



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ
ФЕДЕРАЦИИ
федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра французского языка и литературы

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

На тему Использование фольклорных мотивов во французской
авторской сказке XX века (К. Пино)

Исполнитель Базарбаева Шахида Базарбаевна
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель кандидат филологических наук, доцент
(ученая степень, ученое звание)

Нужная Татьяна Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»
Заведующий кафедрой _____

(подпись)

кандидат филологических наук, доцент
(ученая степень, ученое звание)

Нужная Татьяна Владимировна
(фамилия, имя, отчество)

« ____ » _____ 2020 г.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ
2020

Оглавление.

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ФОЛЬКЛОРИЗМ КАК ЯВЛЕНИЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ АВТОРСКОЙ И НАРОДНОЙ МЫСЛИ	6
1.1.Понятие о фольклоризме в литературоведении.....	6
1.2.Формы выражения фольклоризма в поэтике художественного произведения.....	12
1.3.Литературная сказка как «гибридный жанр»:между фольклором и авторским видением.....	18
Вывод по главе 1.....	27
ГЛАВА 2. ТРАНСФОРМАЦИЯ ФОЛЬКЛОРНОГО КОДА В СКАЗОЧНОЙ ПРОЗЕ К. ПИНО.....	29
2.1.Творчество К. Пино в контексте французского литературного процесса XX века.....	29
2.2.Жанровые доминанты литературной сказки в творчестве К. Пино.....	31
2.3.Функциональность фольклорных инкрустаций в сказках К. Пино.....	42
Вывод по главе 2.....	50
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	52
МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ПРАКТИЧЕСКОМУ ПРИМЕНЕНИЮ РЕЗУЛЬТАТОВ РАБОТЫ.....	54
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	55

1 ВВЕДЕНИЕ

Творческие взаимосвязи между фольклором и литературой достаточно давно сохраняют свою актуальность в качестве объекта литературоведческих исследований, приобретая в последнее время новое научное осмысление. Стремительно растет количество работ, содержащих исследования как прямого, так и опосредованного влияния, которое имеет устно-поэтическая традиция относительно отдельных художественных произведений и всего творчества того или иного писателя.

Литературное творчество всегда обогащалось фольклорными сюжетами, мотивами, образами, жанрово-стилевыми формами. Однако изучение влияния фольклора на функционирование и развитие различных жанровых форм является недостаточным.

Именно поэтому особенно обусловленным становится интерес к авторской сказке, которая в значительной степени сохраняет связь с материалом фольклорной основы при одновременном тяготении к жанрам литературы. Подобные смежные жанровые формы имеют еще не выясненную природу.

Сохранность литературного канона в литературной сказке может быть разной. Он не придает данному жанру какую-либо исключительность, поскольку на развитие любого художественного текста, прежде всего, прозаического, влияют смешанные явления письменности и фольклорные источники.

Именно поэтому в теоретическом аспекте недостаточным является рассмотрение литературной сказки как произведения, содержащего литературный перенос материала фольклорного происхождения в структуру авторского художественного мышления.

Изучение литературной сказки часто игнорирует вопрос ее жанровой маркировки, соответствия поэтикальной системе соответствующей эпохи, что способствует **актуальности** темы исследования.

Цель исследования заключается в определении художественного своеобразия фольклорных элементов в литературных сказках К. Пино. В целях исследования формулируются его основные **задачи**:

1. Рассмотреть трансформации представлений о фольклоризме в литературоведении;
2. Охарактеризовать формы выражения фольклоризма в поэтике художественного произведения;
3. Изучить творчество К. Пино в контексте французского литературного процесса XX века;
4. Выделить жанровые доминанты литературной сказки в творчестве К. Пино;
5. Типологизировать обращения к фольклору в сказочной прозе К. Пино;
6. Охарактеризовать функциональность фольклорных инкрустаций в сказках К. Пино.

Объектом исследования являются литературные сказки К. Пино.

Предметом исследования являются закономерности функционирования фольклорных элементов в сказках К. Пино.

Методология исследования базируется на использовании генетического, сравнительно-исторического и типологического методов.

Научная **новизна** полученных результатов видится в обращении к не исследованной авторской сказке французского писателя XX века К. Пино и в возможности использования предложенной методологии при исследовании литературной сказки других современных писателей.

Практическое значение. Результаты работы будут способствовать научным исследованиям как при изучении истории жанра литературной

сказки, так и в области изучения литературного развития XX века. Ее материалы могут быть использованы в курсах по истории и теории литературы, а также для разработки спецкурсов и спецсеминаров, посвященных этой проблеме.

Структура работы определяется ее целью и заданиями.

Исследование состоит из введения, трех глав, заключения и списка использованной литературы. В первой главе рассмотрен теоретический аспект исследований явления фольклоризма в литературоведении. Вторая глава посвящена анализу идейно-тематического своеобразия и закономерностей диалога с фольклором в литературных сказках К. Пино. В заключении подведены итоги исследования.

2 ГЛАВА 1. ФОЛЬКЛОРИЗМ КАК ЯВЛЕНИЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ АВТОРСКОЙ И НАРОДНОЙ МЫСЛИ

1.1. Понятие о фольклоризме в литературоведении

Термин "фольклористика" (франц. *Le folklorisme*) предложил в XIX в. французский фольклорист Поль Себийо для определения различных занятий и увлечений фольклором. В России термин "фольклористика" появился несколько позже, в первой половине XIX в., когда такие исследователи, как О. Бодянский, Н. Костомаров, М. Максимович, И. Срезневский сформулировали преимущественно универсальные положения о соотношении фольклора и литературы, не выделяя явление фольклористики в отдельную теоретическую категорию, за исключением М. Максимовича, который изучал народнопоэтическую основу "Слова о полку Игореве".

С. П. Белокурова отмечает, что особую популярность термин "фольклористика" приобретает с середины 1960-х годов преимущественно для обозначения "вторичных", "неаутентичных" фольклорных явлений (воспроизведение фольклора на сцене, распространение в художественной самодеятельности, фольклорные фестивали) (Белокурова, 2006, с. 18).

По мнению И. Денисюка, фольклористика – это "явление усиленного использования фольклора в творчестве писателей разных народов» (Цит. по: Белокурова, 2006).

Р. Кирчев и Р. Марков отмечают, что в случае органического фольклоризма необязательно определять использование фольклорного субстрата в тексте как усиленное. Ведь довольно часто можно встретить скрытый фольклор, который нелегко найти в литературном произведении (Цит. по: Белокурова, 2006).

Р. Марков определяет фольклоризм как сознательное обращение писателей к народной эстетике. Исследователь отмечает, что типы фольклористики могут быть различными, они зависят от творческой манеры,

индивидуального стиля, метода, направления, которого придерживается тот или иной писатель (Цит. по: Белокурова, 2006).

А. Кирилук трактует фольклоризм как художественное обогащение индивидуального профессионального словесного творчества путем абсорбции элементов продукта коллективной креативной силы (Цит. по: Белокурова, 2006).

Взаимоотношения фольклора и литературы являются сложными, многоаспектными и многогранными. Анализируя способы переосмысления фольклорных явлений и степень их формально-содержательных трансформаций в литературе, ученые определяют такие виды фольклористики:

1) имитативный, или стилизационный, характеризующий незначительное изменение сущности фольклорного элемента;

2) интерпретационный, для которого характерны глубокие процессы смысловой (философской, эмоционально-психологической, этико-эстетической) переориентации устно-поэтических образов, тем, мотивов, сюжетов;

3) концептуально-инновационный, или трансформационный, что выражается в глубинном переосмыслении фольклорной поэтики, идейно-конструктивном изменении жанрово-композиционного построения произведения (Цит. по: Белокурова, 2006).

Р. Марков выделяет следующие основные этапы освоения литературой фольклора:

1) стилизацию;

2) психологическую интерпретацию фольклорных мотивов;

3) переосмысление народной мифологии.

