Мотивы русской волшебной сказки

(архетипы и стереотипы национального поведения)

**ВВЕДЕНИЕ**

"Генетически литература связана с мифологией через фольклор" — отмечал в своей работе "Классические формы мифа"Е. М. Мелетинский. На хронологическом отрезке от древнейших времен до наших дней фольклор занимает промежуточное положение, является связующим звеном в культурном пространстве веков. Возможно, фольклор стал своеобразным фильтром для мифологических сюжетов всей совокупности социума Земли, пропустив в литературу сюжеты универсальные, гуманистически значимые, самые жизнеспособные. В настоящее время в фольклористике многое сделано в области изучения жанра волшебной сказки, ее генезиса, истории, поэтики, стиля, особенностей бытования и т.д. Из всех фольклорных жанров сказка является наиболее структурированной и более всех других жанров подчиняющейся определенным законам. Научные труды в области структурной фольклористики К. Леви-Стросса, Е. М. Мелетинского, В. Я. Проппа и др. дают представление о синтагматических и парадигматических законах строения сказки как фольклорного жанра, что позволяет нам в данном исследовании определить структуру и взаимосвязь сказочных мотивов в тексте русских волшебных сказок. На страницах данного исследования, естественно, не рассматривается все многообразие мотивов русских волшебных сказок, однако сделана попытка представить принцип семантической классификации сказочных мотивов и представлен анализ мотива дома и дороги в русской волшебной сказке. Особое место в данной работе, исходя из специфики жанра сказки, уделено бытованию русской сказки в соотношении со сказками других народов, а также по отношению к сказке литературной, что позволяет проследить стилистические, топографические, семантические и другие различия в данных сказках при полном тождестве мотивов в них.

**Итак, объектом исследования** данной работы избираются:

* **во-первых,** основные русские литературоведческие школы, их формирование, основные положения и подход к проблеме изучения фольклора и, в частности, сказки;
* **во-вторых,** основные сюжеты и мотивы русских волшебных сказок. Мотив дома и дороги в русских волшебных сказках из сборника А. Н. Афанасьева “Народные русские сказки А. Н. Афанасьева”;
* **в-третьих,** так как волшебная сказка существует в виде конкретных текстов, являющихся самодостаточными произведениями, имеющими определенный смысл, информативно завершенными, оказывающими определенное воздействие на аудиторию – здесь будет рассмотрена волшебная сказка в ее эволюции от мифа к сказке, а от сказки народной к сказке литературной;

**Цель работы –** исследование проблем изучения сказки в русском литературоведении, также выявление основных сюжетов и мотивов русских народных сказок, выявление сквозных моментов, проходящих от мифа к сказке, раскрытие возможностей волшебной сказки к адаптации к нормам определенных литературных течений.

**Новизна работы** заключается в подходе к анализу сказочного мотива, как элементу сказки, выявляющему сущность национального сознания, как к элементу сказки, который, видоизменяясь, и трансформируясь в сказках разных народов, позволяет, на основе таких трансформаций, проследить архетипы и стереотипы национального характера. На страницах данной работы предлагается анализ сказочного мотива не просто как единицы структурного описания волшебной сказки, но как элемента народного сознания, изначально проявившегося в мифе, потом, “проросшего” в сказках разных народов, уже впитавшим национальный характер и ставшим его отражением в фольклоре и литературной сказке.

**Структура работы:** работа состоит из 6 глав, введения, заключения и списка использованной литературы. Общий объем работы 48 страниц.

**Глава 1.**

Слово “сказка” впервые встречается в семнадцатом веке в качестве термина, обозначающего те виды устной прозы, для которых в первую очередь характерен поэтический вымысел. До середины девятнадцатого века в сказках видели “одну забаву”, достойную низших слоев общества или детей, поэтому сказки, публиковавшиеся в это время для широкой публики, часто переделывались и переиначивались согласно вкусам издателей. Приблизительно в это же время в среде русских литературоведов зреет интерес именно к подлинным русским сказкам – как к произведениям, могущим стать фундаментом для изучения т.н. “настоящего” русского народа, его поэтического творчества, а значит и могущим способствовать формированию русского литературоведения. В то время считалось, что формирование национальной литературной школы возможно только в условиях существования литературы “подлинно народной”, для этого, собственно, и нужно было разобраться, что же за истоки у русской духовности, у русского национального характера. Таким образом, в середине девятнадцатого века возникли предпосылки для формирования в русском литературоведении **мифологической школы**, которая ставила своей целью исследование истоков национальной самобытности русского народа на материале фольклора. Последователи мифологической школы в своих изысканиях опирались, в первую очередь на учение выдающихся немецких ученых – братьев Вильгельма и Якоба Гриммов. Основной мыслью этого учения, сформулированной в книге “Немецкая мифология” (1835), была мысль о том, что мифы – это ничто иное, как способ первобытного мышления. Мифы, как считали братья Гримм – это бессознательное, естественное отражение мира человеком.

В мифологическом учении того времени главенствовали две теории – “солярная” теория английского филолога М. Мюллера и “метеорологическая” теория немецкого ученого А. Куна. Принципиально они различались лишь тем, что, как полагали ученые, обожествлялось первобытным человеком – солнце и звезды или явления природы. Отмечалось, что, хотя все эти природные факторы: солнце, звезды, ветер, буря, молнии, гром и т.д., характерны для всей планеты Земля, однако, в каждом ее уголке эти явления проявляют себя по-разному. Это различие и было положено в основу теории о причинах возникновения национальных особенностей разных народов, проявляющихся в их воззрениях на природу и окружающий мир.

Произведения древнерусской словесности, но главным образом фольклор, стали основным объектом исследования ученых, составивших мифологическую школу в русском литературоведении.

Крупнейшим представителем русской мифологической школы был Федор Иванович Буслаев (1818-1897). Основной идеей Буслаева была идея неразрывности языка и мифа, языка и народного предания. Процесс художественного развития каждого народа Буслаев делит на несколько стадий:

На первой стадии мифология подавляла и подчиняла себе любую индивидуальную фантазию: “Поэтическое воодушевление принадлежало всем и каждому… Поэтом был целый народ”.[[1]](#footnote-1) Этому периоду соответствует расцвет мифологического эпоса.

Тот этап в развитии человечества, когда каждый человек начинает осознавать себя как творца, наравне с неведомыми силами творящего предметы, события, поступки и т.д., соответствует возникновению преданий, основанных на событиях из жизни самих людей. Этому периоду соответствует героический эпос в народном творчестве.

Сознание своего могущества в подчинении сил природы, приводит к тому, что человек перестает нуждаться во многих мифологических существах и богах – этот процесс нашел свое отражение в мифологических сказаниях.

Дальнейший процесс художественного развития народа привел к распадению героического эпоса и выделению из него сказки, как отдельного эпизода народного эпоса.

Обусловленность народного сознания мифологией является, с точки зрения Буслаева, основой мировоззрения народа, определяя его национальное своеобразие и самобытность. Такой подход к изучению фольклора, однако, не учитывал факторов заимствования литературой одного народа идей, образов, сюжетов из литературы другого народа. Поэтому вскоре появились научные труды, в которых именно фактору заимствования отводилась заметная роль в формировании национальных литератур. Из мифологической школы, считавшей основной проблемой проблему происхождения фольклора, таким образом, выросла теория **заимствования**, теория ***странствующих, бродячих*** сюжетов, задававшаяся вопросом о его исторических судьбах. Мифологическое учение пополнилось также за счет теории эвгемизма, согласно которой мифологические божества возникли в результате обожествления человеком не различных сил и явлений природы, а самих людей, прославившихся в своем народе. Обобщая материал, накопленный в результате изучения фольклора разных народов земного шара, ученые пришли к выводу, что общие всему человечеству законы логики и психологии, общие явления в быту и в семье, общие пути развития культуры, должны были предельно одинаково отразиться в народном творчестве – такая теория получила название теории ***самозарождения сюжетов*** или ***антропологической***.

Многообразие теорий внутри одной школы привело к тому, что потребовался метод, который мог бы использовать и объединить все эти теории. Таким методом стал принцип сравнительно-исторического изучения фольклорных произведений, первоначально использовавшийся в лингвистике. Ученые, использовавшие сравнительно-исторический метод в изучении фольклорных произведений сформировали школу **сравнительной мифологии**.

Вопросами, интересовавшими представителей этой школы, были:

* Сущность мифа и его исторические судьбы.
* Происхождение мифа и методы его изучения.
* Сущность древних мифологических представлений.

Виднейшим представителем этой школы был Федор Иванович Афанасьев (1826-1871), который считал, что, являясь универсальной формой познания и объяснения окружающей человека действительности в доисторический период его жизни, мифы использовались человеком для осознания и объяснения реальных исторических событий. В результате миф и история сливаются, порождая гипертрофированные поэтические образы: “На древние мифические сказания и у славян, как и у всех других народов, историческая жизнь накладывает свое клеймо. Хранимое в памяти народа, передаваемое из поколения в поколение, эпическое предание необходимо заимствует частные, отдельные черты из действительного быта и сливает их со стародавним содержанием; вместо обычных духов фантазия заставляет своих богатырей сражаться с полчищами татар и других кочевников; и самого богатыря, представителя весенних гроз, представляет каким-нибудь прославленным витязем или героем из казацкой вольности”.[[2]](#footnote-2) Афанасьев отмечал, что: “Изучение эпических песней, так называемых былин тогда только приведет к прочным выводам, когда исследователи будут держаться сравнительного метода, когда путем обстоятельного сличения различных вариантов с родственными памятниками и преданиями других народов они определят позднейшие отмены, сымут исторические наросты и восстановят древнейший текст сказания”[[3]](#footnote-3). Но именно такой подход, к сожалению, можно считать и одним из существенных недостатков в подходе представителей сравнительно-исторического метода, так как они во что бы то ни стало стремились найти “мифический” аналог любому явлению, сюжету, герою того или иного повествования, которые встречались в произведениях народной поэзии. Но, тем не менее, можно с полной уверенностью утверждать, что мифологическая школа вызвала к жизни огромные пласты русского народнопоэтического творчества, дала толчок для формирования других литературоведческих школ.

