о термине «сказка».

Итак, *«сказки – это устные рассказы, бытующие в народе с целью развлечения, имеющие содержанием необычные в бытовом смысле события (фантастические, чудесные или житейские) и отличающиеся специальным композиционно-стилистическим построением»* [Никифоров – в кн. Пропп. 1984:38]. Хотя, на сегодняшний день не существует единого утвердившегося научного определения понятия «сказка», приведённое определение А. Никифорова представляет собой результат научного понимания сказки, выраженный в кратчайшей формуле. Он включает в себя все основные признаки, характеризующие сказку. Народная сказка есть повествовательный фольклорный жанр. Он характеризуется своей формой бытования. Это рассказ, передаваемый из поколения в поколение только путём устной передачи, т.е. *«говоря о*

*подлинно народной сказке, мы имеем в виду сказку, созданную коллективом, в течении многих веков отбиравшим, вынашивавшим и шлифовавшим те сказки, которые выражают его взгляды и устремления»* [Померанцева 1988:131]. Этим бытование народной сказки отличается от бытования искусственной, или литературной, сказки, которая передаётся путём письма и чтения и не меняется. Литературная сказка, как и другие литературные произведения, может попасть в орбиту народного обращения, начать курсировать, давать варианты, передаваться из уст в уста, и в таком случае она также подлежит изучению фольклориста.

Следующим признаком является то, что сказка характеризуется как рассказ, т. е. она принадлежит к повествовательным жанрам.

Другой признак, установленный Никифоровым, заключается в том, что сказка рассказывается с целью развлечения. Она принадлежит к развлекательным жанрам.

Признак развлекательности стоит в связи с другим признаком сказки, выдвигаемым Никифоровым, а именно необычностью события (фантастического, чудесного или житейского), составляющего содержание сказки. Развлекательность и занимательность считали отличительными признаками сказки и известные фольклористы братья Соколовы. В своем сборнике *«Сказки и песни Белозерского края»* они писали: *«Термин сказка мы употребляем здесь в самом широком значении – им мы обозначаем всякий устный рассказ, сообщаемый слушателям в целях занимательности»* [Соколовы 1915:1, 6].

Наконец, последний выдвигаемый Никифоровым признак – специальное композиционно-стилистическое построение. Стиль и композицию мы можем объединить общим понятием поэтики и сказать, что сказка отличается специфической для неё поэтикой. Именно этот признак и есть решающий для определения того, что такое сказка.

Таким образом, мы получили некоторое определение сказки, отражающее современную точку зрения на неё и дающее возможность дальнейшего её изучения.

Есть, однако, один признак, хотя и намеченный, но недостаточно раскрытый Никифоровым и состоящий в том, что в действительность рассказанного не верят. Что сам народ понимает сказку как вымысел, видно не только из этимологии слова, но и из поговорки *«Сказка – складка, песня – быль»*. В действительность излагаемых сказкой событий не верят. Сказка являет собой *«нарочитую и поэтическую фикцию»* [Пропп 1984:86], и это является одним из основных и решающих признаков сказки. Его заметил ещё В. Г. Белинский, который, указывал на то, что в сказке: *«всегда заметна задняя мысль, заметно, что рассказчик сам не верит тому, что рассказывает, и внутренне смеётся над собственным рассказом. Это особенно относится к русским сказкам»* [Белинский – в кн. Пропп 1984:40].

Итак, народная сказка – вид устных повествований с фантастическим вымыслом, содержание и формы которого первоначально были связаны с мифами и, художественно преобразённые, стали частью фольклорной прозы.

Русские народные сказки, как и сказки других народов мира, в жанровом отношении очень разнообразны. В репертуаре русских сказочников мы различаем несколько групп сказок, жанровые признаки которых существенно отличаются друг от друга, но которые вместе с тем подходят под общее определение жанра сказки, приведённое выше. Сказки о животных, волшебные сказки, богатырские, авантурные, новеллистические, сатирические, сказки-небылицы, докучные сказки и т. д. Отличаются друг от друга по своему генезису, системе образов, характеру и составу сюжетов, по языку. Сказки о животных, например, и волшебные сказки сложились на иных стадиях развития общества, чем богатырские сказки, а тем более авантурные или сатирические сказки; различна и их историческая судьба.

Различное содержание этих сказок, по-разному осуществляющаяся их связь с действительностью, различный поэтический язык приводят к тому, что одни из них в наше время исчезают, уходят из народного быта, другие становятся достоянием исключительно детской аудитории, третьи продолжают и сейчас привлекать внимание взрослых слушателей.

Несмотря на жанровые различия между ними, отдельные группы сказок постоянно перекликаются, переплетаются между собой. Порой бывает трудно провести чёткую грань между ними и отнести конкретный текст к той или другой группе сказок.

Поскольку единой научной классификации до сих пор не существует, каждый из исследователей предлагает свою классификацию, к примеру Э. Померанцева классифицирует сказки как сказки:

- 1) о животных,
- 2) волшебные,
- 3) авантурно-новеллистические
- 4) бытовые

В то время как В. Пропп делит сказки на:

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

## 1. Сказочные жанры и особенности их сюжета

Главным признаком всех эпических жанров фольклора (как и литературы) является их сюжетность. Однако сюжет в каждом жанре имеет свою специфику, которая обусловлена особенностями содержания, творческих принципов и назначения жанра.

**Волшебные сказки**, как подчеркивал В.Я.Пропп (чьё классификацию мы возьмём за основу), *«выделяются не по признаку волшебности или чудесности, а по совершенно четкой композиции»* [Пропп 1984:48]. Волшебные сказки построены на чудесном вымысле: их герой – молодой человек – прежде своего вступления в брак должен преодолеть ряд испытаний и соприкоснуться с чудесными силами. Две трети сюжетов волшебных сказок являются международными. Исторические корни этих сказок восходят к земледельческому культу, о чем свидетельствуют следы мифологических культов солнца, земли, воды. Здесь трансформированы и более древние тотемные представления и сюжеты о тотеме-супруге, о тотемах-прародителях. Чудесные помощники героя – животные и волшебные предметы, восходят к фетишизму. Перевоплощения персонажей связаны с представлением о бессмертии живых существ. Сюжеты волшебной сказки сохраняют единообразие композиции:

- 1 – герой покидает родной дом;
- 2 – путь героя, на котором его могут поджидать различные трудности;
- 3 – возвращение домой.

Генетически путешествие героя в тридевятое царство, приобретение там чудесной невесты и богатства может быть связано с обрядами инициации, заключающимися в испытаниях посвящаемого, якобы посещавшего загробный мир. К мифологическим представлениям сводятся противники сказочного героя. В связи с этим интересно исследование ученого А. Синявского, где он приводит описания персонажей, стоящих между язычеством и христианством – домашних существ, обитателей, населяющих темноту и имеющих выход в инфернальность. Существа наделяются похожими на человеческие чертами характера. *«Это некие полупотсторонние силы, живущие рядом с человеком и активно участвующие в его жизни, - Домовой, Леший, Водяной. Синявский выстроил свою иерархию нечисти в соответствии с отношением ее к человеку. В этой градации Домовой занимает верхний ярус – как хранитель очага, добрый дух дома. А в самом низу находится Водяной – мерзкий, осклизлый старик, имеющий привычку топить купающихся в неурочное время»* [Ермошина 2002:17].

В волшебных сказках кроме нечисти и людей простого звания (мужика, солдата и т. п.) героями являются цари и царевичи, короли и королевичи. Эти сказки нередко начинаются словами: *«В некотором царстве, в некотором государстве жил-был царь с царицею»* и т. п. Уже одно такое начало говорит о том, что речь в сказке пойдет о чем-то необыкновенном.

Часто главным героем волшебной сказки является простой человек (солдат, крестьянский сын), совершающий что-то особенное.

В волшебной сказке разработана специальная поэтика создания такого необыкновенного героя. Одним из приемов этой поэтики является рассказ о необычном, чудесном рождении будущего героя.

Необычно в волшебной сказке и место действия героев. В отличие от бытовых сказок, события которых происходят в привычной крестьянину обстановке, действие волшебных сказок, как правило, начинается в незнакомом для крестьянина царском дворце, а затем переносится уже в совершенно фантастический мир – за моря и океаны, в тридевятое царство и тридесятое государство, в страшное подземелье и т. п.

Страшные чудовища похищают людей, держат их в подземельях, пожирают. В этом страшном мире с его невероятными чудовищами приходится сражаться герою волшебной сказки, проявляя необыкновенную силу, храбрость и выдержку. Но, к счастью, он не одинок в борьбе. Ему помогают самые различные существа и предметы. В качестве таких помощников положительного героя в волшебных сказках выступают мудрые старики и старухи, фантастические существа Обьедало и Опивало, богатыри Горыня, Дубыня, Усыня и др. Все эти образы необычны и удивительны.

Кроме живых существ героям сказки оказывают помощь в самую трудную минуту и различные предметы: скатерть-самобранка, сапоги-скороходы, ковер-самолет, гусли-самогуды, перстень, зеркальце, гребенка, живая и мертвая вода и т. п. Все эти предметы в волшебных сказках обладают чудодейственной силой.

Таким образом, волшебная сказка очень привлекательна своим необыкновенным миром. Этот чудесный мир, его фантастические образы и картины, удивляют и поражают.

Определяя специфику волшебной сказки, Ю. М. Соколов справедливо писал: *«Как ни характерны для сказки ее герои и предметы, живые и оживотворенные носители сказочного действия, все же самым важным и характерным для сказки как жанра является само действие. Для чудесной сказки эти действия определяют собой волшебно-приключенческий характер чудесной сказки как особого повествовательного жанра»* [Соколов 1941:334].

Отличительная черта сюжета волшебной сказки – многособытийность. В ней нередко раскрывается довольно продолжительный период в жизни героя, в высшей мере напряженной и драматичной. Как правило, герой сказки должен пройти через ряд испытаний, В волшебной сказке в связи с этим разработан специальный поэтический прием заданий, который выполняет большую роль в создании образов героев, усилении драматизма сказки, повышении ее психологического напряжения. Драматизм волшебной сказки особенно усиливается от того, что этих заданий у героя иногда бывает несколько. Не успеет герой выполнить одно, как ему сразу дают другое, третье. Причем каждое последующее задание обязательно значительно труднее предыдущего.

Жанровая форма волшебных сказок определилась после распада родового общества. Их социально-бытовой основой оказались противоречия между членами патриархальной семьи. Семейный конфликт напластовался на мифологический и героем стал невинно гонимый член семьи (падчерица, младшие брат или сестра), а также появилась группа их противников (мачеха, старшие братья и сестры). В рамках одного жанра соединились два конфликта разной исторической глубины благодаря образу главного героя, который во всех своих модификациях (богатырь, дурачок, царевич) считал мифологические и реальные признаки.