В процессе изучения и понимания окружающего мира в сознании человека формируются концепты и категории, как результат классификационной деятельности. Концепты и категории – это конечные

результаты данных процессов концептуализации и категоризации, которые лежат в основе когнитивных способностей человека.

Н.Д. Аругюнова определяет концепт как понятие практической философии, которое есть результатом взаимодействия традиции, фольклора, идеологии, жизненного опыта, религии, понимания искусства и набора ценностей. Концепты формируют «своего рода культурный слой, посредничающий между человеком и миром».

Основоположником семантико-когнитивного направления является Е.С. Кубрякова. По ее мнению, концепт – это «единица ментальных или психических ресурсов нашего сознания и той информационной структуры, которая отражает знание и опыт человека». Также Е.С. Кубрякова называет концепт содержательной единицей памяти, отраженной в психике человека.

В современном литературоведении остается актуальной проблема соотношения концепта и лексического значения слов. О соотношении этих понятий впервые поднял вопрос С.А. Аскольдов. На современном этапе исследований данная проблема освещена в работах З.Д. Поповой, В.В. Колесова, И.А. Стернина.

Концептуально-культурологическое течение в литературоведении в соответствии с исследованиями ученых-литературоведов изучает концепт через призму слова: по их мнению, за каждым именем – знаком – словом стоит именно концепт. Следовательно, ученые исследуют художественное произведение как систему знаков – текст, который отражает индивидуальное сознание автора. Вместе с тем концепт художественных произведений стал предметом исследования и в литературоведении, где это понятие имеет не только особенное наполнение, но и особую сферу существования. Это положение делает актуальным исследование, основанное на необходимости определения концепта как категории литературоведения и, соответственно, пояснение острой необходимости его подробного использования в литературоведении.

Одним из главных различий концепта и значения является их внутренний объем, содержание. Значение – семантическая единица, элемент совокупности, системы значений определенного слова. Значение состоит из сравнительно небольшого набора семантических признаков (сем), общеизвестных для данной социальной группы и связанных с соответствующей звуковой оболочкой (лексемой) (Аскольдов, 1997).

Концепт в сфере литературоведения можно определить как единицу сознания поэта-писателя, представленную в художественном произведении или множестве произведений и выражающую индивидуально-авторское понимание сущности предметов и явлений. Также концепт является воплощение и культурных и этнических единиц сознания определенного социума.

Л.В. Миллер предлагает четыре типа концептов:

- концепты чувств, основанные на этнокультуре (тоска, одиночество, вера);
- концепты общественных регламентаций (дом, историческая личность);
- художественно-эмотивные(жилище);
- стандартизированные интерпретации (тургеневская девушка, бальзаковский возраст).

В каждой культуре концептуальная картина мира имеет свои элементы, но при этом всегда среди них есть универсальные концепты, как «Время», «Смерть», «Судьба», «Душа», «Жизнь» (Антология концептов, 2005).

Максимально четкое литературоведческое понимание категории концепта описано в работах В.Г. Зусмана. Исследователь пишет о необходимости ввода понятия концепт в изучение литературы. Так как опираясь на концепт открываются новые возможности в литературе как коммуникативной художественной системе. «Литературный концепт - такой образ, символ или мотив, который имеет «выход» на психологические,

геополитические, исторические моменты, лежащие вне художественного произведения» (Зусман, 2003, с. 14).

Во время применения концептологического подхода в литературоведении можно сделать важные обобщения в больших массивах литературных произведений. Это дает возможность проследить культурные тенденции. Появляется шанс проанализировать связь между образованием концептов и процессами культурной эволюции. В этом свете концепт можно рассматривать как единство художественного мира произведения и национального мира. Литературоведение имеет возможность с помощью концепта соединить и сопоставить образную систему произведения и общенациональную жизнь.

Языковая презентация концепта осуществляется на различных уровнях языка и с помощью целого ряда средств. Это и лексемы, и фразеосочетания; свободные словосочетания; структурные и позиционные схемы предложений (синтаксические концепты); тексты и совокупности текстов (при необходимости обсуждения содержания сложных, абстрактных или индивидуально-авторских концептов) (Зусман, 2003, с. 14).

Для термина «концепт» характерна значительная закреплённость в аппарате понятий современной гуманитаристики. Однако каждая из попыток изучения данной категории приводит к возникновению противоречивых взглядов относительно ее сущности. Среди исследователей на данный момент нет единства относительно того, как должен содержательно наполняться и структурно организоваться концепт, как именно следует изучать данные единицы, а также каким образом они взаимодействуют с иными единицами, представляющими гуманитарное знание. Теоретико-интеграционная природа концепта порождает множество дискуссий о том, как именно должны определяться смысловые границы концепта, что приводит к тому, что данный феномен определяют как интердисциплинарный. Для того, чтобы подтвердить, что концепт правомерно использовать в качестве литературоведческого термина,

необходимо определить, на чем основано изучение исследуемого явления в литературоведении, выделить его признаки, которые являются основополагающими и конститутивными (Володина, 2011, с. 33).

Исторически термин «концепт» является «связующим звеном», которое объединяет средневековый и современный этап исторического развития. Концепт обладает столь широкими временными рамками, что является причиной тому, что их необходимо каким-либо образом периодизовать.

Возможно, в данном контексте условное выделение трех этапов, которые пережила в своем развитии теория концепта. Первый из данных этапов во временном плане соотносится с зарождением данного понятия. Оно, в свою очередь, имеет философское происхождение. В его формулировании приняли участие представители такого направления, как концептуалистика. Его основоположником был известный средневековый мыслитель Пьер Абеляр. Второй этап научной разработки концептологии связан с трудами таких мыслителей, как Н. А. Бердяев, М. М. Бахтин и В. С. Библер, благодаря которым в двадцатые годы минувшего столетия определение концепта обрело новую жизнь. Активизация изучения концептологии относится к последнему десятилетию двадцатого – первому десятилетию двадцать первого веков и инспирировано приобретением концептом характеристик узловой категории не только философских исследований, но и студий, проводимых в рамках антропологического направления в науке (Володина, 2011, с. 15).

Концепт является полноценной составляющей теоретического арсенала различных областей гуманитаристики на рубеже двадцатого и двадцать первого столетий, что приводит к возникновению весьма острых реакций, авторами которых являются отдельные исследователи, которые ставят под сомнение саму принадлежность концепта к сфере определенной науки. Так, к примеру, в рассмотрении Жюль Делеза и Феликса Гваттари концепты являются исключительно результатом мыслетворчества, которое осуществляют философы, они же концептуальные персонажи. Поэтому

данные мыслители дают как самим созданным концептам, так и иным научным направлениям, которые пользуются данным понятием, низкую оценку, расценивая их как «убогих соперников философии». Более того, Делезу и Гваттари принадлежит утверждение о том, у эпистемологии, лингвистики, психоанализа, а также информатики, маркетинга, дизайна и рекламы отсутствуют как основания, так и право посягательства на данную фундаментальную философскую единицу (Володина, 2011, с. 7). Тем не менее, в наше время концептом выдвигаются претензии на обретение статуса явления междисциплинарного характера, что обусловлено наличием теснейшей связи между всеми областями гуманитаристики, в том числе и литературоведения и философии.

3 1.2. Формы выражения фольклоризма в поэтике художественного произведения

Концепт-анализ как действенный инструмент познания эстетической реальности утвердился в гуманитаристике далеко не сразу, как не сразу отвоевала свое место в терминологическом аппарате литературоведения и его ключевая единица. Для этого необходимо было, чтобы ранее к данному понятию обратились специалисты в таких областях, как лингвистика и культурология. Они осуществили разработку определенных подходов к тому, как должен быть истолкован концепт, в связи с чем возникли определенные направления научных исследований.