**Культурно-историческая** школа была основана на методе известного французского ученого Ипполита Тэна, который считал литературой только те произведения, которые отражали развитие народа, его характер. Важнейшим положением культурно-исторической школы было понимание литературы как отражения исторической жизни и развития народов.

Виднейшим представителем русской культурно-исторической школы был Александр Николаевич Пыпин (1833-1904). Он написал огромное количество научных работ по истории русской литературы, методологии литературоведения, славянским литературам, палеографии, этнографии, фольклористике, русской истории. В своих трудах А. Н. Пыпин особенно подчеркивал мысль о неразрывной связи литературы и действительности: “Абсолютный художник также немыслим, как и немыслим абсолютный человек, существующий вне племенных и общественных отношений. Всякая литература – “национальна”, т.е. носит на себе черты племени, общественных особенностей и идеалов… Без этого литература мертва и не внушает интереса”[[4]](#footnote-4). Пыпина интересовал прежде всего исторический смысл литературных явлений, за которыми он видел факты жизни, а не случайные продукты отвлеченной игры чьего-то воображения.

Пыпин расширил сферу историко-литературных изысканий, он открыл в литературоведении целые области новых исследований, например древнерусскую апокрифическую литературу, старинные русские сказки и повести. Он был убежденным пропагандистом изучения древнерусской литературы.

В истории развития русской литературы А. Н. Пыпин выделял три главных периода – до татарского нашествия, до середины семнадцатого века и последующие века. При этом он настаивал на неразрывности и последовательности, преемственности литературного развития, при котором: “новое явление обыкновенно подготовляется задолго, проявляясь лишь мало заметными признаками, которые только после известного промежутка созревания являются деятельной силой: в конце одного периода уже готовятся факты периода дальнейшего и в этом последнем, с другой стороны, продолжают оживать факты предыдущего”[[5]](#footnote-5). Для рассмотрения литературы с общественно-исторической точки зрения Пыпин считал необходимым “взять в расчет самые условия существования литературы, общественную обстановку, ее действительный (часто, за невозможностью, ясно не высказанный) смысл. Только определение этих общих условий и указывает настоящую жизненную цену литературы, возможность и размеры ее влияния”[[6]](#footnote-6).

Основным положениям культурно-исторической школы близка также научная методология академика Николая Саввича Тихонравова (1832-1893). Отражение в литературе исторической эпохи, “среды”, условий народной и общественной жизни составляло первостепенный научный интерес Тихонравова. Он обратился к таким темам, как редкие русские книги, “подлые” книги народного чтения, раскол, как явление народной жизни и т.д.

Ученый считал, что древняя русская литература вовсе не так однообразна, как принято было считать.

Во второй половине девятнадцатого века наметилось новое направление литературных исследований, получившее название **сравнительно-исторического** литературоведения. Наиболее ярким представителем этой школы был Александр Николаевич Веселовский. Главным для этого ученого было представление об искусстве как об отражении исторически изменяющихся условий жизни общества. Поэтому постижение законов литературного развития ставилось им в зависимость от познания истории народов, которую он не мыслил себе вне “скачков” и отвергал уподобление законов общественного развития законам природы.

Из теории Гриммов Веселовский воспринял лишь идею о народных корнях поэзии и положении об языческой мифологии как об арсенале первоначальных художественных форм. Несмотря на это он так и не стал приверженцем мифологической школы.

Первым обстоятельным опытом Веселовского в направлении исследования фольклора стала докторская диссертация под названием “Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине”. В основу диссертации положены древнеиндийские сказания о Викрамадитье. Основу сказания Веселовский находит в монгольских рассказах об Арджи-Борджи, в рассказах Талмуда о Соломоне, но уже со следами буддийских и иранских сказаний. В Европу эти сказания проникают в пятом веке уже с этим библейским именем, позже эта сага проникает к мусульманам и от них в измененном виде вместе с другими восточными легендами, заносится в Европу. К южным славянам эти сказания были занесены из Византии, в Европе в конце концов эта сага выливается в истории о короле Артуре и волшебнике Мерлине. У славян эта история тоже разбивается на книжную повесть, русскую былину, сербскую и русскую сказку.

В работе “Разыскания в области русского духовного стиха” Веселовский сформулировал теорию встречных течений: “Объясняя сходство мифов, сказок, эпических сюжетов у разных народов, исследователи расходятся обыкновенно по двум противоположным направлениям: сходство либо объясняется из общих основ, к которым предположительно возводятся сходные сказания, либо гипотезой, что одно из них заимствовало свое содержание из другого. В сущности, ни одна из этих теорий в отдельности не приложима, да они и мыслимы лишь совместно, ибо заимствование предполагает в воспринимающем не пустое место, а встречные течения, сходное направление мышления, аналогические образы фантазии”[[7]](#footnote-7).

Веселовский обозначил свой метод как “…развитие исторического, тот же исторический метод, только учащенный, повторенный в параллельных рядах, в видах достижения возможного полного обобщения”. Опираясь на сравнительное изучение культур, ученый обнаруживал различные элементы поэзии на почве тотемизма, анимистических представлений, мифотворства и т.д. в результате сравнительно-исторического изучения литератур у Веселовского получалась длинная цепь причинно связанных друг с другом явлений искусства, одна из другой выраставших сюжетных схем и стилистических формул. Но чем определилась эволюция словесного творчества? Каждое новое поколение, считал ученый, воспринимает от предшествующих многие приемы выражения своего духовного опыта и сложившиеся уже словесные формулы. Так как эти формулы ассоциировались со старыми представлениями, то, чтобы выразить в них новый внутренний опыт, их приходилось изменять. С течением времени менее удачные и незначительные произведения забываются, а талантливые, переходя из века в век, все более высвечиваются и в конце концов предстают перед нами в виде изолированных памятников, якобы обязанных своем возникновением только личному почину гениальных одиночек: “Процесс личного творчества покрыт завесой, которой никто и никогда не поднимал и не поднимет… но мы можем ближе определить его границы, следуя за вековой историей литературных течений и стараясь уяснить их внутреннюю законность, ограничивающую личный, хотя бы и гениальный почин”[[8]](#footnote-8).

Веселовский считал, что когда-то поэтическая фразеология, образность, ритмика и прочее служили живым выражением собирательной психики первобытного человека, его представлений о мире. Со временем содержание этих представлений улетучилось, заменялось другим, но формулы, его обозначавшие, сохранялись, находя иное, переносное применение. Так складывалось предание, приобретавшее характер бессознательной поэтической условности. Как вне установленных форм языка не передашь мысли, так и вне условности поэтической фразеологии не выразишь эстетических переживаний. В границах этой традиционной поэтической условности складываются и относительные нововведения. Большей же частью новое содержание выражается в иных комбинациях из элементов старых форм, которые расчленяются наподобие того, как расчленяется живая речь на отдельные слова и обороты, чтобы послужить материалом для создания чего-то нового. Значительные изменения достигаются в результате усилий целых поколений.

Ученый был убежден, что в сфере сюжетности можно выделить определенные схемы и проследить их развитие с древнейших пор до наших дней: “Сюжеты – это сложные схемы, в образности которых обобщились известные акты человеческой жизни и психики в чередующихся формах бытовой деятельности”[[9]](#footnote-9). Теми же схемами, только одночленными, считал Веселовский мотивы: “Под мотивом я разумею простейшую повествовательную единицу, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения”[[10]](#footnote-10). Считая мотивы простейшими формулами, которые могли зарождаться в разноплеменных средах самостоятельно, он утверждал, что заимствованные мотивы не отличаются от самозараждающихся. Иное дело сюжеты, всегда представляющие ту или иную комбинацию мотивов. Анализ мотивов Веселовский предлагал проводить в двух аспектах:

* Со стороны содержания, где их нужно сопоставлять с различными мотивами первобытной культуры;
* Со стороны формы, где мотивы, наполняясь новым содержанием, уже как условные обозначения, соотносятся с различными литературными сюжетами.

Считая мотивы простейшими формулами, которые могли зарождаться в разноплеменных средах самостоятельно, Веселовский утверждал, что “на почве мотивов теории заимствования нельзя строить”[[11]](#footnote-11). Схематизм же сюжетов предполагает известную свободу выбора из накопленного материала и сочетания мотивов в порядке, не обязательно обусловленном их содержанием, но и зависящем от авторского понимания – в этом смысле сюжет – уже акт творчества. Ученый пытался выяснить, какие мотивы могли зародиться в сознании первобытных людей на основе отражения условий их жизни. Веселовский подчеркивал, что история не знает изолированных племен, народностей и наций. Стало быть, не зная, вошли ли в состав конкретного произведения какие-либо заимствованные элементы, нельзя сводить их ни к реальной истории ни к первобытной мифологии. То, что на первый взгляд кажется цельным монолитом, на самом деле может быть составлено из элементов разного происхождения и времени Устанавливая путем сравнительного изучения доисторического быта и его отражений в древнейших поэтических памятниках зачаточные мотивные формулы, далее можно уже попытаться проследить историю их преобразования в сложные композиции, простирающиеся вплоть до современности.

В конце девятнадцатого столетия в русском литературоведении сложилась **психологическая** школа. Представители этой школы, отыскивая стимулы, определяющие художественное творчество, опирались на психологию как на точную науку и видели решение своей задачи в психологическом анализе литературных героев и личности самих авторов. Литература рассматривалась ими как продукт душевной деятельности писателя.

Основоположником психологической школы в русской филологии был Александр Афанасьевич Потебня (1835-1891). В 1862 году в “Журнале министерства народного просвещения” Потебня опубликовал свой знаменитый труд “Мысль и язык” - наиболее полное изложение своих лингвистических и литературных взглядов.