**Кумулятивные сказки** строятся на многократном повторении какого-то звена, вследствие чего возникает либо «нагромождение» («Терем мухи»), либо «цепь» («Репка»), либо «последовательный ряд встреч» («Колобок») или же «отсылок» («Петушок подавился»). В русском фольклоре кумулятивных сказок немного. Кроме особенностей композиции они отличаются стилем, богатством языка, зачастую тяготея к рифме и ритму.

Остальные сказки выделяются в особые жанры не на основании композиции, которая изучена ещё недостаточно, а по иным признакам, в частности, по характеру действующих лиц. Кроме того, в сказках не волшебных, «необычайное» или «чудесное» «не вынесено за пределы реальности, а показано на фоне ее. Этим необычайность приобретает комический характер». Сверхъестественное (чудесные предметы, обстоятельства) здесь отсутствует, а если и встречается, то комически окрашено.

**Сказки о животных, растениях** (война грибов и т. д.), о **неживой природе** (ветер, мороз, солнце) и **предметах** (лапоты, соломинка, пузырь, уголек) составляют небольшую часть русских и западноевропейских сказок, тогда как у народов Севера, Северной Америки и Африки сказки о животных широко распространены.

В сказках о животных всем персонажам приписываются свойства людей. На стадии отделения искусства от мифологии неосознанное очеловечивание зверей, птиц и насекомых стало литературным приёмом, а объектом изображения сделались по большей части люди и их отношения. По словам исследователя восточнославянских сказок о животных Крука И. И., образы восточнославянских сказок о животных коренятся в глубокой древности, когда основной отраслью труда была охота, а человек-охотник в своей трудовой деятельности сталкивался с животным миром и в его сознании формировалась целостная система представлений о поведении отдельных животных. Незнание объективных законов природы и породило различного рода анимистические и тотемические представления.

Сказки о животных, как правило, сатирические или юмористические произведения. Они назидательны. Излюбленный их герой – плут, хитрец и обманщик (лиса, заяц, ворон, паук и др.). Жестокая борьба за существование среди птиц и зверей воспроизводится как иносказательное изображение острых социальных конфликтов. У сказок о животных свои поэтика и стиль (часто используется композиционный приём неожиданной встречи животных, песенные вставки и т.д.). Условность вымысла соответствует широте художественного обобщения. Поэтому мысль и образы многих сказочных историй о зверях и птицах легко обращаются в пословицы и поговорки: «Не клади волку пальца в рот» - и поговорку: «Волка в пастухи поставили» (о глупцах, неосторожно распорядившихся своим или чужим добром). С течением времени сказки о животных становятся преимущественно детскими. В них учитываются особенности возрастного восприятия вымысла: чётко разграничиваются положительные и отрицательные персонажи, резко сменяются сюжетные положения – от светлых и радостных к мрачным и грустным и обратно, обязательна победа добра над злом.

Сюжет некоторых из них имеет небольшую экспозицию. Так, например, сказка «Волк и коза» начинается такой экспозицией: *«Жила-была коза, сделала себе в лесу избушку и нарожала деток. Часто уходила коза в бор искать корму. Как только уйдет, козлятки запрут за нею избушку, а сами никуда не выходят. Воротится коза, постучится в дверь и запоет: «Козлятушки, детятушки! Отпритесь, отворитесь!..» Козлятки тотчас отпрут двери и впустят мать»*[Русские сказки 1987:21].

Приведенная экспозиция характеризует обстановку, предшествующую развитию действия, дает некоторую мотивировку определенному сюжету. Однако уже в ней содержится сказочность, она рисует весьма удивительную картину: коза и ее детки обладают человеческими качествами.

За завязкой в сказке следует развитие сюжета. Но надо сразу сказать, что сюжет в сказках о животных не получил сколько-нибудь значительного развития, он очень прост.

Иногда он состоит из какой-либо одной ситуации, одного небольшого эпизода. Дело в сказках о животных не в увлекательности повествования, а в удивительности отдельных ситуаций.

Отличительной особенностью сюжетной композиции именно сказок о животных является то, что в них широко используется диалогическая речь. Есть сказки основное содержание которых передается только через диалоги. Диалог является одной из простейших и вместе с тем эффективных форм наделяния животных человеческими признаками и качествами (речь и суждение).

**Сказки бытовые** (новеллистические) делятся по типам персонажей (о ловких и умных отгадчиках, о мудрых советчиках, о ловких ворах, о злых женах и т. д.). Бытовые сказки отличаются острой социальной направленностью. Бытовая сказка нередко переходит в анекдот.

Действие бытовых сказок происходит в обычной обстановке – в деревне, в поле, в лесу и т. д. В бытовых сказках рисуются взаимоотношения не животных и людей, а только людей. Главные темы бытовых сказок – это или семейные отношения, или отношения социально-бытовые между мужиком и баринном, попом и его работником, солдатом и купцом и т. д.

Условия жизни в бытовых сказках рисуются довольно реально, характеры типические, конфликты решаются правдивые. Удивительное в таких сказках заключается в том, что, в них вполне реальные жизненные конфликты между вполне реальными персонажами получают необычную, сказочную сюжетную реализацию. Удивительное – в самом сюжете, поведении героев. Иногда бытовая сказка не только удивительна, но и комична.

Необычность, сказочность такой сказки начинается уже с самой завязки сюжета. Иногда начало бытовой сказки не только удивительно, но и комично. Так, богатый мужик пожелал похоронить своего козла, как человека, по-христиански, с помощью священнослужителей, в другой сказке капризной барыне захотелось иметь пятьдесят черненьких цыплят.

В дальнейшем развитии сюжета бытовой сказки ее занимательность еще более увеличивается. Однако больше всего удивительного и невероятного содержат обычно концовки бытовых сказок.

М. Горький говорил: *«Герой фольклора – «дурак», презираемый даже отцом и братьями, всегда оказывается умнее их, всегда – победитель всех житейских невзгод...»* [Горький 1953:698]. Слово *«дурак»* в приведенном высказывании Горький взял в кавычки. Любимый народом сказочный герой по своей сути, конечно, никакой не дурак. Он совершает различные глупости лишь по чисто художественным соображениям сказочного жанра в целях достижения занимательности, создания удивительных, веселых сюжетных ситуаций. В изложении А. Свияжского Дурак приобретает черты восточного философа-созерцателя, которому истина открывается сама, при помощи пассивной восприимчивости. Дурак – человек, которого ведет

Господь. Поэтому дураки (убогие, юродивые) считались на Руси проводниками божественной воли. Сказка как бы уверяет: не ищи выгоды, а живи просто и все придет само собой.

**Небылицы** рассказывают «о совершенно невозможных в жизни событиях» (например, о том, как волки, загнав человека на дерево, становятся друг другу на спину, чтобы достать его оттуда).

**Докучные сказки**, по мнению В.Я.Проппа, скорее, «прибаутки или потешки», при помощи которых хотят уговорить детей, требующих рассказывать сказки («Про белого бычка»).

Разнообразие фольклорных сказок в данной классификации отнюдь не исчерпано, так, например, в славянской традиции можно выделить еще сказки богатырские, солдатские и т. п.

Однако, следует оговориться, что жанр небылиц, докучных сказок, кумулятивных сказок и сказок о животных в сборнике сказок Л. Петрушевской *«Настоящие сказки»* не представлен, но не упомянуть их, думаю, было нельзя, иначе потерялась бы полнота картины классификации фольклорной сказки, которая является отправной точкой для классификации *«Настоящих сказок»* Л. Петрушевской.

Итак, исходя из вышесказанного можно сделать выводы о том, что генетически сказка связана с мифологией. Народную сказку характеризует принадлежность к устным повествовательным жанрам, занимательность, особое композиционно-стилистическое построение, а также установка на вымысел. Существуют волшебные сказки, кумулятивные, бытовые, сказки о животных, растениях, неживой природе и предметах, а также небылицы и докучные сказки, которые различаются по своему содержанию и поэтическому языку. Однако, порой между ними бывает достаточно трудно провести четкую грань, поскольку несмотря на жанровые различия отдельные группы сказок постоянно перекликаются.

## II. Литературная сказка

Литературная сказка (авторская сказка, писательская сказка) представляет собой литературный эпический жанр в прозе или стихах, опирающийся на традицию фольклорной сказки. Литературная сказка уходит своими корнями в народную сказку. Со слов исследователя и собирателя сказок В. П. Аникина, фольклорная сказка превратилась в вечный элемент профессиональной писательской культуры. Народные традиции могли преображаться, но никуда не исчезали. *«Литературная сказка развивалась не как антипод, а как продолжение народной сказки. Несмотря на многоликость манер, многовариантность преобразования народного сказочного канона в лоне отличного от фольклора писательского мировоззрения, много по сравнению с народным мироощущением, нельзя не заметить и сопричастия творчества писателей с творчеством народа»*. [Аникин 1987:3]. Анализируя отношение к действительности в фольклорной сказке и в литературе, В. Пропп, однако, проводит четкую грань между формами мышления, типичными для фольклора, и формами мышления, определяющими литературное творчество, причем, разнятся и законы, лежащие в основе поэтики фольклора и поэтики литературы: *«Сказка в основе своей небывальщина. Сказки же перешедшие в литературу, приобретают характер новелл, т.е. таких повествований, которым приписывается некоторая достоверность. Они обретают точное хронологическое и топографическое приурочение, их персонажи – личные имена, типы превращаются в характеры, большую роль начинают играть личные переживания, подробно описывается обстановка, события излагаются как причинная цепь»* [Пропп 1984:40], но он также не отрицает, что литература и фольклор тесно связаны, т. е. преобразование народных традиций и привнесение в них собственных дум и мыслей о жизни – общее свойство сказок писателей. У каждого из них на передний план выступает свой, особый замысел.

Поэтика и стиль авторских сказок очень разнообразны. В зависимости от выбранного автором способа для создания художественного мира сказки, можно выделить сказки-поэмы, сказки-новеллы, сказки-рассказы, сказки-повести, сказки-пьесы, сказки-притчи, сказки-басни, сказки-стихотворения, сказки-пьесы, сказки-пародии, научно фантастические сказки, порою сказка перерастает в многоплановый роман, своеобразный сказочный эпос (Д. Р. Р. Толкиен). Остановимся на основных разновидностях жанра авторской сказки, и рассмотрим стихотворную сказку, повесть-сказку, роман-сказку и пьесу-сказку.