Существенной базой первого из них – лингвокультурологического – стала Волгоградская лингвистическая школа, среди виднейших представителей которой можно упомянуть таких известных ученых, как В. И. Карасик, Г. Г. Слышкин, С. Г. Воркачев. Данные исследователи внесли предложение о рассмотрении концепта исключительно в качестве «единицы коллективного знания или сознания, которая адресует к высшим духовным ценностям, выражена в языке и отмечена определенной этнокультурной спецификой» (Воркачев, 2001, с. 70). Лингвокультурологи рассматривали концепт исключительно в направлении «от языка к культуре».

Для второго – семантико-когнитивного – направления знаковыми являются труды исследователей, принадлежащих к Воронежской теоретико-лингвистической школе – З. Д. Поповой, И. А. Стернина, Г. В. Быкова, А. П. Бабушкина. Эти исследователи соотносили концептуальное содержание прежде всего с такими сферами языка, как лексика и грамматика. Представители данной школы рассматривают концепт в качестве глобальной мыслительной единицы, которую репрезентируют различные средства языка.

Для третьего – культурологического – направления концептологии ключевыми являются труды таких ученых, как Ю. С. Степанов, С. Г. Проскурин, А. А. Григорьев и других, которые полагают концепт «определенным культурным сгустком, помещенным в человеческом сознании и способствующим своей формой вхождению культуры в ментальный мир человека» (Степанов, 2001, с. 43). Данный тезис способствует тому, чтобы общенациональные концепты были выявлены и подробно описаны в качестве определенной общекультурной доминанты коллективного и индивидуального сознания. Благодаря такому подходу является перспективным изучение данной категории в наиболее широком дискурсе гуманитаристики.

Данное определение представлено градационным построением существования и реализации концептов в искусстве слова. Однако нельзя не отметить, что характерная для творчества отдельного писателя образная общность может иметь существенные отличия с образной общностью определенного литературного направления, национальной литературы или ее периода. Ведь для каждого истинного творца характерно воплощение в собственном художественном универсуме чего-то своего, неповторимого, отличного от других, иными словами, другого восприятия действительности. Поэтому мы полагаем, что весьма убедительна И. А. Тарасова в своем высказывании о том, что необходимо разграничить индивидуально-авторские художественные концепты и элементы, присущие национальной художественной картине мира (Тарасова, 2010, с. 743).

Будучи осмысленными в теоретическом плане, наработки гуманитаристики характеризуются наличием ключевых дифференциальных признаков, присущих индивидуально-авторскому художественному (литературному) концепту, которые, представ в систематизированном виде, способствуют, на наш взгляд, рассмотрению данного феномена в качестве базисной категории писательского мировоззрения, которая запечатлена в художественной структуре его произведения.

Теоретико-категориальная литературоведческая база должна постоянно пополняться. Для этого данное понятие должно соотноситься с рядом других, которые также используются для того, чтобы воссоздать авторские интенции, растворенные в пространстве художественного текста. При этом необходим учет таких факторов:

1. Обусловленной широким (интердисциплинарным) ареалом бытования полисемантической как самого понятия концепт, так и терминов, которые с ним соотносятся;

2. Разделения концептов по признаку познавательной или художественной основы, а также дифференциации внутри группы, представленной последними общелитературными и индивидуально-авторскими концептами.

Исходя из того, что было сказано, необходимо определить общие и различные черты понятия и концепта, на которых основывается исследовательская дискуссия относительно того, каким образом совпадает функциональная нагрузка указанных единиц (Тарасова, 2010, с. 744).

Философская и культурологическая интерпретации концепта характеризуются присутствием такого обязательного элемента, как указание на субъективность порождения смысла. Ряд исследователей, в частности, С. С. Неретина, Ю. С. Степанов, полагают, что именно на субъективности / объективности как критерии основывается разграничение между концептом (смысловым сгустком, который реализуется в бытии путем бесконечности

актуализаций), а также понятием как единицей логического мышления, которая моделируется, используя обобщение, абстракцию, идеализацию, сравнение, определение. Аналогичным образом воспринимаются понятие о концепте в литературоведении и познавательной сфере, в частности, С. А. Аскольдов не опасается отождествлять его функциональность с функциональностью «концепта науки», а также разделяет его с концептом художественным (Аскольдов, 1997). Вместе с тем, возможно соотнесение индивидуально-авторского художественного концепта и авторского понятия, ввиду схожести данных явлений по своей природе. Тем не менее, авторское понятие представляет собой мыслефакт, т.е. является формой мысли, в которой минимизирована художественная составляющая, а индивидуально-авторскому концепту, напротив, присущи черты мыслеобраза, то есть формы мысли, которая производит замещение предметно-логической информации при помощи некоего субъективированного эмоционально окрашенного абстракта (Аскольдов, 1997).

Необходимо упомянуть, что идентификация индивидуально-авторского концепта и мыслеобраза является указанием на то, что для первого также присущи черты двуединого по своей природе содержательно-поэтического феномена, поскольку, с одной стороны, он осуществляет емкое выражение того, каким образом автор представляет себе действительность, с другой же стороны, он служит отражением его ключевых принципов, посредством которых происходит экспликация данных представлений. Вышесказанное требует закономерно сравнить функциональную нагрузку концепта (мыслеобраза) с образом художественным.

По мнению В. Г. Зусмана, основным признаком дифференциации обеих единиц, в которых воплощено сочетание и индивидуального опыта создателя концепта, и этнически обусловленного авторства, является сфера, где происходит их бытование. Так, к примеру, если замыкание границ художественного образа осуществляет художественное произведение, то концепт разворачивается за пределами конкретного текста в условиях

сопряжения с такими дискурсами, как историко-культурный и социальный (Зусман, 2003).

Наблюдение за эволюцией, которую переживает индивидуально-авторский художественный концепт, возможно как на протяжении отдельного периода творческой активности автора, так и по мере того, как протекает весь его литературный путь. В том случае, когда воплощение того или иного образа происходит в нескольких произведениях писателя, он делает это по собственной воле, абсолютно намеренным и осознанным образом; концепт же преимущественно развивается бессознательно. Индивидуально-авторское существование художественного концепта является, по сути, надтекстовым, и, бесспорно, обладает гораздо большими перспективами для того, чтобы он обогащался, нежели те, что могут возникнуть у образа, воплощенного внутри самого текста.

Н.К. Гей полагает, что целостность художественного образа определяется его текстовыми границами. Так, по мнению исследователя, невозможным в образе является проведение разделительной черты, невозможно также отъединение единичного уровня художественного целого, вместо этого происходит его переход во все другие. Для образа характерна целостность, и она является условием того, что целостным является все произведение, что, в свою очередь, является гарантией внутреннего единства образа (Гей, 1975). В отличие от него, художественным концептам присуща гораздо большая пластичность: так, для общелитературного художественного концепта априори не характерна целостность, поскольку его семантическое дополнение происходит в ходе творческой практики определенного писателя. Для индивидуально-авторского художественного концепта не может быть характерной целостность, в том числе и потому, что ему присуща лишь заданность (обозначенность, немеченность, отраженность) в пределах текста, а для того, чтобы его ретранслировать, необходимо иметь многочисленные вариативные художественные преломления и моделировать различные типы связей с другими элементами,

составляющими авторскую концептосферу. Образ же является данным, зафиксированным, оформленным, выраженным писателем, поэтому исследователь должен его анализировать, но не воссоздавать, как в случае с концептом (Гей, 1975).