В основе учения Потебни – мысль о связи языка и мышления, высказанная еще немецким филологом В. Гумбольдтом (1767-1835), который изучал слово как деятельность. Слово не просто носитель мысли – оно генератор мысли. В качестве орудия создания мысли язык, по Потебне, служит основой любых явлений духовной и нравственной жизни. Потебня обосновывает это своей концепцией развития человеческой мысли и речи. Язык он считает социальным явлением и средством коммуникации между людьми, однако понимание слова, по Потебне, сугубо индивидуально: “никто не думает при слове именно того самого, что другой”.

Кроме внешней, звуковой формы, считает Потебня, многие слова несут в себе еще образ (“представление”), который составляет внутреннюю форму — важнейшую категорию структуры слова.

Другое важнейшее положение учения Потебни —аналогия между словом и художественным произведением. Внутренней форме слова соответствует внутренняя форма произведения. Слово, по Потебне, это эстетический феномен, во всем подобный произведению художественной литературы. Поэзия как способ мышления не только там, где великие произведения, но всюду, где размышляют и говорят. Потебня полагает, что “история литературы должна все более и более сближаться с историей языка, без которой она также ненаучна, как физиология без химии”[[12]](#footnote-12).

Трем элементам слова – звуку, внутренней форме, лексическому значению – в художественном произведении соответствуют: внешняя форма, образ и содержание.

Потебня предполагал проанализировать соотношение слова и произведения литературы на примере всех основных жанров литературы – от пословицы до романа, но успел рассмотреть только басню и отчасти пословицу, да и это дошло до нас лишь в записи одной из слушательниц в книге А. А. Потебня. "Из лекций по теории словесности. Басня. Пословица. Поговорка".

В учении Потебни важно выделить ряд чрезвычайно сильных положений: ученый направил внимание науки на проблемы художественности, на специфически литературные проблемы образности и поэтичности, забытые господствовавшей в то время культурно-исторической школой. Настаивая на идее развития Потебня историчен в своих построениях, он убежден в неизбежности принципа историзма в исследованиях литературных произведений: “Всякое наблюдение данного момента вызывает наблюдение предшествующего и вытягивается в нить времени”[[13]](#footnote-13) (Потебня А. А. Из записок по теории словесности).

Итак, на основе выше изложенного, можно сделать вывод, о том, что русское литературоведение, начав бурно развиваться в девятнадцатом веке, проделало в своем развитии большой и плодотворный путь. Представители каждой из школ литературоведения внесли существенный вклад в дело изучения фольклора, так как все они понимали, что изучение любой национальной литературы следует начинать с ее истоков, которыми как раз и являются мифы и фольклор. Современные литературоведы, как нам кажется, не имеют права причислять себя ни к одной из вышеперечисленных литературных школ, да и вряд ли сегодня это придет кому-то в голову. Истина, как всегда, где-то посередине, этот принцип мы и попытаемся использовать при анализе мотивов и сюжетов волшебной сказки.

По нашему мнению, наиболее полное исследование в области изучения русской сказки было предпринято русским литературоведом В. Я. Проппом, на некоторых аспектах которого – мотивах и сюжетах сказок мы здесь и остановимся.

В. Я. Пропп считал, что мотивы в волшебных сказках заменяются функциями – поступками действующего лица, определяемыми с точки зрения его значения для хода действия. Проппом были изучены все основные функции волшебной сказки. Пропп считал, что сказочных функций чрезвычайно мало, а персонажей чрезвычайно много. Этим и объяснял он “двоякое” качество сказки: ее поразительное многообразие, ее пестроту и сказочность, и, с другой стороны ее поразительное однообразие

Пропп считает[[14]](#footnote-14), что:

1. постоянными, устойчивыми элементами сказки служат функции действующих лиц, независимо от того кем и когда они выполняются. Они образуют основные составные части сказки;

2. число функций, известных волшебной сказке, -- ограниченно;

3. последовательность функций всегда одинакова;

4. все волшебные сказки однотипны по своему строению.

Начало сказки В. Я. Пропп определяет как “исходную ситуацию”, вслед за которой могут следовать следующие функции:

I. Один из членов семьи отлучается из дома.

II. К герою обращаются с запретом.

III. Запрет нарушается.

IV. Вредитель пытается произвести разведку.

V. Вредителю даются сведения о его жертве.

VI. Вредитель пытается обмануть свою жертву, чтобы овладеть ею или ее имуществом.

VII. Жертва поддается обману и тем невольно помогает врагу.

Эти первые семь функций: отлучку, нарушение запрета, выдачу, удачу обмана - Пропп предлагает трактовать как подготовительную часть сказки. Следующую за ними восьмую функцию ученый считает особенно важной, так как ею и создается “движение сказки”, ею открывается завязка сказки.

VIII. Вредитель наносит одному из членов семьи вред или ущерб.

Виды вредительства предельно разнообразны, встречаются сказки, которые не начинаются с нанесения вреда. Однако, Пропп считает, что все сказки исходят из ситуации нехватки или недостачи, что и вызывает поиски, аналогичные поискам при вредительстве. Вывод Проппа таков: “недостача может быть рассмотрена как морфологический эквивалент, напр., похищения”.

IX. Беда или недостача сообщается, к герою обращаются с просьбой или приказанием, отсылают или отпускают его. Эта функция вводит в сказку героя.

X. Искатель соглашается или решается на противодействие.

XI. Герой покидает дом.

XII. Герой испытывается, выспрашивается, подвергается нападению и пр., чем подготовляется получение им волшебного средства или помощника.

XIII. Герой реагирует на действия будущего дарителя.

XIV. В распоряжение героя попадает волшебное средство.

XV. Герой переносится, доставляется или приводится к месту нахождения поисков.

XVI. Герой и вредитель вступают в непосредственную борьбу.

XVII. Героя метят.

XVIII. Вредитель побеждается.

XIX. Герой возвращается. Возвращение обычно совершается обычно в тех же формах, что и прибытие.

XX. Герой подвергается преследованию.

XXI. Герой спасается от преследования. На этом очень многие сказки заканчиваются. Герой прибывает домой, затем, если была добыта девушка, женится и т.д. Но так бывает далеко не всегда. Сказка заставляет героя пережить новую беду, опять появляется вредитель.

XXII. Герой неузнанным прибывает домой или в другую страну.

XXIII. Ложный герой предъявляет необоснованные притязания.

XXIV. Герою предлагается трудная задача.

XXV. Задача решается.

XXVI. Героя узнают.

XXVII. Ложный герой или вредитель изобличаются.

XXVIII. Герою дается новый облик.

XXIX. Вредитель наказывается

XXX. Герой вступает в брак и воцаряется.

Этим сказка завершается. Пропп также замечает, что в некоторых случаях действия сказочных героев не подчиняются и не определяются ни одной из приведенных выше функций. Таких случаев немного. Это те случаи, когда сказка не может быть понята без сравнительного материала, или формы, перенесенные из сказок других разрядов.

На основе вышеперечисленных наблюдений, В. Я. Пропп приходит к следующим выводам: “Количество сказочных функций весьма ограниченно. Можно отметить лишь 31 функцию. В пределах этих сказок развивается действие решительно всех сказок нашего материала, а также и действие очень многих других сказок самых различных народов. Далее, если мы прочтем все функции подряд, то мы увидим, как с логической и художественной необходимостью одна функция вытекает из другой. Мы видим, что, действительно, ни одна функция другой не исключает. Все они принадлежат одному стержню, а не нескольким…”[[15]](#footnote-15).

В дополнение к этому следует заметить также, что композицию сказок В. Я. Пропп считал фактором стабильным, а сюжет переменным, композицию сказок определяет последовательность функций, множество сюжетов имеют в своей основе одну и ту же композицию. Сюжет – это совокупность действий и событий, которые конкретно развиваются в ходе повествования.

**Глава 2.**

Объектом данного исследования являются мотивы и сюжеты русских волшебных сказок. Необходимо заметить, что другие видные русские ученые придерживались отличного от В. Я. Проппа мнения по этому поводу. Так, В. П. Аникин считал, что мотив не любая констатация реальных или предполагаемых фактов; в нем необходима причинно-следственная связь, проявление жизненной необходимости.

В работе И. П. Черноусовой “Структура и художественные функции мотивов русской волшебной сказки” приводится система мотивов, разработанная автором для структурного анализа волшебных сказок. Это мотивы:

* Поиск супруга и восстановление брака;
* Воздаяние (награда/наказание)
* Добывание чудесных предметов;
* Заколдование;
* Заключение брака;
* Задание трудных задач;
* Идентификация;
* Изведение;
* Низкий герой;
* Обман;
* Победа в бою;
* Попадание во власть демонического существа;
* Подмена;
* Параллелизм персонажей;
* Приобретение помощника;
* Расколдование;
* Разрушение брака;
* Решение трудных задач;
* Скрывание скромного героя;
* Спасение от демонического существа;
* Задание трудных задач и их решение;
* Чудесное рождение;
* Чудесный супруг/супруга.

Как отмечает в своей работе И. П. Черноусова :”Для описания волшебных сказок могут быть построены различные системы и выбор единиц описания зависит прежде всего от целей исследования”, поэтому понятие “мотив” требует, по нашему мнению особого определения в зависимости от целей исследования. Мы предлагаем рассматривать мотив как:

**Значимый компонент сказочного повествования, тесно связанный с мифологическими мотивами и ритуалами посвятительного типа, семантически значимая часть сюжета волшебной сказки.**

Важно напомнить также и определение мотива, данное в “Словаре русского языка” С. И. Ожегова:

**Мотив – это побудительная причина, повод к какому либо действию.**

Мотивировки действий в произведениях фольклора можно понять, обратившись к мифам и ритуалам, которые являются прародителями фольклорных жанров. Мифы и тесно связанные с ними ритуалы посвятительного и инициального типа, потеряв сначала тесную связь между собой, и, как следствие, такие определяющие черты мифа как сакральность, безусловную веру слушателя и рассказчика и т.д. – но сохранив свои мотивы, сюжеты и героев – трансформировались в сказку волшебную.