## Стихотворная сказка

Стихотворная сказка в значительной мере опирается не только на традиции народной сказки, но и на малые фольклорные жанры (считалки, дразнилки, былички). В основе стихотворной сказки лежит игровое начало. Сюжет такой сказки отличает быстрая смена событий и динамичность. В сказке множество второстепенных персонажей, их образы сменяя друг друга также создают атмосферу игры:

*А комар-то злится, злится -  
И впился комар как раз  
Тетке прямо в правый глаз.  
Повариха побледнела,  
Обмерла и окривела.  
Слуги, сватья и сестра  
С криком ловят комара  
"Распроклятая ты мошка!  
Мы тебя!..." А он в окошко,  
Да спокойно в свой удел  
Через море полетел.*

«Сказка о царе Салтане» [Пушкин 1980:683]

Игровое начало в стихотворной сказке проявляется даже на уровне имен персонажей: *Мойдодыр, Бармалей, Айболит*. Часто героями таких сказок становятся фантастические существа или животные, наделенные человеческими свойствами.

## Повесть-сказка

Сочетание сказочности и реалистичности определяет специфику данной разновидности литературной сказки. Повесть-сказка, с одной стороны, создает воображаемый мир, а с другой стороны рассказывает о мире реальном.

Сюжет в такой сказке может развиваться в двух плоскостях, как например, в сказке А. Линдгрена «Малыш и Карлсон», где Малыш знакомится с Карлсоном и даже летает к нему в гости на крышу. Чудесные приключения происходят с героями именно в этом втором, волшебном мире, откуда они возвращаются домой, изменившись сами и меняя все вокруг. В повести-сказке реальные герои соседствуют с вымышленными, фантастическими персонажами.

## **Роман-сказка**

Роман-сказка во многом похож на сказочную повесть, однако этот вид литературной сказки имеет больший объем, разветвленный сюжет и более сложную композицию. В романе-сказке в центре внимания оказываются уже несколько героев. Здесь еще сильнее проступает социальный подтекст, например, в сказке Ю. Олеши «Три толстяка», где за сложными поворотами сказочного сюжета скрыты размышления автора о современном ему мире, а в образах отрицательных героев проступают черты отнюдь не сказочных персонажей.

## **Пьеса-сказка**

Пьеса-сказка строится по законам драматического жанра. В ее основе может лежать известный сказочный сюжет, правда от него, как правило, остается лишь последовательность развития событий. Развитие действия здесь определяет традиционный для народной и авторской сказки конфликт между добром и злом, однако в пьесе-сказке он проявляется наиболее ярко. Для композиции такой сказки характерны те же элементы, что и для любого драматического произведения: экспозиция, завязка, кульминация и развязка. Действие делится на сценические эпизоды.

Литературная сказка включает описание человеческих чувств, природы, быта, что придает ей национальный колорит. В литературной сказке отражаются социальная среда, а также мировоззрение и литературно-эстетические воззрения ее автора. По аналогии с классификацией народных сказок среди литературных сказок можно выделить сказки о животных, волшебные, бытовые, авантурные; по пафосу – сказки героические, лирические, юмористические, сатирические, психологические, философские.

Народная сказка вошла в литературную повесть еще в Древней Руси, а в Европе ожила в жанре средневекового рыцарского романа. В XVIII веке появились первые авторские пересказы и обработки фольклорных сказок, а в XIX веке зародилась и достигла своей зрелости собственно литературная сказка уже как жанр. В Европе первыми на поприще литературной сказки выступили Ш. Перро, Х.-К. Андерсен, Э. Т. А. Гофман и В. Гауф, в России – В. Жуковский, В. Даль, А. Пушкин, В. Одоевский, М. Салтыков-Щедрин, Н. Лесков, Л. Толстой и др. Литературная сказка стала излюбленным жанром писателей Серебряного века: «демонологические сказки» А. Ремизова, сказки-притчи Кузмина, сказки-новеллы Сологуба, юмористические «солдатские» сказки С. Черного, лирические поэмы-сказки М. Цветаевой. Среди авторов литературной сказки – А. Толстой, П. Бажов, А. Платонов, К. Паустовский, Е. Шварц, К. Чуковский, С. Маршак, С. Михалков, Н. Носов, Л. Лагин, Э. Успенский. Из

зарубежных писателей наиболее известны литературные сказки О. Уайльда, Дж. Родари, А. Милна, А. Линдгрэн, Р. Брэдбери, Р. Баха, Дж. Крюса. Как видим, очень многие великие писатели не обошли стороной в своем творчестве сказки. Несколько любопытной всвязи с этим может также показаться мысль В. В. Набокова о том, что все великие романы это прежде всего великолепные сказки, поскольку литература не говорит правду, а придумывает ее. Этой мысли посвящен филологический труд Э. Хейбер, в которой говорится о том, что Набоков рассматривал сказку не как некую предписанную форму, некий установленный свод Пропповых функций, расположенных в незыблемом порядке, а как продукт свободного, ничем не ограниченного воображения ее создателя. Безусловно, такая точка зрения не является научной, поскольку из вышеизложенного мы помним, что сказку как жанр отличает установка на вымысел, в то время как другие жанры читатель воспринимает как художественную реальность.

Однако, в начале XX века ученые-фольклористы начинают говорить о все большем отдалении литературной сказки от традиционных фольклорных сюжетов. Начинают раздаваться несколько преждевременные голоса исследователей о том, что сказка отжила свой век и ее угасание неизбежно. К. Чистов, анализируя сборник Н. Е. Ончукова «Северные сказки», приходит к выводу относительно сказочной традиции начала XX века: *«Следует говорить о дальнейшем развитии реалистического метода, о развитии сатирического и критического направления, о перестройке всей сказки – ее идей и ее сюжета (от завязки до развязки), ее основных образов и отдельных мотивов в стремлении с наибольшей полнотой, методами и средствами сказки отвечать потребностям новой исторической эпохи»*. [Чистов 1986:29]

Несколько отличается от толкования литературной сказки В. Аникиным и формулировка Л. Брауде: *«Литературная сказка – авторское художественное прозаическое или поэтическое произведение, основанное либо на фольклорных источниках, либо придуманное самим писателем, но в любом случае подчиненное его воле; произведение преимущественно фантастическое, рисующее чудесные приключения вымышленных или традиционных сказочных героев и в некоторых случаях ориентированное на детей; произведение, в котором волшебство, чудо играет роль сюжетообразующего фактора, помогает охарактеризовать персонажей»* [Брауде 1977:224].

Все дело в том, что литературная сказка в наши дни очень многолика и фольклор занимает совершенно особое место в литературном сознании. По словам Л. Овчинниковой: *«Социально-нравственные, философские и духовные представления русского народа в XX веке трансформировались, многое смешалось и усложнилось, в том числе и в традиционной системе ценностей, на которой исконно строился художественный мир сказки (например,*

понятия о правде и справедливости, о добре и зле, о милосердии и взаимопомощи, о борьбе, в том числе за правду, о человеке и власти, о грустном и смешном, о главном и второстепенном в жизни)» [Овчинникова 2003:47] Поскольку формирование литературной сказки связано с новой жизнью фольклорного вида, с функционированием архаической формы в иной культурно-исторической системе, современная сказка предстает как весьма многообразное и противоречивое явление. Ее называют «фантастическая книга», «фантастическая повесть», «фантастический рассказ», «современная литературная сказка», на Западе все шире употребляется термин «фэнтези», который имеет весьма размытую формулировку: «Фэнтези как литературный жанр - это описание виртуальных миров с работающей в них магией; причём миров с чёткой границей между Тьмой и Светом. Эти миры могут быть какими-то вариациями Земли в далёком прошлом... далёком будущем... альтернативном настоящем... Ещё это могут быть параллельные миры, существующие вне... или же в связи с Землей» [Барановский 1996:<http://spintongues.vladivostok.com/fantasy.htm>] – одним словом, полного единодушия у ученых нет.

Универсальная форма современной сказки позволяет переосмысление любых традиций и достижений фольклора и литературы. «Литературная сказка вообще более свободна в совмещении мифологических элементов (а точнее – неомифологических), традиций народных сказок, а также легенд, преданий и т.п., поскольку авторы нового времени имеют возможность творчески опираться на все достижения не только отечественной, но и мировой культуры, которые в XX веке воспринимаются уже как всеобщее достояние» - , утверждает Л. Овчинникова [Овчинникова 2003:55].

Современные писатели создают свои сказки на совершенно новой основе, находят новые варианты и «современный реквизит», старую форму наполняют проблемами сегодняшней жизни. Ведущие современные авторы сказок воплощают пожелания известного швейцарского исследователя сказок М. Люти: «Хотя время сказки миновало, но сказка как и предание, должна возникнуть вновь на более высоком уровне. И как старая сказка вобрала в себя в сублимированном виде содержание примитивного предания, так новой сказке следовало бы вобрать в себя содержание современной науки» [Lihti 1971:5].

Таким образом, литературная сказка, с одной стороны, опирается на традиции народной сказки, а с другой стороны, несет в себе отпечаток авторской индивидуальности. В литературной сказке появляются жанры стихотворной сказки, сказки-романа, сказки-повести, сказки-пьесы. Степень присутствия фольклорного начала в авторской сказке может быть разной. Соотношением этих двух начал, т. е. сочетанием фольклорных элементов с авторским новаторством и определяется жанровое своеобразие литературной сказки.

#### IV. Трансформация фольклорной сказки в творчестве Л. Петрушевской (классификация сказок Л. Петрушевской)

«... там, где обычно кончается сказка, начинается счастливая жизнь...»

[Л. Петрушевская 2000 С.230]

Сборник сказок Л. Петрушевской «*Настоящие сказки*» (2002) составляют двадцать две сказки плюс один кукольный роман «Маленькая волшебница», гармонично сочетающий в себе сказочный жанр с жанром романа. Достаточно не просто провести классификацию сказок писательницы, поскольку тематические границы жанра у нее размыты, зыбки. Л. Овчинникова, исследуя сказочное творчество Л. Петрушевской говорит о том, что «*сказки Петрушевской разнообразны. Они отличаются и ориентацией на различные фольклорно-сказочные жанры, и пафосом и системой образов. Их называют философско-сатирическими, абсурдно-философскими, аллегорическими и т.п. Если говорить о народно-сказочном прототипе, то в основе сказок Л. Петрушевской в первую очередь сатирические и новеллистические сказки (изображены внутренние противоречия, алогизм действительности, семейно-бытовая проблематика, приближенный к быденному язык)*» [Овчинникова 2003:211]

Несмотря на наличие философских и сатирических мотивов в сказках писательницы, «*Настоящие сказки*» представлены волшебным и социально-бытовым сказочными жанрами. Однако, зыбкость границ данных жанров в сказках Л. Петрушевской обуславливает размытость границ этого жанра, например, наличие социально-бытовой тематики в волшебных сказках, и наоборот, наличие волшебного элемента в социально-бытовой сказке, который уводит ее от полного соответствия этому жанру.