Не меньшую актуальность имеет и вопрос о том, каким образом необходимо разграничивать понятия концепта и мотивы. Сложность здесь возникает, с одной стороны, по причине их сходства, с другой же стороны – по причине неоднозначности их толкования. А. Н. Веселовский способствовал тому, что в современном литературоведении утвердилось мнение относительно обладания мотивом свойствами, связанными с исторической стабильностью и безграничной повторяемостью. В данном направлении в теории мотива характерна близость к константному вектору в изучении концепта, который задали культурологи и подхватили представители культурологического направления в концептуалистике, в частности, тот же Ю. С. Степанов. Помимо этого, А. Н. Веселовским была выделена также иная основополагающая характеристика мотива, связанная с его неразложимостью (целостностью, минимальностью) (Веселовский, 1989).

Здесь следует задаться вопросом о том, обладает ли мотив менее весомой функциональной нагрузкой, чем таковая присуща индивидуально-авторскому концепту, или же, наоборот, необходимо рассмотрение концепта в качестве доселе неделимой категории мотива. По нашему мнению, данной альтернативе присуща изначальная алогичность, поскольку оба явления, которые представлены указанными понятиями, представляют различные сферы и уровни, связанные с литературно-творческой реальностью и в этом плане, не могут быть близки друг для друга. Мотив представляет собой сюжетный элемент, то есть входит в состав художественного мира произведения, а индивидуально-авторский концепт является единицей, относящейся к системе писательской аксиологии, реализация которой происходит в творческом процессе, в том числе и с помощью мотива.

Благодаря данному принципиальному качеству представляется возможным и различие некоторых, на первый взгляд, сходных характеристик понятий, которые сопоставляются. К примеру, в интерпретации таких исследователей, как Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман, мотив является любой единицей сюжета (или фабулы), которая используется в связи с ее повторяемостью, типичностью, т.е. присущим ей значением либо традиционным (известным из литературы или фольклора), либо характерным именно для творчества данного писателя и даже отдельного произведения (Тмарченко, 2004, с. 155). Категория художественного концепта также характеризуется повторяемостью, однако в ней повторяется отнюдь не то смысловое содержание, которое является устойчивым и фиксированным, подобно мотиву, а взаимодействие значений, составляющих ядро и периферию и характеризующихся возникновением дополнительных оттенков семантики зависимо от собственного художественного преломления.

4 1.3. Литературная сказка как «гибридный жанр»: между фольклором и авторским видением

Определить жанровую природу литературной сказки непросто. Л. Брауде отмечала, что «под этим определением приходится объединять и сказки, написанные просветителями XVIII века, такими, как Вольтер, и сказки романтиков, и сказки, созданные представителями революционного народничества второй половины XX века» (Брауде, 1987).

Понятно, что категория жанра исторически подвижна. И все же можно выделить определенный инвариант, точку отсчета, относительно которой целесообразно рассматривать эволюцию того или иного жанра.

Литературная сказка соотносится с комплексом структурно-семантических признаков волшебной сказки. Большинство исследователей справедливо считает, что именно она имела существенное влияние на формирование нового жанра.

Примечательно, что разделение народной и литературной сказки произошло не сразу. В употреблении термина «сказка» наблюдалось две тенденции: с одной стороны, так называли и народную, и литературную сказку, с другой – достаточно заметны попытки их разграничить. С появлением «Детских и семейных сказок» братьев Гримм (1812-1815) понятие «сказка» прочно закрепилось за сказкой народной.

Некоторые вопросы теории сказки нашли отражение в работах А. Мерзлякова, А. Никольского, И. Рижского, М. Остолопова, авторы которых, сопоставляя сказку с романом, притчей, новеллой, констатировали наличие в сказке фантастического сюжета, вымышленных приключений героев. Определение сказки, поданное в этих работах, распространяется, прежде всего, на сказки новеллистического характера, которые активно развивались в конце XVIII - начале XIX века.

В исследованиях М. Тимаева, А. Глаголева, М. Греча обращалось внимание на происхождение сказки, способы бытования ее в народе.

Собственно авторская сказка как самостоятельный жанр, по мнению И.Лупановой, начинает активно развиваться в 20-30-е годы XIX века (Лупанова, 1981). Это утверждение принимается большинством исследователей (Т. Леонова, Т. Зуева, Л. Овчинникова, М. Шустов). Стоит, однако, учесть и работы литературоведов по истории литературы XVIII века, в которых выдвигаются аргументы в пользу того, что авторская сказка зародилась значительно раньше.

Критики XIX века обвиняли авторов сказок в подделке и неудачном подражании фольклору (В. Белинский, Н. и Кс. Полевые, Н. Надеждин, О. Сенковский). Литературная сказка чаще всего понималась как запись или литературная обработка тем или иным автором фольклорного произведения, который, как считали критики, искажал народный образец.

Представление о литературной сказке как о самостоятельном жанре еще только формировалось. Но если в художественной практике народная и

литературная сказка легко дифференцировались, то различие понятий было зафиксировано лишь добавлением определения «литературная».

В XX веке одним из первых пытался разграничить народную и литературную сказку М. Люти, который сформулировал некоторые признаки сказки литературной: она создана писателем и точно зафиксирована. Взгляды М. Люти разделяли и продолжали К. Обернауэр, И. Шнееберг, Р. Бамбергер. Много внимания уделяли народной и литературной сказке В.Аникин, Е.Померанцева, Ю. Ярмыш, В. Бахтина, И. Лупанова, М. Липовецкий, которые исследовали связи сказок обоих видов и пытались дать определение авторской сказки.

При этом отмечается, что литературная сказка может иметь непосредственную связь со сказкой народной, а может быть совершенно оригинальным произведением. Критический анализ определений литературной сказки заставил сформулировать две основные гипотезы.

Во-первых, поэтика собственно литературной сказки имеет тенденцию к метатекстуальной доминанте. Особенно подчеркивается диктат самой сказочной формы (Мелетинский, 2005).

Пытаясь выяснить особенности жанровой природы литературной сказки, стоит обратить внимание на то, что ее определение не может включать в себя переменных признаков (как настаивает на этом, например, Л. Овчинникова (Овчинникова, 2001)). Если этого не учитывать, то придется для каждой авторской сказки искать собственное определение или общее определение расширится до гигантского индекса сказочных сюжетов, мотивов или вариантов (как это произошло, например, с определением Л.Брауде (Брауде, 1987)).

Во-вторых, собственно литературная сказка опирается не только на волшебную сказку как базовую нарративную модель, но и на затяжную сказку, которая имеет кумулятивную структуру. Очевидно, и то, что жесткое соотнесение константных признаков литературной сказки с фольклорными

образцами, а переменных – с проявлением творческой инициативы автора или ошибочно, или должно совсем снять вопрос о четком терминологическом определении жанра (Мелетинский, 2005).

Сюжет народной сказки начинает развиваться из конфликта и завершается полным его решением. Это дает ему «замкнутость», позволяет абстрагировать содержание сказки во времени и пространстве. В результате сказочное повествование в целом приобретает ирреальность, с одной стороны, а с другой – метафоричность по отношению к реальной действительности. Балладная модальность имеет другую специфику. Содержание баллады включается в свое историческое время, а пространство не имеет замкнутости, свойственной сказке. Одновременно баллада не допускает подчеркнутой условности, необходимой в сказке, поскольку она должна «на самом деле» овладеть чувствами читателя. Стоит отметить, что широкое распространение сказка-баллада в русской литературе не получила.

В связи с усилением субъективизации, с приобретением жанром собственной модальности произошли существенные изменения и в жанровой системе романтизма. В отличие от классицизма, системные связи между жанрами ослабевают, становятся более пластичными. Это привело к появлению новых жанров, межродовых жанровых форм, жанровых контаминаций, полижанровости и тому подобное. Как следствие, на основе сочетания и пересечения различных жанровых форм возникают новые. К таким новым жанрам относится и литературная сказка. Она впитала в себя многие черты романтической поэмы. Прежде всего, авторскую сказку и поэму объединяет образ автора, хотя в литературных сказках, написанных в фольклорном стиле, присутствие автора приглушено. Это связано с особой построением фольклорной сказки, которая строго подчинена определенным законам. В фольклорном произведении нет автора, поскольку он выпадает из самой поэтики фольклора. В народных сказках может быть исполнитель, рассказчик, сказитель, но автор как элемент художественной структуры отсутствует.