Мотивы волшебных сказок непонятны непосвященным, причинно-следственные связи трудноуловимы. Герой, зачастую без всяких видимых причин, отправляется в дорогу, покидает дом, такой поступок в сказке часто просто не мотивирован. В других сказках герой нарушает запрет, или его выгоняет вредитель. На вопрос о том, почему так происходит, не находится никакого ответа, если только не считать ответом простое – так надо.

Психологи считают, сто многими поступками человека движет страх, который является неизбежной принадлежностью нашей жизни. История человечества от прошлого до настоящего состоит из попыток преодолеть, уменьшить, пересилить и обуздать страх, который содержится в самом нашем существовании и является отражением нашей зависимости и нашего знания о неизбежности смерти, страх увеличивается тогда, когда образ жизни человека изменяется вопреки его желанию. С одной стороны страх активизирует, с другой парализует человека. Все новое, неизвестное, впервые случившееся или пережитое, наряду с привлекательностью нового, сопровождается страхом. Человеку одновременно свойственны взаимоисключающие стремления – к постоянству и устойчивости и в то же время к изменениям и переменам. Жизненный порядок возможен только тогда, когда наступает равновесие между противоположными импульсами. Человек усваивает целое только разложив его на части, сознание по-своему переосмысливает и понимает неизвестное через нечто уже известное, понятное и доступное. Ритуалы – это изобретенный человечеством способ преодолеть страх перед неизбежной изменчивостью и неизбежной необходимостью. Пересечение границ привычного всегда сопровождается страхом, предупреждающем об опасности, но в то же время, страх этот содержит импульс к преодолению этой опасности.

Переосмысление и преодоление страха в архаическом обществе проходит через определенные стадии и формы его переживания – инициализацию. Инициальный ритуал включает символическое изъятие индивида из социальной структуры, после чего инициируемый проходит те или иные испытания, контактирует с демоническими силами вне социума, далее следует ритуальное очищение и возвращение в социум уже в ином статусе. Инициализацию наглядно можно представить в виде следующей линейной схемы:

**Дом Дорога Потусторонний мир**

Человек **должен** покинуть дом, и спрашивать, почему он это делает, вполне бессмысленно. Только так он может реально взаимодействовать с миром, посвятительный ритуал – это прямой диалог социума и сверхъестественных сил. Для человека такой диалог означает ликвидацию старого состояния и переход в новое, глобально – смерть и новое рождение.

Одна из важнейших черт таких ритуалов и связанных с ними мифов, как уже отмечалось выше, сугубая таинственность и сакральность. Участвовать в них могут только посвященные, те кому положено и предопределенно. Отмена таких ограничений, допущение, пусть даже только в число слушателей, посторонних приводит к тому, что миф превращается в сказку. Но! Священная информация о магических маршрутах изымается, за счет чего усиливается внимание ко всякого рода авантюрным и чудесным моментам.

На основе всего, изложенного выше, можно сделать вывод, что мотивы **дома** (социума) и **дороги** (священный маршрут посвященного) - суть изначальное воплощение в ритуалах и связанных с ними мифах побуждения архаического человеческого сознания к преодолению изначально присущего человеку страха перед риском всего нового, перед изменчивостью жизни и стремлением к изменчивости, развитию и преодолению.

Сюжет интересующих нас волшебных сказок строится на основе инициального ритуала: герой выезжает из дома, путь героя – ось повествования, конец – герой прибывает домой. Дом в волшебной сказке – тот же ритуальный социум, сверхъестественные силы изымают человека оттуда и отправляют по магическому маршруту. Сказка, в силу специфики жанра, не располагает никакими топографическими сведениями, но, безусловно одно – дорога, по которой высшие силы ведут человека, ведет в потусторонний мир.

Здесь очень важны следующие моменты:

* В русских волшебных сказках граница между “здешним” миром и “потусторонним” (домом и волшебным царством, жизнью и смертью) – охраняема. Страж границы (например это может быть, и чаще всего бывает, Баба Яга) охраняет вход в потусторонний мир.
* В потусторонний мир попадет только достойный. Кто достоин, а кто и не очень, определяется с помощью разного рода испытаний – это уже попытка объяснения того, что архаическому сознанию понятно изначально: “там” будет тот, кому положено высшими силами “там” быть

Наличие двух вышеозначенных моментов в конкретной сказке говорит исследователю о ее большей прозрачности по сравнению с теми, где такие моменты отсутствуют. Вспомним Проппа, это те самые случаи “когда сказка не может быть понята без сравнительного материала, или формы, перенесенные из сказок других разрядов”[[16]](#footnote-16). “Прозрачная” сказка позволяет видеть вглубь веков, через нее просвечивают миф и ритуал, которым она обязана своим появлением, эти самые близкие человеку “маяки” в толще мировой истории.

Волшебные сказки, явно или не явно содержащие мотивы дома и дороги, по нашему мнению могут быть объединены в одну семантическую группу, как происходящие из инициальных ритуалов и связанных с ними мифов. Наличие таких мотивов дает возможность различать варианты данных мотивов в волшебных сказках.

Как известно, – начало волшебной сказки – это оставление дома. Дом родной, привычный, любимый. Изначально в нем “все было хорошо”. “В некотором царстве жил был купец, двенадцать лет жил он в супружестве и нажил только одну дочь, Василису Прекрасную” (№47, “Василиса Прекрасная”), “Жили старичок со старушкою; у них была дочка да сыночек маленький” (№51, “Гуси-лебеди”). Если герой сказки социально ущемленный персонаж, то живется ему плохо, но в своем доме: “У мачехи была падчерица да родная дочка; родная что ни сделает, за все ее гладят по головке да приговаривают “Умница”. А падчерица как ни угождает – ничем ни угодит, все не так, все худо,… у мачехи каждый день слезами умывалась”, (“Морозко”).

Сказочный сюжет безусловно предполагает, что герой должен покинуть дом, но что побуждает его так поступить в поверхностном “видимом” плане сказки скрыто, но тем не менее не вызывает вопросов ни у рассказчика, ни у слушателя. Почему? В фольклорных жанрах наличествуют **два повествовательных ряда.** Первый – сакральный, язык мифов и ритуалов, второй – язык описательный, адаптирующий рассказываемые события, не лежащие в конкретных опыте и памяти рассказчика и слушателя.

Пользуясь этим адаптирующим языком волшебная сказка как бы подсказывает причину по которой герой покидает дом:

1. Выгоняет вредитель: “И придумала мачеха падчерицу со двора согнать…”, (“Морозко”)
2. Герой отправляется что-либо искать, ликвидировать какую-нибудь “недостачу”: “Огня нет в целом доме, а уроки наши не кончены. Надо сбегать за огнем к бабе-яге… Тебе, Василиса за огнем идти… Ступай к бабе-яге!”, (Василиса Прекрасная)
3. Герой нарушает запрет покидать дом. Такой вариант сказочного начала, вероятно, отображение связи сказки с такой частью ритуала как запрет, табу на какие-либо действия. Нарушение табу есть высшая форма преодоления страха, ведь нарушивший табу по определению умрет. В сказке герой, нарушивший запрет лишается чего-то очень дорогого для него: “Старшие ушли, а дочка забыла, что ей приказывали; посадила братца на травке под окошком… Налетели гуси-лебеди, подхватили мальчика, унесли на крылышках”, (“Гуси-лебеди”).

Так или иначе, герой покидает Дом. Для нашего исследования представляет интерес также и вербальное выражение этого процесса. Инициальная (начальная) формула сказки, как правило, имеет довольно распространенные и устойчивые модели, т.н. формулы , указывающие на место действия, дающие точку отсчета. Наиболее характерна для русских волшебных сказок инициальная формула, включающая факт существования героя в некоем определенном месте:

1. “В некотором царстве жил-был…”, (“Василиса Прекрасная”)
2. “Жили старик со старухой…”, (“Гуси-лебеди”).
3. “В некотором царстве, в некотором государстве жил-был царь с царицею…”, (“Иван Быкович”).

Интересно, что в волшебных сказках, ведущих свое начало из ритуалов посвятительного и инициального типа, никогда не подчеркивается время действия, даже на таком приблизительном уровне, как место действия. Ведь к обряду время отношения не имеет, инициация для человека – это ВСЕ время.

Итак, герой вышел из Дома, покинул социум, зачем и почему он так поступил, нам уже понятно – преодолеть страх перед новым и неизвестным человек может только покинув известное и привычное.

При разрыве связи между мифом и ритуалом этот важнейший мотив теряет свой **сакральный смысл**, который, тем не менее, подразумевается, просвечивает, и дает толчок дальнейшему развитию сказочных событий.

Самым тесным образом с мотивом Дома в волшебной сказке связан мотив Дороги. Покинувшему Дом человеку нужно пройти, преодолеть какой-то путь и прийти в определенную точку, противоположную Дому (социуму) – в точку, где человеческий и потусторонний мир сходятся вместе, в точку, где происходит самое важное – собственно преодоление и перерождение.

Перемещение героя в специфическом сказочном пространстве, его маршрут, путь, Дорога и составляют ось сказочного повествования. Конечная цель путешествия -независимо от причины, по которой герой отправился этой Дорогой – находится очень далеко, в “другом”, “ином” царстве.

“Это царство может лежать или очень далеко по горизонтали, или очень высоко или глубоко по вертикали”[[17]](#footnote-17). Расстояние преодолевается различными способами: герой может лететь по воздуху, ехать по земле или воде, его могут вести (клубочек, например) и т.д. Для всех этих способов передвижения волшебная сказка выработала специфические “внутренние медиальные формулы”[[18]](#footnote-18) – формулы, описывающие действия сказочных персонажей.