Таким образом, на границах жанров волшебной и социально-бытовой сказок оказывается, например, «Сказка о часах», где рассматриваются взаимоотношения эгоистичной дочери, мечтающей лишь о красивых нарядах и ее жертвенной и кроткой матери, желающей для своей девочки только добра. Лишь волшебные часы, отмеряющие

время жизни матери, которой пришлось их завести по капризу жестокой дочери, превращают данное подчеркнуто бытовое повествование в волшебное.

Сюда же можно отнести также «Историю живописца», повествующую об обманутом и изгнанном из своей квартиры художнике, который впоследствии находит волшебный мольберт и сказка превращается в волшебную. В сказке «Отец рассматривается» проблема семьи, но присутствие в сказке волшебницы также превращает ее в волшебную сказку.

Хотя, по мнению В. Проппа, *«не всякие сказки, в которых есть волшебство, относятся к волшебным»* [Пропп 1984:174], следовательно данные сказки следует отнести к жанру бытовых сказок. Однако следует отметить то, что В. Пропп в своем труде сам же себе противоречит, далее говоря о том, что в *«так называемых реалистических сказках волшебного средства никогда нет, и это может служить одним из признаков отличия их от волшебных сказок»* [Пропп 1984:246]. Ученый не отрицает возникновения трудностей при попытке классификации тех или иных сказок, выделяя так называемые сказки переходного характера.

Жанровая классификация сказок по В. Проппу является основополагающей для данной работы, однако, учитывая некоторые противоречия В. Проппа в вопросе подвижности жанровых границ сказок, а сказки Л. Петрушевской не могут быть подчинены критериям строгой классификации, поэтому в данном аспекте мы возьмем за основу теорию финского ученого Аарне, считающего, что любую сказку с элементами волшебства в ее сюжете можно причислить к волшебным. Соответственно мы классифицируем сказки Л. Петрушевской по наличию/отсутствию волшебного элемента в них на волшебные/социально-бытовые сказки.

- Волшебные сказки: *«Новые приключения Елены Прекрасной», «История живописца», «Девушка Нос», «Сказка о часах», «Отец», «Крапива и Малина», «Принц с золотыми волосами», «Анна и Мария», «Золотая тряпка», «Две сестры», «Остров летчиков», «Дедушкина картина», «Принцесса Белоножка», «Матушка капуста», «Фонарик», «Приключения в космическом королевстве», «Секрет Марилены», а также роман-сказка «Маленькая волшебница».*

- Социально-бытовые сказки: *«Верба-хлест», «Глупая принцесса», «За стеной», «Черное пальто».*

## 1. Волшебные сказки

Традиционный сюжет волшебной сказки начинается с оставления героем родного дома, где он счастливо живет. Этим же традициям придерживается Л. Петрушевская: *«В одном городе жила очень красивая девушка по имени Нина. У нее были золотистые, кудрявые волосы, большие синие, как море глаза, огромный нос и прекрасные белые зубы. Когда она смеялась, казалось, что светит солнце, когда она плакала, казалось, что падает жемчуг. Одно ее портит – большой нос. Однажды Нина собрала все деньги, какие у нее были, и пошла к врачу»* [Петрушевская 2000:59].

В фольклорных сказках главными мотивами ухода героя из дома служат:

- Изгнание героя персонажем-антагонистом

У Л. Петрушевской в качестве чудесных противников сказочного героя выступают не восходящие к мифологическим традициям образы Змея, Кощея Бессмертного, Бабы Яги и т. д., а современные персонажи, как, например, квартирный жулик Адик в «Истории живописца».

- Отправление героя на поиски чего-либо:

*«Услышав от одного товарища об острове, молодой летчик решил во что бы то ни стало добраться туда на самолете <...>»* [Петрушевская 2000:222]

- Нарушение героем запрета покидать дом

В своих *«Настоящих сказках»* писательница на своих героев такие табу не накладывает.

Для фольклорной сказки характерен зачин в виде устойчивой модели или формулы. Хотя, Л. Петрушевская четкой конструкции в построении своих сказок не придерживается, тем не менее в зачине выражается традиционная сказочная обрядность. Для сказок писательницы характерно начало типа *«жили-были»*: *«Жила-была младшая принцесса и все ее любили»* [Петрушевская 2000:258], *«Жил-был принц с золотыми волосами»* [Петрушевская 2000:155], *«Жил-был художник»* [Петрушевская 2000:30] - или начало сразу дающее завязку повествованию: *«У одной женщины была девочка, очень маленькая, звали ее Капля, Капочка»* («Матушка капуста») [Петрушевская 2000:266], *«Жил на свете один отец, который никак не мог найти своих детей»* («Отец») [Петрушевская 2000:72].

В сказках Л. Петрушевской в соответствии с традициями фольклорной сказки не указывается ни время, ни место действия: *«<...> там, за горами, лежало море, а за морем находился город Н.< ...>»* («Принц с золотыми волосами») [Петрушевская 2000:156].

Исключением является лишь, пожалуй, роман-сказка «Маленькая волшебница», в которой волшебник Амати проживает в своем вполне соответствующем сказочным традициям хрустальном дворце на высотах Гималаев, реального географического объекта.

Так или иначе, несмотря на то, что автор не указывает ни времени, ни места действия, читатель понимает, что герои Петрушевской – наши современники, а действие сказок происходит в сегодняшнем реальном мире, на что указывает даже само название сборника *«Настоящие сказки»*.

В фольклоре наряду с мотивом дома оказывается тесно связан мотив дороги. Герою, покинувшему дом, нкжно пройти, преодолеть какой-то путь и прийти в определенное место, противоположное дому. Перемещение героя в специфическом сказочном пространстве, его путь, дорога составляют ось сказочного повествования. Расстояние между пространствами может преодолеваться различными способами: герой может лететь по воздуху, ехать по земле или воде, его могут вести различные волшебные помощники. Герои Л. Петрушевской, в основном, преодолевают расстояния от своего дома до мест, где происходят чудеса с помощью самых современных способов – на поездах и самолетах: *«Все-таки в первый же выходной – а была суровая зима – он направился на сороковой километр. Поезд почему-то шел весь день с большими остановками и наконец, когда стало темнеть, дополз до платформы «Сороковой километр»* [Петрушевская 2000:72].

Сказкам Л. Петрушевской свойственен также отказ от одних мотивов или их упрощение и возведение других мотивов в основу всего сказочного сюжета. Например, сказка «Фонарик» полностью строится на мотиве пути или дороги. Как волшебный клубочек в фольклорных сказках, у Л. Петрушевской верный путь указывает луч фонарика:

*«Она шла и шла, свет фонарика вел ее куда-то, и она уже совершенно не понимала зачем ей двигаться по снежному полю, и где ее дом, и сколько прошло времени»* [Петрушевская 2000:287].

Характерный для фольклорной сказки мотив преодоления трудностей и разрешения сложных задач героем имеет существенное значение и для сказок писательницы. Проблема хитрости – одна из сложнейших проблем народной сказочной поэтики, находит отражение и у Л. Петрушевской. В *«Настоящих сказках»* равно как и в народном творчестве, хитрость не осуждается, поскольку она является орудием слабого против сильного, а героизируется, так, например, в сказке «Принц с золотыми волосами» содержащаяся в заточении королева, только благодаря своей хитрости попадает в родной город, где она может найти спасение.

Для героев Л. Петрушевской в соответствии с традициями фольклорной сказки характерно деление на положительных и отрицательных:

*«В одной семье родились девочки-близнецы, и все решили, что они похожи как две капли воды, только соседка колдунья сказала, что не будет более разных сестер и одна вырастет злой как крапива, а другая доброй как малина» («Крапива и Малина»)* [Петрушевская 2000:99].

Во многих сказках писательницы поведение положительного героя близко к архетипу одного из любимых народных героев *Иванушке-дурачку*, который в волшебной сказке всегда достигает успехов без всяких усилий, благодаря тому, что в его руки попадает волшебный помощник. Иванушка – идеализированный народный герой. Он дурачок только для видимости, это всего лишь его маска. Его основным качеством является бескорыстие. Он всегда кого-то освобождает, выручает. Даже в тех случаях, когда он ищет себе невесту, он находит девушку в беде. Он всегда кого-то выручает или спасает и, таким образом, заслуживает себе невесту. Все сказочные сюжеты связаны с испытанием Иванушки на доброту и великодушие, например, в сказке про Емелю герой, пожалев пойманную щуку, выбрасывает ее обратно в воду. Такие поступки всегда вознаграждаются наделением героя волшебными способностями.

Положительным героям Л. Петрушевской также присущи самоотверженность и самоотдача, доходящая в некоторые моменты до крайности. В «Истории живописца» Петрушевской показан образ изгнанного из своей квартиры обманном путем нищего художника, который даже не пытается восстановить справедливость и побороть «злую силу» в лице жулика Адика. Он, напротив, влюбляется в заселившуюся в его жилье хромую девушку Веру и ее семью настолько, что готов ради их благополучия оставаться на улице. Ради ее счастья он даже просит Адика жениться на Вере. В этом и заключается характерная особенность положительных героев Л. Петрушевской – они могут спасать и защищать других, но никак не себя.

Нищий художник ежедневно рисует мысленные картины, создавая целые шедевры, а затем *«наш мечтатель брел в булочную и вдыхал там аромат свежего хлеба, а также глубокий, сладкий, сытный запах деревенского каравая и поджаристо-легкомысленное дуновение от горячих булочек. Художнику не приходило в голову просить милостыню, он не искал огрызков на полу; он просто стоял, закрыв глаза, и грелся душой, такая у него была ежедневная программа»* [Петрушевская 2000:33]

Тем не менее, в одном Л. Петрушевская неизменно верна фольклорным традициям – в ее сказках добро всегда торжествует над злом и сказка непременно заканчивается

хорошо. Живописец, подобно фольклорному Иванушке-дурачку, благодаря своей доброте и терпимости, в итоге получает все – и квартиру, и невесту впридачу.

Однако, одно доброе сердце героя не способно обеспечить счастливый конец сказке. В волшебных сказках писательницы, как и в традиционных волшебных сказках, положительным героям непременно помогают волшебные предметы: *волшебный мольберт* («История живописца») [Петрушевская 2000:30], *волшебный цветок* («Крапива и Малина») [Петрушевская 2000:99], *волшебная палочка* («Принц с золотыми волосами») [Петрушевская 2000:155].