Оригинальная литературная сказка давала возможность автору высказывать проблемы своего времени, которые его волновали, передавать свое душевное состояние. Автор литературной сказки будто приглашает читателя вступить в игру, проникнуться "карнавальностью" сказки, но, войдя в замкнутый мир фольклорного произведения, не потерять чувство реальности. В результате в литературных сказках часто теряется необходимость в модальных формулах. От традиционного зачина («В некотором царстве ...») писатели часто отказываются, а конечности («я там был») заменяются притчей или в сокращенном виде выступают сигналом окончания, но не средством возвращения читателя к реальности (Мелетинский, 2005).

Стоит отметить, что диффузия жанров, их взаимопроникновение в прозаической сказке наблюдается более очевидно, чем в стихотворной. Часто даже сами авторы называют свои сказки фантастическими повестями, хотя разница между этими жанрами довольно существенная. Основное различие между сказкой и фантастической повестью заключается в особенностях фантастики народных поверий и преданий, которые составляют основу фантастических повестей и фантастики народной сказки. В народной сказке отсутствует представление о потустороннем мире как о другой стороне бытия. Сказочная «действительность», какими бы необычными ни были персонажи, их качества и действия, всегда характеризуется одноплановостью, то есть, и сказочные герои, и силы, с которыми они ведут борьбу, представлены как данность. Они не содержат в себе никакой тайны и не требуют аргументации. В повести фантастическое требует дополнительной мотивации. Кроме того, народная волшебнo-фантастическая сказка, как правило, оптимистична, потому что ее герои побеждают негативные силы зла.

Время появления многих литературных жанров можно назвать лишь приблизительно, но вот дата рождения французской литературной сказки известна совершенно точно — более 300-х лет назад, в 1690 году, вышла

«История Иполита, графа Дугласа», написанная Мари-Катрин Лежюмель де Барневиль, графиней д'Онуа. Это был самый обычный авантюрный любовный роман — такие тогда (и всегда) печатались десятками, — рассказывающий о двух влюбленных, борющихся с вечно разлучающей их судьбой. Но вместо привычных вставных новелл герой решил рассказать сказку о «русском князе Адольфе», попавшем к фее на зачарованный остров Блаженства, в страну любви и вечной молодости.

Конечно, юный Иполит не изобрел ничего нового: сказки любили не только в деревнях (еще в 1548 году Ноэль дю Файль в «Сельских шуточных беседах» описывал, как внимательно крестьяне слушают волшебные истории), но и в столице. О них упоминается в одной из комедий Корнеля, в сатирах Буало (на склоне лет он тоже отдал дань всеобщему увлечению); во «Власти басен» Лафонтен признавался, что с удовольствием послушал бы «Ослиную Шкуру». Ими увлекались Людовик XIV и его приближенные; министр финансов, всесильный Кольбер, даже написал одну сказку. Была и своя придворная сказочница, жена государственного советника Лекамю де Мельсон. На празднествах в Версале показывались грандиозные представления-феерии, разыгрывались балеты на сказочные темы. Оперные спектакли — мода на них пришла из Италии в середине XVII века, — использовавшие фантастические сюжеты и поражавшие зрителей «волшебной» машинерией, также предлагали сочинителям сказок уже готовые декорации, элементы действия. И те охотно пользовались ими, описывая чудесные замки и дворцы, быт фей (Мелетинский, 2005).

В 1690–1695 годах сказки рассказываются едва ли не во всех светских обществах (как это описывает Леритье де Виландон во вступлении к сказке «Мармуазан», 1695), особой популярностью пользуются салоны писательниц д'Онуа и Комон де ла Форс, которые посещали и принцы крови, и литераторы. Но когда в конце века сказки начали активно издаваться, мода на устные рассказы стала ослабевать. Теперь уже литература имитирует ситуацию салонной беседы в обрамлении сборников сказок — пародийных

(«Новый мещанин во дворянстве» г-жи д'Онуа, 1698) или серьезных («Ужины в тесном кругу лета 1699, или Галантные приключения, в коих рассказывается о происхождении фей» Катрин Бедасье, 1702). С 1704 по 1750 год блистал литературный салон герцогини дю Мэн, у которой частенько гостил Вольтер (сочинения завсегдатаев составили сборники «Развлечения в Со», вышедшие в 1712 и 1715 гг.). В 1740 — 1750-е годы приобрела известность веселая «Нескромная академия, или Общество края скамьи», где председательствовала актриса Жанна-Франсуаза Кино дю Френ. Известные писатели: Клод Проспер Жюлио де Кребийон, граф Анн Клод Филипп де Келюс, Шарль Пино Дюкло, аббат Клод Анри де Вуазенон, Пьер Карле де Мариво, Франсуа Огюст Паради де Монкриф, Пьер Клод Нивель де Ла Шоссе, к которым позднее присоединились философы: Жан-Жак Руссо, Дени Дидро, Жан ле Рон д'Аламбер, Фредерик-Мельхиор Гримм, русский посол князь Голицын — расплачивались волшебными историями за обеды. В конце года рассказы собирались и публиковались отдельной книгой: «Подарки к Иванову дню» (1742), «Сборник этих господ» (1745) (Брауде, 1987).

Прозаические сказки Перро, в отличие от изящно-ироничных стихотворных, действительно близки народной традиции, они написаны чуть-чуть стилизованным архаичным языком, в них возрождаются древние мифологические мотивы. Д'Онуа в некоторых сказках («Златокудрая красавица», «Принцесса Розетта», «Добрая мышка») также имитирует «благородную простоту» фольклорного повествования. Но большая часть сказок конца XVII — начала XVIII века выдержана в иной, «литературной» стилистике — той же, что и романы того времени. И хотя добрая половина их написана на фольклорные сюжеты, непосредственным источником их зачастую оказываются сборники Страпаролы и Базиле. Поэтому приходится осторожно относиться к заверениям писательниц, что они лишь «вышивали по народной канве». Так, хотя Леритье де Виландон утверждает в послесловии к сказке «Ловкая принцесса», что ей сотни раз рассказывала ее гувернантка, сюжет заимствован из «Пентамерона» Базиле.

Ссылки на моральность, полезность сказок для воспитания детей постоянно возникают в конце XVIII века — жанр отстаивает свое общественное предназначение. Лишь в XVIII столетии, когда существенно изменились и сказки и их аудитория, аббат Прево в предисловии к сборнику Катрин Линто «Три новые волшебные сказки» (1735) смог защитить право «приятных вымыслов» на существование их безвредностью, а Маргарита Любер — заявить, что они призваны развлекать, а не наставлять («Сухой и черный», 1743, предисловие) (Овчинникова, 2001).

На рубеже столетий литературная сказка, едва «отпочковавшись» от романа, старалась спрятаться за его авторитет (в классицистических поэтиках роману отводили место в низу жанровой иерархии, но сказки-то в них вообще не включались), использовать наработанные им художественные приемы. Создавались обрамленные сборники, имитирующие традиционную романную конструкцию («Дон Габриель Понс из Леона», «Дон Фернан из Толедо» д'Онуа, 1697–1698). Авторы превращали в сказки сюжеты античного («Голубь и голубка» д'Онуа, 1698) и рыцарского («Волшебник» ла Форс, 1697) романа, переносили из своих собственных авантюрных романов (их писали д'Онуа, ла Форс, Бернар, Бедасье) привычные ситуации: похищения, кораблекрушения, нападения пиратов, продажу в рабство, переодевания, подслушивания, недоразумения, нечаянные встречи. Стала постепенно усложняться и композиция: строгая линейная последовательность, свойственная фольклорным сказкам, стала разрушаться за счет введения вставных историй, рассказов о прошлом, предсказаний событий, развития действия одновременно по нескольким параллельным линиям («Волшебник, или Кольцо могущества» А. Пажона, 1745; «Восточный роман» А.-Б. де Блана, 1753). Сказка стала двигаться по тому же пути, который некогда прошли греческий и рыцарский романы.