Чаще всего в сказках употребляются формулы, указывающие на длительность пути:

1. “Бежала, бежала…”, (“Гуси-лебеди”)
2. “Дурень шел-шел…” (“Летучий корабль”)

Усложненный вариант такой формулы - глагол, обозначающий действие распространяется указанием на место и длительность процесса. Такая формула, как правило, троекратно повторяется:

1. “Едет далекым-далеко, день коротается, к ночи подвигается”, (“Кощей Бессмернтый”);
2. “День шел, другой шел, на рассвете третьего дня видит…”, (“Марья Моревна”);
3. “Долго шел он не пивши, не евши”, (“Марья Моревна”)

Только для русских сказок характерна выразительная формула: “Долго ли, коротко ли, близко ли, далеко ли…”: “Долго ли, коротко ли, заехал он в темный лес”, (Иван-Царевич и Белый Полянин”.

Ниже будут подробнее рассмотрены несколько сказок, где мотивы Дома и Дороги наиболее явно обнаруживают свою связь с теми же мотивами в ритуале и мифе, и от этого

становится более явным их значение в сказке. Интересен также момент достижения героем своей цели (конец маршрута), и способ, каким герой попадает в то место, где должен оказаться.

**“Василиса Прекрасная”**

Сказка начинается традиционной инициальной формулой: “В некотором царстве жил-был купец. Двенадцать лет жил он в супружестве и прижил только одну дочь, Василису Прекрасную”. Покидает дом Василиса Прекрасная для того чтобы восполнить искусственно созданную вредителем недостачу: “девушки работали. Вот нагорело на свечке; одна из мачехиных дочерей взяла щипцы, чтоб поправить светильню, да вместо того, по приказу матери, как будто нечаянно и потушила свечку…”. Героине сказки заранее сообщается цель путешествия: “Тебе за огнем идти, ступай к бабе-яге!”. Очень образно в этой сказке передается длительность пути: “Идет она и дрожит. Вдруг скачет мимо ее всадник: сам белый, одет в белом, конь под ним белый, и сбруя на коне белая, - на дворе стало рассветать.

Идет она дальше, как скачет другой всадник: сам красный, одет в красном и на красном коне, - стало всходить солнце.

Василиса прошла всю ночь и весь день, только к следующему вечеру вышла на полянку, где стояла избушка яги – бабы…”

Наконец Василиса Прекрасная у цели: “Забор вокруг избы из человеческих костей, на заборе торчат черепа людские, с глазами: вместо верей у ворот – ноги человечьи, вместо запоров – руки, вместо замка – рот с острыми зубами”. Перед нами наиболее типичное для русской волшебной сказки изображение форпоста между двумя мирами, его хранительница, как правило баба-яга, Ягишна. Именно она будет испытывать Василису. Дорога назад, уже в новом качестве, “возвращение”, в этой как и в других сказках описывается скупо, т.к. очевидно, что ПРОЙДЕННЫЙ, преодоленный путь уже освоен и не представляет той значимости, как путь, ВЕДУЩИЙ к цели: “Бегом пустилась Василиса домой при свете черепа… и, на конец к вечеру другого дня добралась до своего дома”.

**“Три царства – медное, серебряное и золотое”**

Начинается сказка традиционной присказкой, которая как и все сказочные присказки, снижает достоверность повествования: “В то давнее время, когда мир божий наполнен был лешими, ведьмами да русалками, когда реки текли молочные, берега были кисельные, а по полям летали жареные куропатки, в то время жил царь по имени Горох с царицею Анастасьей Прекрасною; у них было три сына-царевича”. Герой – Иван-царевич – отправляется из дома, чтобы ликвидировать двойную недостачу – матери и старших братьев. Мать утащил нечистый дух, а братья отправились на поиски и пропали. В этой сказке, в отличие от предыдущей, не известно место, куда следует отправляться главному герою. Но и Василисе Прекрасной и Ивану Царевичу сразу ясно – встретиться в конечном итоге придется с нечистым духом. Задача Ивана-царевича усложняется тем, что место его обитания предстоит сначала выяснить. Первая часть пути, это еще не “магический маршрут”, это его поиски, описанные традиционнейшей формулой и лишенные волшебности и чудес: “Иван-царевич пустился в чужедальнюю сторону; ехал-ехал и приехал к синю морю…”. Но вот конечная точка пути ясна -- нечистый дух – это Ворон Воронович, а обитает он в Яме подземельной, в Подземном царстве. Подземелье, Подземное царство в мифологии многих народов – царство мертвых. Поиск и спасение матери (супруга) из этого царства – распространенный мифологический сюжет. Вот здесь и начинается собственно Дорога: “Братья его благословили, он сел на рели, полез в ту яму глубокую и спущался ни много, ни мало – ровно три года; спустился и пошел путем-дорогою”. Далее опять используется обычная медиальная формула сказки: “Шел-шел, шел-шел, увидел медное царство…”, формула эта троекратно повторяется, пока не достигается цель -- самое Главное третье царство. Данная сказка усложняется тем, что уже достигнув цели, преодолев испытания, выполнив задачу, на обратном пути Иван-царевич предан братьями. В. Пропп считает, что в таких случаях можно говорить о начале новой сказки.

**“Сказка о молодце-удальце, молодильных яблоках и живой воде”**

Начало сказки – традиционно: “Жил да был царь; у царя было три сына: Федор, Егор да Иван…”. Из дома герой отправляется чтобы восполнить недостачу и на поиски ранее исчезнувших братьев. Интересна данная сказка тем, что очень прозрачна связь с ритуалом: принять участие в ритуале, достичь цели, найти молодильные яблоки может только посвященный. В этом высший смысл, понятный только высшим силам. Старший и средний сыновья царя, будучи людьми неглупыми, выбрали единственно возможный для разумного человека путь – и пропали неведомо куда. Надпись на столбе именно на это и была рассчитана, “не совсем умный” Иван должен был поехать не туда куда умные бы поехали: “Младший сын поехал, доезжает до того же росстаянья и говорит: “Для отца поеду голову губить”. Мотив Дороги, основной, правильной, нужной, виден здесь особенно четко по контрасту с ложными дорогами, цель которых – отсеять непосвященных.

**Глава 3.**

Как уже отмечалось выше, цель данной работы, еще и в том, чтобы попытаться проанализировать жанр и мотивы волшебной сказки не только в аспекте от прошлого к настоящему — от мифа к сказке, но и от настоящего к будущему, к литературной сказке. Ниже приведена попытка такого анализа на примере сказки "Золушка".

По мнению Е. М. Мелетинского, происхождение сказки из мифов не вызывает сомнений[[19]](#footnote-19), что касается волшебной сказки, то ее происхождение связывают с мифологическими мотивами, сопряженными с ритуалами посвятительного типа. Как отмечает В. Я. Пропп, "волшебная сказка обязана посвятительным ритуалам рядом важнейших символов, мотивов, сюжетов и отчасти своей общей структурой"[[20]](#footnote-20). Помимо ритуальных источников на жанровую форму волшебной сказки и на своеобразие сказочной фантастики оказали влияние первобытные фетишистские, тотемические, магические представления. Е. М. Мелетинский вычленяет следующие ступеньки трансформации мифа в сказку:

* десакрализация;
* ослабление строгой веры в истинность мифических событий;
* развитие сознательной выдумки;
* потеря этнографической конкретности;
* замена мифологических героев обыкновенными людьми, мифологического времени сказочно-неопределенным;
* ослабление или потеря этиологизма;
* перенесение внимания с коллективных судеб на
* индивидуальные, с космических событий на социальные.

Мифы и ритуалы в архаических обществах не всегда взаимосвязаны и взаимозависимы, но для мифов, тесно связанных с ритуалами, разрыв таких связей становится ступенькой на пути превращения мифа в сказку. Миф, уже не связанный с ритуалом, становится достоянием широкого круга "непосвященных слушателей", что приводит к акцентированию в рассказываемом вымышленных и развлекательных моментов. Соответственно вера в рассказываемые события ослабляется, открывая путь для выдумки.

В архаическом фольклоре сказочная фантастика также "этнографична", как и в мифах, но в классической европейской волшебной сказке фантастика оторвана от племенных верований, создается достаточно условная поэтическая мифология сказки. По мере движения от мифа к сказке сужается "масштаб" повествования — интерес переносится на личную судьбу героя. Цель героев не космически важные элементы природы и культуры, а пища, женщины, чудесные предметы — все, что может способствовать благополучию героя. В сказке ничто не возникает, не появляется, не сотворяется впервые — все только перераспределяется героем, как правило, в свою пользу. Сказочные герои уже не мифологические полубоги-демиурги, высокое происхождение героя имеет чаще всего социальные формы. Процесс демифологизации делает героем нарочито социально-обездоленного персонажа, что как раз и характерно для анализируемой нами сказки "Золушка".

Как отмечает Е. М. Мелетинский, сказочный герой не имеет тех магических сил, которыми по определению наделен мифологический герой, эти силы приобретаются героем в результате инициации. Ритуальным эквивалентом классической формы сказки является не инициация, а свадьба — ритуал более молодой и индивидуализированный. Таким образом, инициация — ритуальный эквивалент мифа и архаических форм сказки, а свадьба — развитой волшебной сказки. Конечная сказочная цель — свадьба — сопоставима и со свадебным обрядом в целом. В результате сказочной свадьбы герой непременно повышает свой социальный статус.

Источником глобальных коллизий в мифе служит нарушение семейно-брачных отношений, последствия неадекватных поступков героев отражаются на племенном благополучии в космическом масштабе. В волшебной сказке семья сказочная как раз и является символом "большой семьи" — племени, народности, человечества.

Сюжет о семейном угнетении падчерицы и/или младшего брата встречается в сказках всех народов мира. Появление и устойчивое бытование таких сюжетов совпадает с началом разложения родовой общины, появлением семейного неравенства Возникновение образа мачехи Е.М. Мелетинский связывает с нарушением племенной эндогамии, т.е. с добыванием невест слишком "издалека".