Волшебные сказки Л. Петрушевской, как и полагается, строятся на чудесном вымысле, где обязательным является элемент волшебства, будь то *молодильная мазь* («Две сестры») [Петрушевская 2000:193], *заколдованные часы* («Сказка о часах») [Петрушевская 2000:65], *волшебное зеркальце* («Новые приключения Елены Прекрасной») [Петрушевская 2000:9] или *хрустальный шар* («Анна и Мария») [Петрушевская 2000:173]. Здесь происходят чудеса, однако образ современного волшебника приобрел ряд черт, отличающих его от утвердившегося архетипа волшебника, который *«хоть выглядит и ведет себя более или менее подобно человеческому существу, его колдовские способности и духовное превосходство наводят на мысль, что и в добре и в зле он находится либо вне, либо выше или ниже человеческого уровня»* [Юнг 2006:87]. В сказках Петрушевской волшебными способностями наделяются, казалось бы самые обыкновенные обыватели: местного волшебника, например можно встретить даже где-нибудь в пивной («Новые приключения Елены Прекрасной»), волшебницей может оказаться случайная прохожая («Отец») или даже соседка («Крапива и Малина»), а волшебными способностями может быть наделен самый обыкновенный человек за его добрые дела («Анна и Мария»). К тому же волшебник Петрушевской не обязан спасать всех подряд, ведь *«волшебник – не благотворительная организация и не Красный Крест, чтобы немедленно приходить на помощь»* [Петрушевская 2000:10].

В сказках писательницы волшебство не безвозмездно и за него часто приходится чем-то расплачиваться, так за возможность разыскать свою королеву молодой король отдает чародею полцарства («Принц с золотыми волосами»), в другой сказке за изменение формы носа волшебник требует отдать ему палец на руке («Девушка Нос»). Герои Л. Петрушевской за волшебство расплачиваются даже деньгами: *«Как будто кто-то только что вышел из дома, оставив на столе чашку, чайник, хлеб, масло и сахар. Печь была теплая. Наш путешественник замерз и проголодался, поэтому, громко извинившись, он налил себе чашку кипятку и выпил. Подумав, он съел кусок хлеба и оставил на столе деньги»* [Петрушевская 2000:73].

Все это делает волшебство в сказках Л. Петрушевской чем-то естественным, если даже не обыденным – признаки, характерные для европейской литературной сказки.

В фольклорной сказке женскому идеалу соответствует мужской идеал. Этому правилу старается придерживаться и писательница, однако мужской идеал у Л. Петрушевской часто выглядит несколько сниженным, ведь женщины у Л. Петрушевской – это Олимп, на котором нет мужчин, потому что по словам исследователей творчества писательницы, Петрушевская всегда находится на стороне женщины. Дело в том, что она со стороны женщины. Эта тенденция ощутима и в ее сказках:

*«Нина побежала на улицу Правой руки, взлетела на четвертый этаж и вошла в комнату своего любимого. Он сидел на кровати и пил пиво.*

*- А, это вы! – воскликнул он. – Приятно снова вас увидеть. А то тут приходила какая-то девица и выдавала себя за вас. Но меня не обманешь. Смешней вашего лица я не видел нигде. Вас так легко не забудешь.*

*Нина засмеялась и заплакала сразу. И в комнате как будто вспыхнуло солнце и засияли жемчуга.*

*- Что вы плачете? – поинтересовался молодой человек. – Не хотите ли выйти за меня замуж?» [Петрушевская 2000:63]*

Литературная сказка Петрушевской представляет собой синтез высокой и низкой культур, т. е. здесь волшебный сюжет может быть соотнесен с низкой социальной основой. Писательница как бы играет с читателем, который, узнав в ее сказке традиционный и знакомый ему фольклорный или литературный сюжет и героев, имеет возможность сопоставить их с авторским новаторством Л. Петрушевской, которая этих героев вводит в современный контекст.

Так, например, в «Настоящих сказках» *волшебное зеркальце* Елена Прекрасная покупает на базаре, вернее даже не покупает, а как настоящий воришка сбегает с ним («Новые приключения Елены Прекрасной»), а на прием к *волшебнику* может направить даже врач («Девушка Нос», «Матушка капуста»).

Петрушевская в подчеркнуто пародийном сниженном плане рисует привычные, казалось бы, даже героические персонажи сказки: местный волшебник представляет собой пьяницу и хвастуна; Елена Прекрасная предстает перед нами не слишком умной девушкой, более того *«Елена Прекрасная была глупа как пробка»*. [Петрушевская 2000:15].

В сказках писательницы наряду с фольклорными персонажами: Еленой Прекрасной, феями, принцами, принцессами, королями и королевами соседствуют до сих пор не задействованные в роли сказочных героев миллиардеры, женщины легкого

поведения («Новые приключения Елены Прекрасной»), куклы Барби («Маленькая волшебница»), квартирные жулики («История живописца»). Образы персонажей при всей их обусловленности архетипами русского народного сознания и традициями волшебной сказки – это, тем не менее образы современной сказки, персонажи XX века.

Поэтику сказок Л. Петрушевской характеризуют многие традиции фольклорной сказочной поэтики:

речевые формулы: *«Когда она смеялась, казалось, что светит солнце, когда она плакала, казалось, что падает жемчуг»* [Петрушевская 2000:15];

пословицы: *«Руби сук да по себе»* («Принц с золотыми волосами») [Петрушевская 2000:155], *«Умела грешить, умей и спастись»* («Матушка капуста») [Петрушевская 2000:268];

уменьшительно-ласкательные конструкции: *Капелька, Капочка* («Матушка капуста») [Петрушевская 2000:266], *Крапивка, Малинка* («Крапива и Малина») [Петрушевская 2000:99];

характерные для фольклорных сказок повторы, выражающие интенсивность действия и силу эмоционального напряжения: *плакала-плакала* («Матушка капуста») [Петрушевская 2000:271], *звонят-названивают, шла и шла* («Фонарик») [Петрушевская 2000:287;288].

В сказках Л. Петрушевской отсутствуют переходные формулы, широко используемые в народных сказках при изменении места действия, также здесь отсутствуют формулы проверки внимания слушателей и привлечения их интереса. Авторы литературных сказочек редко обращаются к ним. Отсутствие данных формул не наносит никакого ущерба поэтике сказки.

Характерные для традиционной сказки магические фразы и заклинания звучат и в сказках Петрушевской в ее специфической ироничной интерпретации: *«Чао, чао, бамбино!»* [Петрушевская 2000:56], *«Раз, два, три, пали, вали»* [Петрушевская 2000:320].

Для стиля фольклорной сказки характерен мотив утроения. В народной сказке все утраивается. У родителей три сына, у царя три дочери, царевна задает три задачи, трижды происходит бой со змеем, у которого может быть 3, 6, 12 голов. Л. Петрушевская вместо этого приема в целях преувеличения силы и вида изображаемого, для усиления его впечатления на читателя, использует прием гиперболы:

*«Одна очень толстая девушка не умещалась в такси, а в метро занимала собой всю ширину эскалатора».*

*Сидела она на трех стульях, спала на двух кроватях и работала в цирке, где поднимала тяжести»* («Секрет Марилены») [Петрушевская 2000:307].

Язык сказок Л. Петрушевской вобрал в себя просторечия, жаргонизмы, а также сниженную лексику:

*- Бабка, во бабка! Зажмурилась совсем, - продолжала Лиза. – Сейчас отбросит копыта. Пошли.*

*- Ага, шуриши пакет под лавку, - угрожающе сказала Рита. – Сиди, я сбегаю в аптеку, а то стукну, позвонки в трусы посыпятся, сиди сейчас же. У меня еще остались деревянные. («Две сестры») [Петрушевская 2000:209].*

Язык писательницы каламбурен и ироничен:

*- Вы что, с ума сбесились? («Секрет Марилены») [Петрушевская 2000:317];*

*«Души прекрасные порывы» (название телепередачи в «Маленькой волшебнице») [Петрушевская 2000:423].*

В процессе эволюции сказка приобрела достаточно жесткую структуру, Однако мифологические мотивы составляют ядро классической европейской сказки, в которой практически ничто не сотворяется впервые, а лишь приобретает новые черты в процессе демифологизации. Это относится и к сказкам Л. Петрушевской, открывающим ряд мифологических мотивов.

Для архаических мифологических сказок устойчива такая схема, как явление к герою девушки, сбросившей звериную шкуру, которая обеспечивает ему в дальнейшем удачу и помощь, выполняет хозяйственные обязанности жены. После ее исчезновения, герой должен отправиться на поиски, которые сопровождаются различными трудностями, в частности герой должен узнать свою жену среди множества других женщин и не ошибиться.

В «Новых Приключениях Елены Прекрасной» действует похожая схема. Пенорожденная Елена – прообраз спартанской царицы из древнегреческих мифов, славящаяся своею дивной красотой. Она является миллиардеру и покоряет его сердце. Затем Елена исчезает, вернее, волшебное зеркальце делает ее невидимой, чтобы избежать войны в стране из-за красоты этой женщины. Тогда невидимая Елена поселяется рядом со своим миллиардером и помогает ему в казино выигрывать миллионы. Несмотря на то, что Елена не видима для всех окружающих, миллиардер ощущает ее присутствие и даже кружится с ней в танце, ощущает аромат ее духов:

*«<...>однако заказанная музыка заиграла, и Елена Прекрасная очутилась в объятиях миллиардера, и он, как во сне, начал кружиться совершенно один, причем так мастерски изобразил, что нежно прижимает к себе партнершу, что режиссер CNN был в восторге, и эта запись была потом показана по всем программам как образец*

*пантомимы: миллиардер даже целовал руку воображаемой партнерше!»* [Петрушевская 2000:23].

На мифологических мотивах построено «Приключение в космическом королевстве», где как и в Античной мифологии, свою дочь король Ктор создает из своего же мизинца на правой руке.