Магистральная линия развития французской сказки сблизила ее в 1730 — 1740-е годы с любовным психологическим романом, новые формы которого (представленные в первую очередь творениями Мариво и

Кребийона) тогда только начинали завоевывать популярность. Возникла новая форма — галантная сказочная восточная повесть с определенным сюжетом, кругом действующих лиц, названием и даже выходными данными. Традиционная литературная сказка рубежа XVII–XVIII веков, отчасти сохранившаяся и позднее (в этой манере писали Луиза Левек, Катрин Линто, Маргарита Любер, Габриэль-Сюзанна Вильнев, частично — Анри Пажон и граф Анн Клод Филипп де Келюс), была гораздо более разнообразной. В отличие от фольклорной сказки, где заранее задан конец, но не начало и развитие действия, в литературной повторяющиеся элементы сконцентрированы впереди: дары фей новорожденным (если их двое, то делятся ум и красота), предсказание судьбы, как правило, парадоксальное, борьба доброй и злой фей, запрет брака (или общения с противоположным полом до определенного возраста), заточение в башню без дверей (или попадание в волшебный замок с невидимыми слугами). Часто встречается фольклорное утроение мотивов (испытание дарителя, волшебная помощь). Брачные испытания — выполнение трудных задач, победа над противником — ослаблены по сравнению с фольклором: любовь завоевывается не волшебством, а личными качествами. Поэтому усиливаются внешние препятствия, учащаются разлуки. Сама мотивировка действия принципиально изменилась: фольклорный, «низкий», герой побеждал змеев и великанов, чтобы жениться на принцессе и получить полцарства, литературный принц — чтобы соединиться с любимой (Овчинникова, 2001).

В сказках рубежа веков часто разрабатываются сюжеты о соперничестве падчерицы и ее сводной сестры, о кознях мачехи, о помощи благодарных животных, но наибольшая группа использует сюжеты о волшебных превращениях и метаморфозах, о чудесном супруге в облике зверя («Синяя птица», «Барашек», «Белая кошка» д’Онуа, 1697–1698; «Король Боров» Мюра, 1699; «Красавица и зверь» в обработках Г.-С. Вильнев, 1740, и Лепренс де Бомон, 1756; «Принц Семицвет», 1731, и многие другие). Он хорошо известен и в фольклоре, и в литературе (история Амура и

Психеи), но у писательниц того времени он получил свой, личный оттенок. У большинства из них жизнь сложилась не слишком удачно: м-ль де ла Форс король принудил уйти в монастырь, г-жа Мюра попала в немилость и покинула двор (о чем она вспоминает в сказке «Счастливая кара», 1698), д'Онуа, женщина бурной судьбы, несмотря на свою кипучую деятельность, вечно нуждалась (сетования на бедность постоянно слышатся в ее сказках). Писательство было для них не только одной из немногих доступных форм самовыражения, но и возможностью противостоять диктату мужчин. Волшебный мир позволял подправить земные законы, компенсировать свои беды, но в нем тиран-муж представал в своем подлинном животном облике — как страшная угроза, пугающая и манящая одновременно.

Итак, благодаря столетней истории, которую имеет французская литературная сказка, можно опровергнуть существующие представления о классицистической эпохе и Просвещении как об эпохах, которые были сугубо рациональными, которым были чужды вымысел и игра с воображением. Так, в них отсутствовала борьба фантастических и правдоподобных произведений друг с другом, в то же время присутствовало их взаимодействие и взаимообогащение. Сказка способствовала культурному раскрепощению, открытию новых повествовательных возможностей прозы и поэзии, подспудно способствовала приходу романтизма.

Поэтика народной сказки неминуемо оказывала влияние относительно авторских художественных произведений. Однако исследователи, говоря об этом, имеют в виду преимущественно волшебную сказку, не касаясь остальных ее жанровых разновидностей. Данный момент не стоит игнорировать, поскольку важным является жанровое саморазвитие литературной сказки.

5 Вывод по Главе 1

Творческие взаимосвязи между фольклором и литературой достаточно давно сохраняют свою актуальность в качестве объекта литературоведческих

исследований, приобретая в последнее время новое научное осмысление. Стремительно растет количество работ, содержащих исследования как прямого, так и опосредованного влияния, которое имеет устно-поэтическая традиция относительно отдельных художественных произведений и всего творчества того или иного писателя.

Литературное творчество всегда обогащалось фольклорными сюжетами, мотивами, образами, жанрово-стилевыми формами. Однако изучение влияния фольклора на функционирование и развитие различных жанровых форм является недостаточным.

6 ГЛАВА 2. ТРАНСФОРМАЦИЯ ФОЛЬКЛОРНОГО КОДА В СКАЗОЧНОЙ ПРОЗЕ К. ПИНО

7 2.1. Творчество К. Пино в контексте французского литературного процесса XX века

Сказка – это тот самый литературный жанр, который знаком каждому человеку с детства. Пройдя немалый путь развития и вобрав в себя все лучшее, что могли ей дать былые времена, она дошла и до нас. Однако сказка не останавливается на достигнутом, а еще активнее шагает вперед.

Литературная сказка как авторское, художественное произведение, преимущественно фантастическое, волшебное, рисующее чудесные приключения вымышленных или традиционных сказочных героев, преимущественно адресована детям. Она многогранна и её существование определяется различными факторами: отсылка к фольклорной, традиционной сказке и её переработка; индивидуально-авторская задумка; установка на развлечение, а также и на воспитание, в зависимости от цели автора; аудитория, для которой создаётся сказка; разнообразие тематики и проблематики.

Сегодня, в эпоху глобализации и информатизации, французские авторы сказок, опираясь на традиции народного творчества, стараются искать новые пути для самовыражения и привлечения внимания юного слушателя и читателя. При этом они отдаляются от всяческих условностей и структур, которые имели место ранее. Чаще всего язык сказки простой, понятный, сухой, мало красочный; лексика разнообразная; в основном, преобладают номинативные единицы и глаголы, что говорит о преобладании сюжета над описательностью.

Действия в сказках разворачиваются на глазах читателей быстро и живо, об этом свидетельствует наличие большого количества простых предложений и диалогов героев, речь которых представлена разговорной

лексикой. Речь героев максимально приближена к жизни и реальности. Данный факт доказывают многочисленные неполные, эллиптические, незаконченные предложения. Помимо разговорного стиля, в современных сказках встречаются также научный стиль, медицинский, публицистический, и, очевидно, художественный, представленный сравнениями и метафорами, а также пословицами и поговорками. Так как многие авторы сказок ставят для себя цель развлечь, то они прибегают к иронии и смеху: помещают своих героев в нелепые ситуации, вкладывают им в уста смешные мысли и фразы. Стоит отметить, что мы все время обнаруживаем присутствие автора в тексте, он не остается равнодушным.

Сегодня в литературной сказке редко встречаются нравоучения, как это можно наблюдать в народных сказках. Сказка больше походит на оригинальное произведение, рассказ, повествующий о событиях, ситуациях и интересных моментах, происходящих в нашей жизни. Тем не менее, современная сказка обладает символичностью и иносказательностью. Однако символы трансформированы под влиянием времени и теперь они направлены на раскрытие феноменов современной, реальной жизни. Также в сказках современных писателей встречаются и острые вопросы, касающиеся общества, людей, природы, окружающей среды. Как и раньше, сегодня сказка учит читателей верить в чудеса, совершать добрые поступки, не забывать о помощи, быть благородными и добродушными.