Фрейдисты рассматривают мифологические и сказочные сюжеты как опосредованное выражение исключительных психологических ситуаций и реализацию сексуальных влечений, возможных в историческую эпоху образования семьи. Отто Франк связывает трансформацию мифологических сюжетов в сказочные с упорядочиванием семейно-родовых отношений. На верхушке семейной иерархии в патриархальном обществе находится отец, и сказка недвусмысленно разворачивает сюжет в интересах патриарха-отца. Сексуальное соперничество матери и дочери из-за отца вуалируется тем, что мать заменяется мачехой. Е. М. Мелетинский отмечает, что "семейно-социальные мотивы в сказке в целом могут быть расценены как новообразование, дополнившее более древнюю, собственно мифологическую основу"[[21]](#footnote-21).

Мифологические мотивы составляют ядро классической европейской сказки, среднюю часть композиции, а социально-бытовые мотивы выступают в функции обрамления, адаптируют сюжет к восприятию определенной аудиторией. В "Золушке" исходная конфликтная ситуация "МАЧЕХА-ПАДЧЕРИЦА" получает развитие в ядерной части сказки, а в финале ситуация разрешается счастливым браком, изменяющим социальный статус падчерицы.

Как уже отмечалось выше, по мнению В. Веселовского сказочные мотивы зарождаются самостоятельно, в качестве схематического отражения древнего быта, а сюжеты распространяются путем заимствования.

В процессе эволюции сказка приобретает достаточно жесткую структуру, занимает свою нишу среди фольклорных, а позже и литературных жанров. Как известно, фольклорный жанр это ряд или совокупность памятников, объединенных общностью своей поэтической системы. Специфика сказочного жанра выражается в том, что в действительность рассказываемого ни исполнитель ни слушатель не верят.

Время сказки неопределенное, так же, как и место. Как отмечает С. Б. Адоньева, сказочное повествование представляет собой последовательность ситуаций, каждая из которых воспринимается как происходящая в данный момент[[22]](#footnote-22). Если же ситуация удалена, то герой предпринимает перемещение — во времени или в пространстве, не свойственно сказке только мысленное перемещение героя. Время сказки начинается с "вмешательства иррациональных сил в человеческую жизнь"[[23]](#footnote-23) (М.М. Бахтин), это могут быть как объективные, так и субъективные события — нарушения запрета или немотивированные действия какого-либо персонажа, смерть... Способ изображения событий в пространстве и во времени, представленный в сказке, обусловлен культурно-психологическим представлением о пространстве и времени, характерным для традиционного мировидения. Фольклорная модель мира заключается в ценностном подходе к пространству и времени.

Еще в конце 20-х годов русский литературовед В. Я. Пропп на основании исследования структуры волшебных сказок создал функциональную модель сказки любого типа. В структуре сказки, в ее лексике и типологии действующих лиц очень много традиционного, почти неизменного, повторяющегося в разных произведениях. Лексика сказок достаточно небогата, а конструкции языка во многих случаях являются застывшими штампами.

Жанр “литературной сказки” сложился под огромным влиянием братьев Гримм. Книги сказок выдающихся немецких филологов братьев Гримм, Якоба и Вильгельма, вышли в свет в период с 1812 по 1822 годы и имели огромный успех у читающей публики. Братья первыми обратились к народной сказке как к источнику поэтического народного творчества, большинство сказок они собрали, беседуя с простыми крестьянами, сказительницами. В русском и советском литературоведении почти нет исследований посвященных “Жанру Гримм”, хотя именно этот жанр стал образцом для формирования европейской книжной народной сказки и необходимо иметь четкие критерии для разграничения жанров устной и литературной сказки, как нам представляется, основные различия состоят в следующем:

**Форма устного жанра** диффузна, рыхла и основной точкой определения может служить сам повествователь, а также то о чем повествуется – тема. Устный текст характеризуется рыхлой композицией, спонтанностью выражения, плохо спланированными и оборванными фразами, изолированными отступлениями, избыточностью и повторами.

Большинство сказок и литературный материал для них Гриммы почерпнули из книжных источников, они старались вычленить старую основу, результатом этого стали краткие, обедненные в литературном отношении тексты в которых почти отсутствуют метафоры, сравнения, описания. С точки зрения современной фольклористики тексты сказок братьев Гримм представляют собой свод разных сказочных жанров, т.е. с разным тематическим содержанием, но с литературоведческих позиций это тексты нарождающегося в то время жанра – книжной народной сказки.

**Признаками этого жанра** могут служить естественность чуда, вневременность действия, безыскусность рассказа, сентиментальность, эпическая поэтичность, скрытая назидательность. До Гриммов столь полно такими характеристиками не обладал ни один из сказочных текстов Европы. Гриммы создали на самом деле не народную, а литературную поэзию в облике “народных” сказок. Эстафету собирания сказок Гриммы приняли от всего 18-го века, собирание и опубликование сказок стало магистральной линией историко-литературного процесса этого века. Сборники сказок в эпоху Просвещения отмечены новеллистичностью преподнесения, широким использованием письменных источников. В то же время сложился тот тип обработки сказок, который доминировал в обработческом подходе Гриммов. Этот принцип обработки заключался в том, чтобы в хаотическое нагромождение материалов разных эпох проникнуть такими путями, на которых сам материал покажет присущий ему порядок и свои первичные, минимальные формы. С 1808 года Гриммы стали записывать сказки по письменным и устным источникам. Большой разницы они между ними не видели, ибо были убеждены в конечной идентичности письменного и устного слова. В результате долгой и кропотливой работы выработались основные критерии литературно зафиксированной сказки, получившей на исходе Просвещения и в романтизме название народной. Итак, признаки этого жанра:

**1.** Первым и важнейшим признаком этого жанра, как уже говорилось, является **отношение к чудесному**. Чудесное присутствует в большинстве сказок. Его основные характеристики: нелогичность, немотивированность, естественность и обыкновенность, но главное – его серьезность и серьезное отношение к нему. Основное впечатление, создаваемое естественностью чуда, это слитость рассказчика и рассказа, выраженная прежде всего в отсутствии каких бы то ни было лирических отступлений и языково-образной игры. В отношении к чудесному заключается также возможность различить сказку и сказание. Эту возможность Гриммы открыли до 1810 г. То, что содержало указания на историю, конкретное место или демонизацию природных сил было перечеркнуто.

**2.** Вторым и наиболее заметным даже не специалистам признаком европейской народной сказки является “фиксация реквизитов” - раз и навсегда установленная “костюмированность” и “декорация” сказки. В сказке начинают появляться, правда, с некоторым отставанием, предметы, персонажи и декорации вполне современные. Этот признак живой традиции подхватывает и авторско-литературная сказка. У Гриммов реквизиты зафиксированы в сфере феодально-абсолютистского общественного устройства. “Фиксация реквизитов”, наряду с естественностью и серьезностью чуда, работает на создание ощущения вневременности, в результате чего появляется та самая локальная неопределенность, которой добивались Гриммы при выписках из книг. К атрибутам чудесного относятся также и преобладание типического над индивидуальным, и доминирование первичных социальных ситуаций: отношений между полами, родителями и детьми, сестрами и братьями, друзьями, верхними и нижними слоями общества.

**3.** Материал сформулирован так, что нет резких переходов (характерных, впрочем, для устного рассказа) и есть наметки разложения действия на отдельные фазы.

**4.** Развитие наглядности повествования путем введения разъяснительных дополнений: бесконечных вставок от одного слова до двух-трех десятков слов, а также более точных выражений.

**5.**  Присутствие прямой речи.

**6.** Психологические мотивировки. Позднее они станут одним из доминирующих признаков.

**7.** Наличие ритмических повторов и их симметрии.

**8.** Логико-синтаксическое членение повествовательных объемов: создание переходов, разбиение на абзацы и т. п.

**9.** Пословично-поговорочные выражения. Наличие их Гриммы считали одним из важнейших признаков устности и народности вообще, хотя, как доказала научная группа Реллеке, Гриммы черпали эти обороты не из уст информантов, а из книжно-сказочной литературы и художественной литературы (преимущественно задним числом).

**10.** Зачинные и концовочные формулы типа “жил-был”, “если не умерли, то и сейчас живут”.

**11.** Еще один важный признак “жанра Гримм” -проповеднический тон, зачастую скрытый в содержании и не всегда адекватно выраженный. В дальнейшем Гриммы предприняли не только стилизацию, но и содержательные изменения: исключались эротические сцены и выражения, даже те, где содержался лишь намек на “благословенные обстоятельства” (например, сцена в “Короле-лягушке”, когда принцесса легла к принцу, была затушевана). Содержание перекраивалось в духе протестантско-бюргерской морали (так был переделан “Громыхтихунчик”). Тактика христианско-этической обработки черпалась из многочисленных средневековых проповеднических сборников, содержащих сказочные сюжеты.

**12.** И, наконец, краткость “жанра Гримм.

Все перечисленные выше признаки “жанра Гримм” образовали суммарный критерий “подлинности”, “народности”. Этот критерий стал путеводной нитью в дальнейшей обработке.