Много мифологических мотивов сосредоточено также в кукольном романе «Маленькая волшебница», где в соответствии с архетипическим мотивом мифов о создании богами и последующем отправлении с определенной миссией героя на землю, в квартире деда Ивана появляется, созданная волшебником Амати необыкновенная кукла Барби Маша. Она помогает деду Ивану справиться со всеми невзгодами и становится его любимицей и талисманом. Даже когда Барби Машу подменяют другой куклой дед этого не может не почувствовать. Доброй Барби Маше в сказке противостоит злая Валька или как она сама себя назовет Валькирия, т. е. мифологическая грозная дева-воительница из древнегерманского эпоса, а волшебник Амати в сказке-романе предстает в образе бессмертного мифологического полубога-демиурга, вдыхающего в игрушки волшебные души и живущего в сказочном хрустальном дворце: *«Жил-был (и сейчас живет) великий мастер Амати, который прославился своими скрипками и виолончелями. Несколько веков назад он перебрался в заоблачные высоты Гималаев, в хрустальный дворец, закрытый для посетителей, - и там продолжал делать свои скрипочки, виолончели и гитары ( вы наверняка их видели в магазинах с маркой калужской мебельной фабрики, но не верьте – все инструменты мира идут через руки Амати, поскольку музыка предназначена для счастья и слез, а этим как раз заведует Амати. А если счастья не получается, одни слезы – то надо винить только себя, на этом точка)* [Петрушевская 2000:347].

В романе-сказке Л. Петрушевской переплетаются два жанра: волшебная сказка и роман о современной действительности.

Образы персонажей при их обусловленности русского народного сознания и традициями волшебной сказки, заключающихся в присутствии элемента волшебства, делении героев на положительных и отрицательных, присутствии ряда мифологических мотивов и т. д., - это образы современного романа, фантастические события которого разворачиваются в Москве 90-х годов.

В традиционных волшебных сказках зло воплощается в образе хтонических чудовищ, с которыми герою приходится бороться, в «Маленькой волшебнице» же природа зла совершенно иная. Здесь приходится бороться с беспредельной пошлостью и агрессивностью в сочетании с некоторой сентиментальностью: *«А местный дворовой*

*бандит вдруг перестал заботливо считать патроны, а пошел и выкинул их в ближайший пруд вместе с пистолетом, наручником и охотничьим ножиком типа «белка».*

*После чего бандит побежал в церковь и там, весь дрожа (а музыка играла), купил сто свечек и поставил их у всех икон, а потом этот бандюга заказал панихиду по мамочке и папочке (убиенным Анатолию и Матильде), которых ему пришлось прикончить, а то бы они его вдвоем прикончили, такие дела» [Петрушевская 2000:400].*

Психологическое исследование природы этого зла и его развенчание произведено средствами современного романа. Даже в сказочных превращениях героев романа проявляются черты современного романа. Л. Петрушевская производит испытание своих героев в духе героев Булгакова, т. е. истинная сущность человека проявляется через его столкновение с иррациональным злом. Так, превращенные в романе алкоголичка Шура Шашка и ее сынок Игорек в волчицу и лисенка, вновь обретают давно утраченную человечность.

Кроме того, нельзя не отметить то, что образ волшебника Амати перекликается и сочетает в себе черты булгаковских образов Воланда и Мастера из романа «Мастер и Маргарита». Амати как и Воланд несет функцию носителя судеб, но его образ возносится к более светлым началам, чем образ героя М. Булгакова. Также как и Воланд, Амати залетает в Москву, где скупает игрушки чтобы затем вдохнуть в них жизнь: *«Раз в сколько-то лет он спускался с гор на лифте, навещая самые большие магазины мира и не единожды залетал в Москву на широкую площадь» [Петрушевская 2000:350].*

В один из своих приездов он забирает с собой непослушную девушку Вальку и превращает ее в красивую куклу. Некоторое время Валька исполняет роль булгаковской Маргариты – она помогает мастеру Амати в написании его книг для добрых волшебников.

Об инферальной природе волшебника свидетельствует все вокруг: *«Продавищица в это время поперхнулась, взмахнула кулаком, ее прошибла слеза – а у прилавка уже никого не было. Только стоял легкий запах то ли сирени, то ли керосина» [Петрушевская 2000:350].* Роман М. Булгакова также насквозь пропитан запахом керосина.

«Маленькую волшебницу» и «Мастера и Маргариту» роднит также обилие звучащей музыки в обоих романах: на страницах произведения М. Булгакова звучит музыка великих композиторов – оперы П. Чайковского, Ф. Шуберта, оркестр играет марши: *«В каждом из этих окон горел огонь под оранжевым абажуром, и из всех окон, из всех дверей, из всех подворотен, с крыши и чердаков, из подвалов и дворов вырывался хриплый рев полонеза из оперы «Евгений Онегин»» [Булгаков 1986:61].*

У Л. Петрушевской в ее романе-сказке звучат вальсы таких великих композиторов, как И. Штраус, М. Меерович, а также музыка игрушечных органов и роялей: *«Видимо,*

*когда-то этот музыкальный инструмент был сделан для кино, а теперь рояль был раскрыт, и струны в нем очень дрожали, но дед Иван починил, подвинул где надо, закрыл его новой красивой крышкой из карельской березы, и Барби Маша вечером играла на нем прекрасные вещи – вальсы великих композиторов Иоганна Штрауса и М. Мееровича» [Петрушевская 2000:339].*

Кульминационная глава «Маленькой волшебницы» в которой развивается действие телешоу «Души прекрасные порывы» перекликается с главой из романа М. Булгакова «Черная магия и ее разоблачение». Здесь также происходит разоблачение людских пороков. Целый ряд аллюзий с булгаковским романом проходит в романе-сказке Л. Петрушевской, например, сцена «денежного дождя» из «Мастера и Маргариты»: «<...> Пистолет вздернулся кверху. Он крикнул: - Три! - сверкнуло, бухнуло, и тотчас же из-под купола, ныряя между трапециями, начали падать в зал белые бумажки.

*Они вертелись, их разносило в стороны, забивало на галерею, откидывало в оркестр и на сцену. Через несколько секунд денежный дождь, все густея, достиг кресел, и зрители стали бумажки ловить.*

*Поднимались сотни рук, зрители сквозь бумажки глядели на освещенную сцену и видели самые верные и праведные водяные знаки<...> Всюду гудело слово «черwonцы, черwonцы», слышались восклицания «ах, ах!» и веселый смех. Кое-кто уже ползал в проходе, шаря под креслами. Многие стояли на сиденьях, ловя вертявые, капризные бумажки» [Булгаков 1986:133]. Л. Петрушевская в «Маленькой волшебнице» пародирует данную сцену из романа М. Булгакова: «<...> а органчик играл, кипятясь и подпрыгивая, и число ключей и «мерседесов» росло на сцене, ящики с телевизорами громоздились один на другой. <...>*

*А Шура-Шашка раньше деда дошла до сцены и сказала:*

*-Выиграли все! И мы тоже!*

*И взяла себе ключи и положила их на капот «мерседеса».*

*И велела:*

*- Подходить по одному! – И туманно пояснила: - По семье на рыло!*

*Все ее поняли сразу.< ...>*

*Народ начал действовать незамедлительно, но, поскольку музыка играла, все встали в дружную, чинную очередь, рядами, и, говоря друг другу «спасибо» и «пожалуйста», смеясь от души, они подходили к Шашке и получали из ее рук ключи, машину и ящик с телевизором»[Петрушевская 2000:441].*

В кукольном романе «Маленькая волшебница» Л. Петрушевская также пародирует сцену продажи души дьяволу из гетевского «Фауста». Образ гетевского Мефистофеля трансформируется в некую пародию на дьявола, а подписанный кровью договор с нечистой силой представляет собой всего-навсего вытащенную из лужи обертку от мороженого, что несколько снижает мотив зла в сказке: *«Тогда Валька, ни минуты не медля, подошла к нему в образе черта: т.е. рога, хвост, рыло, плащ и беретка с пером.*

*Все-таки она недаром, живя у Аматти, смотрела телевизор все вечера и выходные, вместо того чтобы читать, как ей советовал добрый Аматти, так что она живо вспомнила оперу композитора Гуно «Фауст», где как раз действовал черт в таком наряде, звали его Мефистофель.*

*Гражданин с мороженым нимало не испугался и тут же злобно предложил нечистому свою душу, а взамен хотел себе власть над миром. Но при этом требовал какой-то договор, чтобы подписать его кровью.*

*Там, в опере «Фауст», тоже был такой тип.*

*Валька не растерялась, пригласила его во двор на скамейку, а сама по пути выудила из лужи мокрую обертку от мороженого: вполне подходящий материал для договора....*

*Он проткнул себе палец булавкой и заботливо приложил свой окровавленный безымянный к обертке от мороженого, которая на этот момент была превращена в древнюю хрустящую бумагу с водяными знаками (буква «э», потом «с», «к» и дальше «имо») [Петрушевская 2000:356-357].*

Таким образом, сказки Л. Петрушевской характеризуются использованием писательницей ряда постмодернистских приемов, таких как например, обильное заимствование персонажей, игра ассоциациями и реминисценциями. Петрушевская, как истинный писатель эпохи постмодернизма создает свой новый язык и стиль из гетерогенных элементов культуры прошлого.

Так, в результате игры со словом известный персонаж литературной сказки Белоснежка у Петрушевской превращается в *Белоножку* («Принцесса Белоножка»), причем в сказке Петрушевской есть множество реминисценций в духе литературной сказки братьев Гримм, например, у братьев Гримм Белоснежка имела белое словно снег личико, а Белоножка Петрушевской имеет белые словно лепестки лилии ножки, у писательницы принцесса также засыпает смертельным сном и пробуждается от поцелуя принца:

*«<...> принц загородил спиной свою ношу и быстро поцеловал принцессу в губы – он где-то читал, что так можно оживлять принцесс.*

- Поздно, поздно, - причитала нянька,- раньше надо было, дурак, упустил свое счастье, девочка была ласковая, послушная.

*А принцесса внимательно смотрела на принца, широко открыв глаза, а потом моргнула и засмеялась»* [Петрушевская 2000:265].

Кроме того в сборнике присутствует ряд реминисценций в духе Антуана де Сент Экзюпери, В. Гауфа. Так, например, «Остров летчиков» Петрушевской напоминает переосмысленную сказку А. Экзюпери «Маленький принц», в которой герой А. Экзюпери, Маленький принц, живя на своей небольшой планете, занимается выращиванием любимой розы. У Петрушевской здесь главный герой молодой летчик, который пролетев однажды над волшебным островом с дворцом и чудесным благоухающим садом от аромата которого может закружиться голова, создает свой собственный сад на маленьком клочке земли размером с междугородний автобус, где он *«<...>трудолюбиво выращивал эти семена, и даже построил в окружении своих новых цветов дворец в полметра высотой из мелких камней, и даже провел туда электричество и ввинтил туда лампочку от карманного фонарика, чтобы ночами в его довольно маленьком саду горело одно окошко под крышей дворца»* [Петрушевская 2000:224].