Сказки знакомят с реалиями других народов, наций и культур. Они уводят детей в незнакомый им мир, который находится рядом с ними. Посредством доступной и понятной лексики, отсутствия синтаксических нагромождений и интересной подачи текста произведений, которые часто сопровождаются различными иллюстрациями, автор помогает расширить детский кругозор и развить художественную сторону его души. Также, слушая и читая сказку, читатель может развлечься и поучиться. Традиционная сказка модифицировалась в сказку авторскую, где можно наблюдать различные варианты игры с тематикой, с лексикой, а различные

синтаксические и стилевые особенности придают сказам своеобразие и новизну.

Кристиан Пино появился на свет 14 октября 1904 года в Шомоне (Франция). Его отчим, известный французский писатель Жан Жироду, привил ему любовь к литературе.

Кристиан Пино принимал участие во второй мировой войне, дружил с Шарлем де Голлем, являлся одним из лидеров Французского Сопротивления. Писатель долгое время работал во Французском правительстве (с 1945 по 1958 год), за эти годы успел побывать министром снабжения, финансов, иностранных дел и даже Премьер-министром Франции. С 1956 по 1958 год был ответственным за урегулирование Суэцкого кризиса.

В сказках Пино много добрых чувств и высокой поэзии. В своих произведениях писатель всегда на стороне несчастного и слабого, обиженного или ребенка, делающего свои первые шаги в этом мире. Главными героями многих его сказок являются дети. Они мужественны и честны, судьба их нелегка, но они всегда находят свое счастье. Самые известные книги автора – “Перышко и лосось”, “История леса Берсе”, “Планета потерянных детей”.

8 2.2. Жанровые доминанты литературной сказки в творчестве К. Пино

Феномен текста содержится в его многоаспектности, а потому встречаем в научных трудах разные его определения. Текст трактуют как информационное пространство, речевое произведение, знаковую последовательность и тому подобное. Поскольку текст несет определенный смысл, то он выступает как коммуникативная единица, объединенная по смыслу последовательность знаковых единиц, основными свойствами которой являются связность и целостность. Обратимся к источникам, которые подают определения текста.

Близким к этому является определение текста Р. Барта. Автор, в частности, отмечает, что "текст - письменный или устный массив, который составляет линейную последовательность высказываний, объединенных смысловыми и формально-грамматическими связями, общей тематической и сюжетной заданностью" (Барт, 1989). Ученый традиционно трактовал текст как письменное произведение (документ). С тех пор ученые расширили объект исследования текста.

В словарях лингвистических терминов встречаем такие определения: «Текст. Сообщение, которое состоит из нескольких (или многих) предложений, характеризуется содержательной и структурной завершенностью и определенным отношением автора к содержанию высказывания». «Текст - связная речь, письменное или устное сообщение, характеризующееся смысловой и структурной завершенностью, ориентацией автора на определенного адресата» (Лингвистический энциклопедический словарь, 1990).

Хотя эти определения отделяют друг от друга более полутора десятилетия, они достаточно близки по содержанию и, таким образом, выражают одинаковые позиции авторов относительно понимания сущности текста.

В процессе исследования текста определились следующие основные аспекты:

- текст как система высшего ранга, основными признаками которой являются целостность и связность (Текст есть сложная система, объединенная коммуникативной целостностью, смысловой завершенностью, логическими, грамматическими, семантическими связями);

- типология текстов (по стилистической функции, связности, способам сочетания элементов, входящих в текст, на основе коммуникативной установки и определенных в ней структурно-семантических особенностей текста);

- текст образует целая система единиц, которая в совокупности называется сложное синтаксическое целое (ССЦ) или надфразовое единство (НФЕ)

- особые категории текста (информативность, способность текста члениться, связность (когезия), континуум, автосемантические отрезки текста, ретроспекция, модальность, интеграция, завершенность)

- качественное своеобразие функционирования языковых единиц текста (как структурно-семантическое единство текст обладает способностью влиять на языковые единицы);

- межфразные связи и отношения (словосочетание, ССЦ, абзац)

- текст как средство коммуникации.

По мнению психолингвистов (А.Зимняя, А. Леонтьев), текст является результатом речемыслительного процесса, который реализуется говорящим в форме конкретного устного или письменного произведения в соответствии с мотивом, целью, темой, замыслом и идеей. Он характеризуется определенной структурой, композиционным, логическим и стилистическим единством.

Рассмотрение текста как средства коммуникации стало одним из магистральных направлений лингвистики текста. Это прежде всего проблемы коммуникативной организации текста и текстовой деятельности (Ф. Бацевич, И. Зимняя, Л. Лосева, О. Селиванова и др.), межфразовые связи и отношения (И. Барина, В. Готвинский, Г. Солганик). Однако наиболее важными в этом отношении является исследование Ф. Бацевича и О.Селивановой, которые рассматривают теоретические и практические аспекты текста.

Рассмотрим несколько классификаций интертекстуальности и попробуем выявить общие характеристики подходов к этому феномену, предоставляемых различными авторами.

В статье "Проблема интекста" П.Х. Тороп предлагает считать любой акт соотнесения текстовых элементов метакоммуникацией (Тороп, 1981). В

ее процессе создаются метатекст – первоначальный текст выступает в качестве прототекста, на основе которого создан новый текст.

С целью интерпретации языкового выражения, которое связывает данный текст (часть текста) с другим текстом (частью текста), необходимо выяснить его функцию в данном тексте и фиксировать актуальную связь с исходным текстом, то есть определить его толкование с помощью выходного текста. "Текст, представленный любой своей частью в другом тексте, становится текстом описывающим, то есть метатекстом» (Тороп, 1981).

Тороп вводит понятие интекста – семантически насыщенной части текста, смысл и назначение которой определяются двойным описанием. При классификации интекста ученый принимает во внимание способ примыкания метатекста к прототексту (утвердительный или полемический), уровень примыкания (явный или скрытый), а также фрагментарность или целостность текста, который примыкает.

Ж. Женетт (Genette, 1997) в книге "Палимпсесты: литература во второй степени" предложил пятичленную классификацию различных типов взаимодействий текстов:

- 1) интертекстуальность как "соприсутствие" в одном тексте двух и более текстов (цитата, аллюзия, плагиат и т.д.);
- 2) паратекстуальность как отношение текста к своему заглавию, послесловию, эпиграфу;
- 3) метатекстуальность как критические ссылки или комментарий предтекстовых реалий;
- 4) гипертекстуальность как осмеяние или пародирование одним текстом другого;
- 5) архитекстуальность как жанровая связь текстов (Genette, 1997).

Однако обе классификации имеют достаточно общий характер и не охватывают всех комбинаций дифференциальных признаков межтекстовых взаимодействий. Н. А. Фатеева, отдавая должное классификациям П. Х. Торопа и Ж. Женетта, предлагает новую типологическую схему, которая

должна содержать признаки, релевантные как для одной, так и для второй системы, и охватывать ранее не очерченные принципы систематизации (Фатеева, 2007). Поэтому в основе классификации, предложенной Н. А. Фатеевой, находятся основные классы интертекстуальных отношений, отмеченные Ж. Женеттом, а принципы, предложенные П. Х. Торопом, становятся точкой отсчета для таких категорий, как атрибутивность-неатрибутивность заимствованного текста или его части, явный или скрытый характер атрибуции, способ и объем представления исходного текста в тексте-реципиенте (Фатеева, 2007).