**Итак, под понятием “книжная сказка”, следует понимать различные виды сказок: прежде всего, относительно точно воспроизведенный текст устной традиции, далее – дополненные, исправленные и переработанные истории, и, наконец, относительно свободные пересказы.**

Традиционная волшебная сказка состоит из трех, следующих последовательно одна за другой частей. Начальная формула сказки, как правило, указывает на место и время действия. Самой распространенной формулой, с которой начинаются сказки, является формула утвердительного характера. "Жил однажды богатый и знатный человек ..." — так начинает свою сказку Шарль Перро, французский поэт и критик 17 века, один из основоположников литературной сказки, всего им было создано 11 сказок, основанных на фольклорных сюжетах. Как отмечал И.С. Тургенев "в них еще чувствуется веяние народной поэзии, их некогда создавшей, в них есть именно та смесь непонятно-чудесного и обыденно-простого, возвышенного и забавного, которая составляет отличительный признак настоящего сказочного вымысла".   
Ш. Перро создавал свои произведения в эпоху классицизма. Оставаясь последователем всех канонов классицизма, писатель утверждал своим творчеством необходимость в литературе новых, доступных народу жанров, сюжетов, образов. Чрезвычайно популярным в то время античным сюжетам, писатель противопоставлял сюжеты народных сказок. В своем творчестве Перро пытался достичь разумного компромисса — его сказки очень близки к народному творчеству и при этом полностью адаптированы к канонам классицизма, требованиям аристократичного "высшего общества". Фундаментальное исследование литературного творчества Ш. Перро "Сказки Перро и параллельные рассказы" (1923) принадлежит перу французского литературоведа Поля Сентива, который первым высказал гипотезу о ритуальной основе (инициация и карнавал) некоторых сюжетов европейских волшебных сказок, в частности "Золушки".

Инициальная формула сказки немецких писателей братьев Гримм сразу же размещает действие сказки во времени: "Заболела раз у одного богача жена, почувствовала, что конец ей приходит", сравнительный анализ других сказок братьев Гримм показывает, как уже отмечалось выше, что они зачастую пренебрегали устойчивыми сказочными инициальными формулами: "Взял братец сестрицу за руку и говорит:ь— С той поры как мать у нас умерла ..." (Братец и сестрица), "Охотился раз король в большом дремучем лесу" (Шесть лебедей).

"Золушку" братьев Гримм отличает простота, отсутствие претенциозной стилизации. Братья Гримм умели тонко чувствовать народное поэтическое творчество, они пытались записать и сохранить наиболее древние варианты сказок, оставляя почти без изменений традиционную форму выражения. Стилистическая обработка сохранила не только старинные сказочные сюжеты, но и весь их строй, композицию, характеры и особенности речи. Язык гриммовских сказок сочен, насыщен разнообразными пословицами, поговорками, меткими языковыми сравнениями. В них сохранены свойственные народной речи выражения, образные характеристики, игра слов, типичные для сказочного стиля повторения, звукоподражания. Как уже отмечалось выше, сказки братьев Гримм редко начинаются традиционным вступлением: "Жил да был", "В некотором царстве, в некотором государстве". Рассказчики редко обращаются непосредственно к слушателям, редка сентенция в конце сказки.

Отметив особенности творческого метода Шарля Перро и братьев Гримм, перейдем к анализу сказки "Золушка", взяв за основу морфологический анализ волшебных сказок, разработанный В.Я. Проппом и работу московских ученых из Института искусственного интеллекта под руководством М. Г. Гаазе-Раппопорта. В работе "Порождение структур волшебных сказок" исследователи пришли к выводу, что на сегодняшний день волшебная сказка является единственной достаточно изученной, безупречно-стройной и обладающей сюжетной целостностью литературной единицей, позволяющей создать удобочитаемый текст на ЭВМ.

Напомним, что В.Я. Пропп называет сказкой "всякое развитие сюжета от вредительства или недостачи через промежуточные функции к свадьбе", под функциями действующих лиц следует понимать "поступок действующего лица, с точки зрения его значения для хода действия ... число функций, известных волшебной сказке весьма ограниченно, их последовательность всегда одинакова"[[24]](#footnote-24).

Все персонажи вводятся в сказку через начальную ситуацию, сразу включающую жертву — Золушку, вредителя — мачеху и ложных героев — сестриц. Вслед за начальной ситуацией в обеих сказках следует усиленная форма отлучки одного из членов семьи — умирает мать героини, девочка остается сиротой. У Ш. Перро мачеха вступает в сказку сразу же после функции отлучения, братья Гримм предваряют ее появление прощальным напутствием матери и целым годом, прошедшим со дня ее смерти, на протяжении которого девочка "ходила каждый день на могилу матери и плакала, и была смирной и ласковой". Представители романтизма братья Гримм так описывают появление мачехи: "Вот наступила зима и снег окутал белым саваном могилу, а когда весной опять засияло солнышко, взял богач себе в жены другую женщину".

Братья Гримм и Шарль Перро создают совершенно разные образы мачехи и сестриц. Сестрицы в классической "Золушке" спят в спальнях с паркетными полами, на пуховых перинах, окруженные зеркалами от пола до потолка, деликатно называют сводную сестру не Замарашкой, а изящно — Золушкой. Братья Гримм почти не уделяют внимания бытовым деталям, описаниям внешности действующих лиц, этим они сохраняют особенности народной сказки, мало интересующейся пейзажем и обстановкой действия, словом, всем тем, что служит в литературе для описания среды. Портреты сестер у братьев Гримм не индивидуализированные, нет речевых характеристик: "Были они лицом красивые и белые, но сердцем злые и жестокие"

Героиня и той и другой сказки обладает стандартным набором девичьих добродетелей — она добра, трудолюбива, послушна, тиха, скромна и практически незаметна, работает 24 часа в сутки и ни на что не жалуется, при этом еще и терпеливо сносит насмешки сестер.

Развитие сюжета двух сказок на протяжении нескольких функций расходится, чтобы в определенной точке вновь совпасть. Героиня получает волшебное средство для достижения глобальной цели с помощью волшебного помощника. Но братья Гримм вводят в сюжет мотив хорошо известный по другой весьма популярной сказке, у разных народов она известна под разными названиями, в романо-германском фольклоре это "Красавица и Чудовище", В русском "Аленький цветочек". Как утверждает В.Я.Пропп, эти сказки своим появлением обязаны античному мифу об Амуре и Психее. Таким образом, Золушка из гриммовской сказки получает волшебного помощника после ряда предварительных действий: она просит отца привезти ей в подарок ветку, которая первая заденет его шапку, сажает ветку на могиле матери, вырастает дерево, и белая птичка, живущая в его ветвях выполняет просьбы Золушки. Таким образом, братья Гримм хотят подчеркивают, что на самом деле волшебным помощником становится умершая мать девочки, она, как и обещала, постоянно присутствует рядом с дочерью. В "Золушке" Шарля Перро добрая фея появляется без предварительных манипуляций, образ феи можно считать тождественным образу матери в гриммовской сказке, она, как мать, находится где-то поблизости, иначе как бы она почувствовала что Золушка огорчена и нуждается в поддержке. Вышеописанные мотивы явно перекликаются со свадебными ритуалами, с плачем матери по своей уводимой в другую семью дочери и обещаниями поддержки и помощи в трудный момент.

После того, как Золушка получает волшебного помощника в лице белой птички, король объявляет пир (братья Гримм) с целью найти невесту своему сыну. В сказке Ш. Перро детально и красочно описывается подготовка к балу. У этой Золушки волшебного помощника пока еще нет, но, несмотря на жгучее желание поехать на бал и невозможность его исполнения, Золушка, как и все классические герои, твердо знает свой долг и неукоснительно его исполняет. Она помогает сестрам несмотря на их насмешки, причем старается все сделать как можно лучше.

Очень многие сказки содержат в своей структуре мотив испытания героя. Братья Гримм также используют его. Мачеха подвергает падчерицу испытанию два раза, но, как истинный вредитель, обещания отпустить Золушку на бал не исполняет. И только после этого в действие вступает волшебный помощник — Золушка получает красивый наряд и отправляется на бал.

В сказке Ш.Перро момент испытания Золушки мачехой отсутствует, девушка получает в подарок от доброй феи не только бальное платье и туфельки, но и все необходимые для появления в высшем свете аксессуары: карету, кучера, шестерых слуг в расшитых золотом ливреях. Добрая фея здесь берет на себя некоторые функции вредителя — испытания заменяется жестким условием: Золушка должна вернуться домой до того, как пробьет полночь.

Встреча принца и Золушки в обеих сказках происходит одинаково. Прекрасная незнакомка поразила всех присутствующих своей красотой, восхищенный принц все время держал Золушку за руку и никому не позволял танцевать с ней, а у Ш.Перро он даже не притронулся к лакомству — так был занят своей дамой. В обеих сказках присутствует момент неузнаваемости Золушки ее родственниками. Ш.Перро, следуя обычаям и законам хорошего тона, заставил Золушку подойти к сестрам для непринужденной беседы, в разгар которой часы бьют полночь. Золушка убегает, возвращается домой незамеченной и обсуждает с подъехавшими вскоре сестрами бал.

В сказке братьев Гримм необходимость срочно покинуть бал объясняется тем, что принц пожелал узнать чья же дочь с ним танцует. Золушка спасается бегством, удачно избегает разоблачения. Вернувшиеся домой сестры находят ее в обычном виде на привычном месте. Ситуация поездки Золушки на бал с предшествующей с дарителем и бегством происходит минимум 2 раза, на третий день убегая, Золушка теряет золотую туфельку. Как уже отмечалось выше, братья Гримм используют народный прием двух или трехкратных повторов почти во всех своих сказках, причем события совпадают практически полностью и очень часто используют присущие народной речи двустишия:

"Ты качнися-отряхнися, деревцо,

Кинься златом, серебром ты мне в лицо."

Золушка Ш.Перро отправляется на бал только два раза, причем во второй раз ситуация несколько отличалась от предыдущей: поведение принца не изменилось, он остается светским молодым человеком, нашептывает своей даме всякие любезности, а вот Золушка так весела, что совсем забыла о том, что приказала ей волшебница. Убегая без одной минуты двенадцать, она второпях теряет одну из своих хрустальных туфелек. Хрустальные туфельки подчеркивают изящество и легкость Золушки, тогда как золотые туфельки Золушки братьев Гримм, хотя и несомненно красивы, но все же далеки от аристократичности. Слишком много золота — это слишком!

У Золушки остается на память о невероятном приключении только туфелька, зато принц получает возможность найти свою возлюбленную. В обеих сказках принц проявляет невероятную для влюбленных забывчивость и невнимательность — идентифицировать возлюбленную он может только зная, что у нее крошечная ножка. Опираясь на выводы, сделанные ранее о происхождении волшебной сказки из свадебных обрядов, можно объяснить это несоответствие именно таким влиянием.