В «Острове летчиков» также заимствован и переосмыслен мотив приручения Лиса Маленьким Принцем:

*«<...>он даже заплатил за авиабилет и такси одному особенно взволнованному человеку, который кричал, что ему теперь не нужны никакие деньги, так как из-за задержки рейса он упустил свой поезд, а его должна была прийти встречать одна собака, и именно к последнему вагону, она всегда приходила почему-то встречать именно его и именно к последнему вагону, и в этот раз он решил эту собаку усыновить за ее верность – и нате, самолет опоздал!»* [Петрушевская 2000:224].

Сказка «*Девушка Нос*» представляет собой литературную аллюзию сказки немецкого сказочника В. Гауфа «Карлик Нос». Героев обеих сказок объединяет их прекрасная внешность, которой они обладали до колдовства. Герой сказки В. Гауфа Якоб «был красивый сынок, складный, пригожий лицом и для своего двенадцатилетнего возраста довольно крупный» [Гауф 1991:114]. Героиня Л. Петрушевской Нина также рождается очень красивым ребенком: *«У нее были золотистые, кудрявые волосы, большие синие, как море глаза...»* [Петрушевская 2000:59].

Далее герои обеих сказок попадают в немилость злых колдунов, которые обезображивают героев, так, например, злая волшебница обратила Якоба в маленького безобразного и длинноносого уродца-карлика за то, что он осуждал ее страшную внешность:

- *Послушай, старуха, где у тебя совесть?* – сердито крикнул он. – *Сначала копаешься своими противными коричневыми пальцами в прекрасных травах и мнешь их, потом суешь себе под длинный нос<...>* [Гауф 1991:116].

Прогневанный злой колдун меняет внешность и Нине, хотя Л. Петрушевская в эту перемену вкладывает несколько иной, философский смысл: *«Когда я родилась, мои родители совершили ошибку и не позвали на праздник старого колдуна, который жил в лесу. Как только он узнал, что его не позвали, он страшно обиделся и сказал, что сделает мне очень важный и ценный подарок. С этих пор у меня стал расти нос. Когда мои родители пошли упрашивать колдуна, он сказал, что если у меня будет маленький нос и я стану красавицей, меня полюбит любой подлец, а так меня полюбит единственный человек в мире»* [Петрушевская 2000:59].

Писательница заимствует и трансформирует целые цитаты из литературных произведений Пастернака: *«сплетенье рук, сплетенье ног»* (о драке) [Петрушевская 2000:341], Фета *«Теперь рояль был раскрыт, и струны в нем очень дрожали»* («Маленькая волшебница») [Петрушевская 2000:339].

Некоторые персонажи Петрушевской носят имена изветных в миру писателей, музыкантов: известные писатели *Франсуа Мари Аруэ* (Вольтер), *Джордж Ноэл Гордон* (Байрон), музыкант *Вольфганг Амадей* («Приключение в космическом королевстве») [Петрушевская 2000:299] оживают на страницах сказки писательницы. Для сказок Петрушевской характерно также игровое начало, которое проявляется даже в именах собственных и различных наименованиях: машину королевского размера в сказке «Две сестры» она окрещивает *«роллс-кинг-сайз-ройсом»* [Петрушевская 2000:320], волшебницу на страницах той же сказки иронично называет *феей Бродбутер* [Петрушевская 2000:320], здесь также присутствует некий каламбур – *Марилена-Ленмери, остров Мань-Вань* («Две сестры») [Петрушевская 2000:321].

Итак, на основе произведенного анализа мы можем сделать следующие выводы: между волшебной литературной сказкой Л. Петрушевской и фольклорной сказкой есть ряд сходств, например:

- Наличие общих мотивов (мотив оставления героем родного дома, мотив дороги, мотив волшебства, мифологический мотив и т. д.)

- Общие поэтические средства (использование повторов, уменьшительно-ласкательной лексики, устойчивых фольклорных формул, пословиц и поговорок)
- Демифологизация сюжета
- Наличие типизированных образов (деление на отрицательных/положительных персонажей, обусловленность образов традиционными фольклорными архетипами).
- Установка на вымысел

Различия между волшебной фольклорной и литературной сказкой Л. Петрушевской состоят в следующем:

- Трансформация традиционных фольклорных образов (образ волшебника, образ Елены Прекрасной и т. д.)
- Отсутствие некоторых традиционных мотивов (мотив утращения)
- Неустойчивость традиционного структурного построения сказки
- Некоторая реальность фантазий на фоне современного контекста

Кроме того, в волшебных сказках писательницы присутствуют характерные для постмодернистского направления черты:

- Аллюзии и реминисценции из мирового культурного наследия (Б. Пастернак, М. Булгаков)
- Заимствование и трансформация образов литературной сказки («Девушка Нос», «Принцесса Белоножка»)
- Ирония
- Деконструктивизация имиджей реальных исторических персонажей (Моцарт, Байрон, Вольтер).

В сказках писательницы присутствуют романские традиции («Маленькая волшебница»), характерные для литературной сказки.

## **2. Социально-бытовые сказки**

Одним из основных признаков этих сказок является отсутствие сверхестественности. В социально-бытовых сказках законы природы, как правило, не нарушаются. Здесь отсутствует какое бы то ни было волшебное средство.

Среди бытовых сказок Л. Петрушевской есть такие, которые построены почти по той же композиционной схеме, что и волшебная сказка, лишь элемент сверхестественного,

волшебного в них отсутствует. К таким сказкам относятся, например, «Королева Лир», «Глупая принцесса», входящие в один из традиционных циклов бытовых сказочных сюжетов о глупцах.

Главными героями ее текстов выступают традиционные сказочные персонажи: принцессы, королевы, графы.

В сказках присутствует мотив отлучения от дома, как, например, в «Королеве Лир»:

*«Было дело в одном государстве, что старушка королева, которую все звали Лир, слегка рехнулась, сняла с себя корону, отдала ее своему сыну Корделю, а сама решила наконец отдохнуть, причем где-нибудь в глухих местах и безо всяких удобств»* [Петрушевская 2000:129] или в «Глупой принцессе»:

*«Тогда у родителей лопнуло терпение, и они решили отдать свою глупую дочь в школу ветеринаров, куда Ира вскоре и переехала вместе с собаками, щенками и пузатой кошкой, которую везли в отдельном плетеном сундуке»* [Петрушевская 2000:233].

Мотив испытания героя в этих сказках приобретает приключенческо-сатирический характер. В своих сказках Л. Петрушевская высмеивает светский уклад жизни: глупая принцесса не так уж и глупа, но королевское общество не готово слушать и слышать правду, которую она говорит; отдых старой королевы на воле, в жизни не выходившей за ограду своего дворца и не умеющей себя самостоятельно даже прокормить, одеть и причесать, заканчивается полицейской погоней за многочисленные кражи королевы.

Страницы этих сказок насквозь пронизаны тонкой иронией писательницы:

*«Алиса даже нашла маленький боченок черной икры, которую она вообще-то терпеть не могла, но тут на свежем воздухе в диких условиях лужайки, и икра вполне сошла»* («Королева Лир») [Петрушевская 2000:130].

В. Пропп среди бытовых сказок выделяет также сказки о хозяине и работнике, где антагонистами выступают хозяин и его работник. Эту тему не обходит стороной и Л. Петрушевская, отразив в сказке «Верба-хлест» козни зловещей королевы по отношению к своему мягкому и великодушному слуге.

Здесь вновь затрагивается тема глупости, однако сказочный глупец снова предстает перед нами в положительном свете:

*«Так что народ не верил своей королеве, не переваривал Первого и благодушно относился к дураку Королю»* [Петрушевская 2000:80].

Тема глупого правителя, короля, над которым потешается весь народ, берет начало еще в фольклорной сказке и находит свое отражение в сказке литературной, например в творчестве Г. Х. Андерсен, братьев Гримм.

Л. Петрушевская философски отмечает: *«Ведь королей не выбирают, как не выбирают пап и мам – какие детки, такие у них и родители»* («Верб-хлест») [Петрушевская 2000:81]. Таким образом, писательница рассуждает над насущными политическими и социальными проблемами, которые она трактует остро и современно:

*«Если любую тетку отволочь в косметический кабинет да в парикмахерскую, да на месяц на Багамские курорты, да кормить по науке, да сделать пластическую операцию в Бразилии – то ого-го еще, неизвестно кто кого! ...»*

*«Если и ноги удлиняют, и нос убирают, и глаза вставляют, а волосы тем более, то вся остановка только за деньгами, девочки!»* («Верб-хлест») [Петрушевская 2000:80].

Следующую группу социально-бытовых сказок Л. Петрушевской отличает их новеллистический характер, т. е. при некоторой литературной обработке они могут быть легко превращены в новеллу. Эти сказки содержат большое количество бытовых и жизненных деталей. К ним можно отнести «Черное пальто», «За стеной» - их отличает отсутствие сатиры и драматический характер повествования. Действие разворачивается уже в самой типичной обстановке: на кухне в обычной квартире («Черное пальто») или в больнице («За стеной»).

Для новеллы характерен драматизм действия в сочетании с движением авторской мысли, поэтому формой завязки для этих сказок непременно становится беда. Так, преуспевающий состоятельный молодой человек, отмахнувшись от ребенка на улице, ночью заболевает и в бреду говорит о том, что он снова предал Иисуса Христа («За стеной»), так молодая девушка страдает от нелюбви парня, от которого ждет ребенка и женщина страдает от того, что ее не любят собственные дети («Черное пальто»).

Сюжет сказки «Черное пальто» как бы вывернут наизнанку. Мы оказываемся в том пространстве, которое не принадлежит ни живым, ни мертвым. Это настоящий мир символов, в который вводит Л. Петрушевская, натурально описывая быт униженных людей, которым в современном жестоком мире суждено было бы погибнуть. В соответствии с новеллистическими традициями на первый план здесь выходит внутренний драматизм противоречий ее героинь с жестокостью окружающего мира.

Главные героини – молодая девушка, оказавшаяся на «краю дороги» зимой в незнакомом месте, мало того «она была одета в чужое черное пальто». Девушка вообще не понимает кто она такая, как ее зовут, откуда эта одежда.

Как-то все несвязанно, непонятно, сухо и не хватает воздуха, словно кто-то душит.

Все просто. Мы оказываемся в мире для самоубийц. Бог дает им десять спичек – десять заповедей, благодаря которым они могут все вспомнить и спастись, еще могут выжить.

Герои сказки «Черное пальто»: девушка, повесившаяся из-за нелюбви парня, и женщина на которую плюнули ее же дети, а она наглоталась таблеток – они обе самоубийцы, которые по преданию считаются грешниками.

«Черное пальто» - это одежда смерти, которая своими костлявыми пальцами жаждет вырвать молодые, гулко стучащиеся сердца и съесть их, давясь свежей, грешной кровью.

Л. Петрушевская в своей сказке настолько сгущает темные краски, что, казалось бы, назад дороги нет. Но писательница верит в сказку, в которую верит весь народ, она знает, что Бог есть и он придет и спасет героев, скинет с них черное пальто.

Писательница подводит нас к мысли о том, что самоубийство – крайность, а общество, где самоубийство восторжествует, обречено на вымирание.

Как бы там ни было, сказка – это все таки счастливый конец. Не только повествование о страшном, но и возможность с ним справиться, не только потери, но и обретение. Это вовсе не исключает ужасного в середине. Но кончиться все должно хорошо.

Таким образом, Л. Петрушевская в своих социально-бытовых сказках выносит на суд читателя злободневные проблемы беззакония, жестокости и глупости человеческой – извечные темы, которые затрагивались еще в фольклорной сказочной традиции, но были переосмыслены писательницей, переработаны и перенесены в современную социокультурную ситуацию.

В своих социально-бытовых сказках Л. Петрушевская использует характерные для традиционных социально-бытовых сказок сюжеты, например

- Сказки о хозяине и работнике («Верба-хлест»)
- Сказки о глупцах («Глупая принцесса», «Королева Лир»)

Данные сказки с традиционными социально-бытовыми сказками роднит:

- высокая степень ироничности, юмора («Верба-хлест», «Глупая принцесса», «Королева Лир»)
- постановка острых социальных и бытовых проблем
- счастливое разрешение проблем, т. е. счастливый конец

Для социально-бытовой сказки Л. Петрушевской также характерны постмодернистские традиции, как например, использование памятников мировой литературы в названиях своих персонажей (королева Лир, принц Кордель), а также нагнетение мрачных тонов («Черное пальто», «За стеной»). Также социально-бытовые сказки писательницы, ломая привычные представления о жанре сказки, позволяют

непрерывно перестраивать угол читательского зрения на действительность, как, например это происходит в новеллистических сказках «За стеной» и «Черное пальто».

## Заключение

Исследовав сборник сказок «*Настоящие сказки*» современной писательницы Л. Петрушевской, я сделала заключение о том, что для литературной сказки Л. Петрушевской характерно использование традиций волшебных, а также социально-бытовых сказок, в переосмысленной форме просматриваются мотивы, образы и детали данных сказочных жанров. В сказках писательницы прослеживается тесное переплетение жанров фольклорной и литературной сказки с мифологическими мотивами, т. е. заимствования мифологических сюжетов, соотнесенность героев Л. Петрушевской с мифологическими героями, например пенорожденная Елена является прообразом спартанской царицы из древнегреческих мифов, а также влияние на творческую манеру писательницы постмодернистских элементов - все это вводится в контекст нашего времени. В ходе работы были сделаны выводы о том, что сказка в художественном мире Л. Петрушевской модернизирована, она представляет собой современную сказку. В качестве средств создания своих произведений Л. Петрушевская использует объединение элементов разных жанров фольклора и литературы, использует весь мировой культурный опыт, применяет прием гротеска, пародий, использует реминисценции и аллюзии из произведений М. Булгакова, А. Сент-Экзюпери, В. Гауфа и других.

Во всех сказках писательницы в разной степени ощутимо влияние того или иного жанра, а именно жанра фольклорной сказки, романа или новеллы.

Новаторство Л. Петрушевской, на мой взгляд, наиболее полно и ощутимо проявляется в ее романе-сказке «*Маленькая волшебница*», который весьма гармонично сочетает в себе сказочный и романский жанры с мифологическими мотивами и постмодернистскими элементами. Жанр кукольного романа нельзя назвать традиционным для русского литературоведения. В «*Маленькой волшебнице*» доминирует игровое начало. Писательница здесь себя в высшей степени проявляет как автор театральных пьес и постановок. На этой театральной сцене Л. Петрушевская размещает живых людей рядом с куклами, наделенными человеческой душой, таким образом писательница создает кардинально новый тип волшебной сказки.

Обилие реминисценций и аллюзий делает узнаваемыми для читателя многих героев литературной сказки Л. Петрушевской, однако помещенные в современную ситуацию они начинают по-разному говорить и вести себя, решать современные проблемы. Писательница очень натурально показывает быт людей, их проблемы, чаще всего связанные с жестокостью современного мира, что порой ее сказка

выглядит очень реалистично, только волшебство и счастливый конец, характерный для сказочного жанра, не позволяет совсем увести ее от него.

Таким образом, исследовав лишь небольшую крупицу сказочного творчества Л. Петрушевской, представленного сборником сказок *«Настоящие сказки»*, мы можем говорить о том, что сказка писательницы представляет собой феномен, где сочетается прошлое и настоящее: традиции мифологии, фольклора и постмодернизма.

## **Список использованной литературы**

### **Источники:**

1. Афанасьев А. Н. Русские сказки. – М., 1987
2. Булгаков М. А. Мастер и Маргарита. – Рига, 1986
3. Гауф В. Сказки. – М., 1991
4. Петрушевская Л. С. Настоящие сказки. – М., 2000
5. Пушкин А. С. Избранные сочинения. – М., 1980
6. Сент-Экзюпери А. Избранное. – Кишинев, 1976
7. Сказки русских писателей. – М., 1990

### **Научно-критическая литература:**

8. Аникин В. П. Русский фольклор. – М., 1987
9. Аникин В. П. Русская народная сказка - М., 1977
10. Афанасьев А. Н. Поэтическое воззрение славян на природу. – М., 1865
11. Барановский В. Фэнтези. – <http://spintongues.vladivostok.com/fantasy.htm>, 1996
12. Барзах А. О рассказах Л. Петрушевской. – Постскриптум, 1995, №1
13. Брауде Л. Ю. Скандинавская литературная сказка. – М., 1979
14. Горький М. О литературе. – М., 1953
15. Грифцов Б. А. Психология писателя. – М., 1993
16. Давыдова Т. Т. Сумерки реализма (о прозе Л. Петрушевской). – Русская словесность, 2002, №7
17. Ермошина Г. Алгоритм народной веры. – Дружба народов, 2002, №3
18. Зырянов Т., Колтухова И. Жанровое своеобразие и некоторые особенности образной системы книги Людмилы Петрушевской «Маленькая волшебница» (Кукольный роман). – <http://www.ccssu.crimea.ua/>
19. Иванова Э. И. Этот волшебный мир сказки. - <http://kostyor.ru/tales>
20. Кононова Н. В. Учебно-методические рекомендации по спецкурсу «Постмодернизм в современной русской литературе». – Рига, 1993
21. Кременцов Л. П. Русская литература XX века. – М., 2003
22. Крук И. И. Восточнославянские сказки о животных. – Минск, 1989
23. Лазутин С. Г. Поэтика русского фольклора – М., 1981
24. Лейдерман Н., Липовецкий М. Современная русская литература. Книга 3. В конце века (1986-1990-е годы). – М., 2001

25. Липовецкий М. И. Поэтика литературной сказки. – Свердловск, 1992
26. Lihti M. Das Marchen. - 1971, Stuttgart
27. Маркова Д. Четвертое путешествие. – Знамя, 1996, №8
28. Мелетинский Е. Н. Герой волшебной сказки. – М., 1958
29. Мелетинский Е. Н. Классические формы мифа. – М., 1995
30. Неклюдов С. Ю. После фольклора – Живая старина, 1994, №5
31. Новиков Н. В. Образы восточнославянской волшебной сказки. – Л., 1974
32. Овчинникова Л. В. Русская литературная сказка XX века: История, Классификация, Поэтика. – М., 2003
33. Померанцева Э. В. Судьбы русской сказки. – М., 1965
34. Померанцева Э. В. Писатели и сказочники. – М., 1988
35. Пропп В. Я. Русская сказка. – Л., 1984
36. Пропп В. Я. Морфология сказки. – М., 1969
37. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. – Л., 1946
38. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература. – М., 2002
39. Соколов Ю. М. Русский фольклор. – М., 1941
40. Соколовы Б. и Ю. Сказки и песни Белозерского края – М., 1915
41. Сорокина Т. В. Сказочные мотивы в рассказе Л. Петрушевской «Лабиринт» - [http://www.ksu.ru/f10/publications/2004/rsf\\_molod.php](http://www.ksu.ru/f10/publications/2004/rsf_molod.php)
42. Сушилина И.К. Современный литературный процесс в России. - М., 2001
43. Тополевская Т. В. На восходе красна солнышка. – Даугавпилс, 1995
44. Чистов К. В. Народные традиции и фольклор. – Л., 1986
45. Шром Н. И. Новейшая русская литература. – Рига, 2000
46. Юнг К. Г. Феномен духа в искусстве и науке. – М., 1992

### **Справочная литература**

47. Литературная энциклопедия терминов и понятий. – М., 2001
48. Литературоведение от А до Я (Энциклопедический словарь). – М., 2001
49. Словарь по литературоведению П. А. Николаева. – <http://nature/web/ru/litera/>
50. Мифологический словарь. – М., 1981
51. Булгаковская энциклопедия. – <http://www.bulgakov.ru/>

## Literārās pasakas žanrs L. Petruševskas daiļradē: „Nastojaschije skazki”

Bakalaura darbs ir veltīts literārās pasakas žanra pētījumam mūsdienu rakstnieces L. Petruševskas pasaku krājumā „Nastojaschije skazki”. Tiek izpētīti tautas pasaku un L. Petruševskas literāro pasaku savstarpējie sakari. Galvenā uzmanība tiek vērsta uz tautas pasaku transformācijas procesu rakstnieces krājumā „Nastojaschije skazki”, kā arī L. Petruševskas novatorismam un personīgai manierei pasaku žanra ietvaros.

Darba pirmā daļa nodarbojas ar tautas pasakas žanra izpēti. Otrajā daļā tiek izpētīta literārā pasaka, kura ģenētiski ir saistīta ar tautas pasakām. Darba trešā daļa tiek veltīta L. Petruševskas daiļrades izpētei.

## Genre of a Literary Fairy-tale in the Works of L. Petrushevskaja „Nastojaschie skazki”

The bachelor work is devoted to a literary fairy-tale genre researching in modern writer's L. Petrushevskaja „Nastojaschie skazki” omnibus. Here are researched intercourses between a folk-tales and a literary fairy-tales of L. Petrushevskaja. The most attention is paid to a folk-tales transformation process in writers omnibus and her innovations in fairy-tale genre.

In the first part of the work there is a research of folk-tale genre. In the work's second part it is researched literary fairy-tale genre which is genetically related with folk-tales. The third part of the work is devoted to L. Petrushevskaja work „Nastojaschie skazki” researching.