Наконец, после серии примерок по всему королевству, туфелька попадает в дом Золушки. Сестрицы в сказке Шарля Перро безуспешно пытаются натянуть туфельку, после чего ее надевает Золушка, непринужденно достав и примерив парную.

Братья Гримм, не отступая от народных традиций, вводят в повествование элемент преждевременного торжества вредителей и гонителей. По совету матери, сначала старшая, а потом и средняя сестра наносят себе увечья, надевают туфельку, но по пути во дворец, их разоблачают два голубка, сидящие на дереве:

"Погляди-ка, посмотри,

А башмак-то весь в крови,

Башмачок, как видно, тесный,

Дома ждет тебя невеста".

Королевич узнает о существовании младшей сестры, туфелька приходится Золушке как раз впору. Героиня побеждает вредителей при своеобразном соревновании.

В заключительной части сказок вновь появляются волшебные помощники. Добрая фея дарит своей протеже роскошное платье. А вот две голубки с орехового дерева выполняют функцию высшего правосудия с точки зрения народного сознания, выклевывая вероломным сестрам глаза.

Обе сказки заканчиваются свадьбой Золушки. В одной из них, по классическим канонам Золушка остается доброй и великодушной даже в момент своего полного торжества, она выполняет свой долг по отношению к сестрам, став гораздо выше их на социальной лестнице. Золушка незамедлительно выдает их замуж за двух придворных вельмож. Братья Гримм заканчивают сказку наказанием виновных — весьма популярным народным актом.

В заключении нашего анализа рассмотрим "внешние" и "внутренние" медиальные формулы, используемые в сказке. Для сказок обоих авторов характерно отсутствие переходных формул, широко используемых в народных сказках при изменении места действия: "Теперь оставим нашего героя и посмотрим, что..." и т.д., отсутствуют в нашей сказке и формулы проверки внимания слушателей и привлечения их интереса. Для литературной сказки эти формулы оказываются непригодными. Отсутствие внешних моральных формул не наносит сказке никакого ущерба, в отличие от внутренних моральных формул, которые придают сказке высокую художественную ценность.

Одна из важных внутренних формул — формулы, определяющие образ сказочных персонажей, формулы, описывающие действия сказочных персонажей, формулы, входящие в диалог в литературных сказках, анализируемые нами в традиционном понимании, отсутствуют. В литературной сказке автор стремится избавиться от всякого рода штампов и создает образ при помощи собственных изобразительных средств. Н.Рошияну отмечает, что "применение финальной формулы.. объясняется... желанием сделать в той или иной форме "заключение", смысл которого зависит, как правило, от характера сюжета, от сказочника, от аудитории и, конечно, от степени интенсивности традиций" — этот тезис наглядно подтверждается финальными формулами проанализированных сказок.

**Вывод**

Итак, на основе вышесказанного, мы можем сделать заключение о том, что волшебная сказка представляет собой художественный текст и выполняет эстетическую функцию в системе традиционной фольклорной культуры. Ценность сказки для культуры и искусства во многом определяется ее происхождением из мифов и ритуалов и органической связью с ними. Основные сказочные мотивы и сюжеты непременно связаны с важнейшими ритуалами жизненного цикла человека, которые лишь поверхностно видоизменившись, по сути своей остаются теми же, что и на заре человечества. Это позволяет сказке не терять привлекательность и актуальность и в наши дни. Такая преемственность позволяет сказке, вытекая из прошлого, находится в настоящем и перебрасывать мост в будущее. Примером чего служит возникновение в ХVII веке литературной сказки, традиции которой успешно развиваются и в нашем веке. По мотивам сказки "Золушка" Е.Шварцем был написан сценарий кинофильма. Современная "фабрика грез" — Голливуд, использует мифы для создания своих волшебных сказок, сделала образ современной Золушки одним из символов американской мечты.

Литература:

1. Адоньева С. Б., “Волшебная сказка в контексте традиционной фольклорной культуры”, Л.: ЛГУ, 1989;
2. Аникин В. П., “Русская народная сказка”, М.:Художественная литература, 1984;
3. Афанасьев А. И., “Поэтические воззрения славян на природу”, М., 1865;
4. Веселовский А. Н., “Историческая поэтика”, Л., 1940;
5. “Вопросы жанров российского фольклора”, Сборник статей, М.: МГУ, 1972;
6. Гауак В. М., “Фольклор и молдавско-русско-украинские связи”, М.: Наука, 1975;
7. Гронская О. Н. “Языковая картина мира немецкой народной сказки”, СПб.: Российский Государственный Пед. У-т, 1998;
8. Дмитриева Т. Г., “Повествовательные и описательные стилистические приемы в русской волшебной сказке”, М.: МГУ,1996;
9. Добровольская В.Е., “Предметные реалии русской волшебной сказки”, М.: МГУ, 1995;
10. Евзлин М. И., “Космогония и ритуал”, М.: Радикс, 1993;
11. Зуева Т. В., “Волшебная сказка”, М.; Прометей, 1993;
12. Каушал М., “Сюжетно-тематический фонд, композиция и традиционные формулы индийских (пенджабских) и российских волшебных сказок в сопоставительном освещении”, М.: МГУ, 1988;
13. Кирдан Б. П., “Специфика фольклорных жанров”, М.: Наука, 1973;
14. Лазарев А. И., “Художественный метод фольклора”, Иркутск, 1985;
15. Медриш Д. Н., “Литература и фольклорная традиция”, Киев, 1983;
16. Мелетинский Е. М., “Классические формы мифа”, М.: РАН, 1995;
17. Мельник В. М., “Iсторична правдивiсть фольклору”, Лвiвський Унiверсiтет, 1968;
18. Народные русские сказки А. Н. Афанасьева, Л.: Лениздат, 1983;
19. Николаев П. А., “История русского литературоведения”; М.:1980;
20. Новиков Н. В., “Образы восточнославянской волшебной сказки”, Л., 1974;
21. Пропп В. Я., “Исторические корни волшебной сказки”;
22. Пропп В. Я., “Морфология сказки”, Л.: Academia, 1928;
23. Пропп В. Я. “Поэтика фольклора”, М.: Лабиринт,1998;
24. Пропп В. Я., “Русская сказка”;
25. Померанцева Э. В., “Русская устная проза”, Л.: Просвещение, 1985;
26. Померанцева Э. В., “Судьбы русской сказки”, М.: Наука, 1977;
27. Потебня А. А. “Из записок по теории словесности”, Харьков, 1905;
28. “Проблемы взаимовлияния фольклора и литературы” (сборник статей), М.: МГУ, 1984;
29. Пыпин А. Н., “История русской литературы”, СПб., 1902;
30. Пыпин А. Н., “Очерки литературы и общественности при Александре 1”, М., 19174
31. Рафаева. А. В. “Исследования семантических структур традиционных сюжетов и мотивов”, М.: Рос. Гум. Ин-т, 1998;
32. Риман Фриц, “Основные формы страха”, М.: Алетейа, 1998;
33. Рошияну Николае, “Традиционные формулы сказки”, М., 1967;
34. Сказки народов мира, т.8, “Литературные сказки зарубежных писателей”, М.: Детская литература, 1983;
35. Словарь литературоведческих терминов, М.: Просвещение, 1974.
36. Табахъян Т. В. “Сопоставление стилистики русского и немецкого фольклора”, К.: ВШ, 1980;
37. Черноусова И. П. “Структура и художественные функции диалога в русской волшебной сказке”, Воронеж, 1994;
38. Юзвенко В.I “Специфiка художнiх засобiв слов’янськой фантастичной казки”, К.: Наук. Думка, 1973;

1. Буслаев Ф. И. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. [↑](#footnote-ref-1)
2. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. [↑](#footnote-ref-2)
3. Афанасьев А. Н. Поэтические воззрения славян на природу. [↑](#footnote-ref-3)
4. Пыпин А. Н. История русской литературы. Т1. [↑](#footnote-ref-4)
5. Пыпин А. Н. История русской литературы. Т1.

   [↑](#footnote-ref-5)
6. Пыпин А. Н. Очерки литературы и общественности при Александре 1. [↑](#footnote-ref-6)
7. Веселовский А. Н. Разыскания в области русского духовного стиха. [↑](#footnote-ref-7)
8. Веселовский А. Н. Из истории романа и повести. [↑](#footnote-ref-8)
9. Веселовский А. Н. Из истории романа и повести. [↑](#footnote-ref-9)
10. Веселовский А. Н. Из истории романа и повести. [↑](#footnote-ref-10)
11. Веселовский А. Н. Из истории романа и повести. [↑](#footnote-ref-11)
12. Потебня А. А. Мысль и язык. [↑](#footnote-ref-12)
13. Потебня А. А. Из записок по теории словесности. [↑](#footnote-ref-13)
14. Пропп В. Я. Морфология сказки. [↑](#footnote-ref-14)
15. Пропп В. Я. Морфология сказки. [↑](#footnote-ref-15)
16. В. Я Пропп. Морфология сказки. [↑](#footnote-ref-16)
17. В. Я. Пропп. Морфология сказки. [↑](#footnote-ref-17)
18. Рошияну Н. Традиционные формулы сказки. [↑](#footnote-ref-18)
19. Мелетинский Е. М. Классические формы мифа. [↑](#footnote-ref-19)
20. Пропп В. Я. Морфология сказки. [↑](#footnote-ref-20)
21. Мелетинский Е. М. Классические формы мифа. [↑](#footnote-ref-21)
22. Адоньева С. Б. Волшебная сказка в контексте традиционной фольклорной культуры. [↑](#footnote-ref-22)
23. [↑](#footnote-ref-23)
24. Вя Я. Пропп, Морфология сказки. [↑](#footnote-ref-24)