Кроме того, Н. А. Фатеева разделяет взгляды И. П. Смирнова (Смирнов, 1995) о разграничении конструктивной и реконструктивной интертекстуальности, выделяя такие типы интертекстуальности:

1) собственно интертекстуальность, которая образует конструкцию "текст в тексте", в которую входят цитаты с атрибуцией и без атрибуции, атрибутивные и неатрибутивные аллюзии, центонные тексты;

2) паратекстуальность или отношение текста к своему заглавию, эпиграфу, послесловию (цитаты-заголовки, эпиграфы);

3) метатекстуальность как перевод и ссылки на предтекстовые реалии, которая включает интертекст-перевод, вариации на тему предтекстовых реалий, дописки "чужого" текста, языковая игра с предтекстовыми реалиями;

4) гипертекстуальность как осмеяние или пародирование одним текстом другого;

5) архитекстуальность как жанровая связь текстов.

Ю. А. Башкатова выделяет симметричные и несимметричные средства реализации интертекстуальности. К первым относятся те виды "чужого слова", которые близки по содержанию к прототексту, интерпретируются в положительном аспекте (вариации цитат, точные цитаты, игра заголовков, аллюзии, повтор ритмико-синтаксических моделей, новые трактовки традиционных образов и сюжетов, реминисценции, инсценировки и прочее) (Башкатова, 2006, с. 22). Ко вторым относятся те же средства, но с

противоположным смыслом: полемическое цитирование, варьирование сюжетов, образов, интерпретация идей в сатирическом аспекте.

Ю. А. Башкатова, опираясь на структурно-семиотический подход, разработанный Тартуско-московской школой, как основную структурную единицу интертекстуальности рассматривает цитату, за которой закрепляет статус родового понятия. В этом смысле цитата включает в себя собственно цитату - точное воспроизведение любого фрагмента чужого текста, аллюзию – намек на историческое событие, бытовой или литературный факт, что должны быть известными читателю, и реминисценции – небуквальное воспроизведение, бессознательное или сознательное, чужих структур, слов, которые приходят на память о другом произведении (Башкатова, 2006).

По мнению М. М. Бахтина, важнейшим видом "объектного чужого слова" является реминисценция. Ю.А. Башкатова определяет реминисценцию как "... прием, который заключается в воспроизведении известных читателю" чужих "высказываний путем переноса их частично из одного контекста в другой и наполнение их новыми оттенками смысла" (Башкатова, 2006, с. 22).

Прецедентный текст как один из компонентов языкового сознания социума является единицей «...осознания человеческих жизненных ценностей через призму языка с помощью культурной памяти» (Башкатова, 2006, с. 22) и предметом активных лингвистических исследований представителей разных подходов: когнитивного (Д.В. Багаева, Д.Б. Гудков, И.В. Захаренко, В.В. Красных, Г.Г. Слышкин), лингвокультурологического (Н.Д. Бурвикова, В.Г. Костомаров, Ю.Е. Прохоров), структурно-семантического (И.В. Арнольд, А.А. Кожин, А.М. Мелерович, В.М. Мокиенко, О.В. Савченко, К.П. Сидоренко), коммуникативно-прагматического (Л.В. Балахонская, А.А. Дмитриева, Л.П. Дядечко, А.А. Земская, С.И. Сметанина), функционального (И.В. Алещанова, Ю.А. Гунько, К.Б. Иванова, Н.С. Олизько, И.М. Михалева, С.М. Плотникова, Ю.А. Сорокин, А.Е. Супрун) и методического (Н. Бойко, А.Г. Ростова, И. Яценко).

Впервые термин «прецедентный текст» ввел в научную парадигму Ю. Н. Караулов, который толковал это понятие как текст "... (1) значимый для той или личности в познавательном и эмоциональном плане; (2) что имеет надличностный характер, то есть хорошо известен широкому окружению этой личности, включая ее предшественников и современников; (3) обращение к нему происходит неоднократно в дискурсе этой языковой личности » (Караулов, 1987).

Отдавая должное дефиниции Ю.М. Караулова, Г.Г. Слышкин в монографии «Лингвокультурные концепты прецедентных текстов» отмечает, что этот термин надо понимать шире, сняв ограничения по количеству носителей прецедентных текстов (Слышкин, 2000). Справедливо отмечая, что, во-первых, «... можно говорить о текстах, прецедентных для узкого круга людей (семейный прецедентный текст, прецедентный текст студенческой группы и т.п.)», а, во-вторых, «... существуют тексты, которые становятся прецедентными на относительно короткий срок ... », Г.Г. Слышкин констатирует, что « ... в период своей прецедентности эти тексты обладают ценностной значимостью, а реминисценции, основанные на них, часто используются в дискурсе этого временного промежутка» (Слышкин, 2000). Поэтому, учитывая внесенные коррективы, Г.Г. Слышкин определяет прецедентный текст как «... любую последовательность знаковых единиц, характеризующуюся целостностью и связностью и обладающую ценностной значимостью для определенной культурной группы» (Слышкин, 2000).

Взяв за основу толкование Ю.М. Карауловым прецедентного текста, разработчики теории прецедентных феноменов И.В. Захаренко, В.В. Красных, Г.Д. Гудков, Д.В. Багаева экстраполируют указанную дефиницию на понятие «прецедентные феномены», подчеркивая, что Ю.Н. Караулов понимает термин «текст» очень широко. В то же время прецедентный текст трактуется учеными как «... заверченный и самодостаточный продукт речево-мыслительной деятельности; (поли)предикативная единица; сложный знак, сумма значений компонентов которого не равна его содержанию;

прецедентный текст хорошо известен любому среднему члену национально-культурного сообщества; обращение к прецедентному тексту может многократно возобновляться в процессе коммуникации через связанные с этим текстом прецедентные высказывания или прецедентные имена» (Красных, 1998). К прецедентным текстам принадлежат произведения художественной литературы, тексты песен, рекламы, анекдотов, политические и публицистические тексты и тому подобное.

Характеризуя прецедентную ситуацию как «... некую «эталонную», «идеальную ситуацию», связанную с набором определенных коннотаций, дифференциальные признаки которой входят в когнитивную базу», ученые утверждают, что определением прецедентной ситуации может быть прецедентное высказывание или прецедентное имя (Красных, 1998).

По мнению И. В. Захаренко, В. В. Красных, Г.Д. Гудкова, Д.В. Багаева, прецедентное высказывание – это «... репродуцированный продукт речевой-мыслительной деятельности; завершенная и самодостаточная единица, которая может быть или не быть предикативной; сложный знак, сумма значений компонентов которого не равна его содержанию; в когнитивную базу входит собственно прецедентное высказывание; прецедентное высказывание неоднократно воспроизводится в речи носителей языка» (Красных, 1998).

Прецедентное имя толкуется указанными исследователями как «... индивидуальное имя, связанное или с широко известным текстом, который, как правило, касается прецедентного, или с прецедентной ситуацией; это своего рода сложный знак, при использовании которого в коммуникации осуществляется апелляция не к собственно денотату, а к набору дифференциальных признаков этого прецедентного имени; может состоять из одного (Ломоносов) или более элементов (Куликово поле), обозначая при этом одно понятие » (Красных, 1998).

Представители функционального подхода Ю.А. Сорокин и И.. Михалева считают, что прецедентные тексты – это «...определенные

вербальные микро- и макроединицы плана / сценария, которые указывают на когнитивно-эмотивное и аксиологическое отношение в плане / сценарии, это определенные выборочные признаки, сопоставленные с другими «заимствованными» и оригинальными признаками для создания «эстетической видимости» / «типологического образа» (Сорокин, 1993, с. 100). Прецедентными текстами могут выступать заголовки, цитаты, имена персонажей и имена авторов произведений.

Сказка К. Пино «Три желания длинного Петера» имеет отчетливую фольклорную основу. Так, в частности, можно вспомнить целый ряд народных сказок, в которых герой, одолеваемый нищетой или другими неблагоприятными факторами жизненного развития, в отчаянии обращается к высшим силам или волшебным существам с просьбой о помощи в изменении сложившейся ситуации (Брауде, 1987).

Впрочем, в анализируемом сказочном произведении наблюдаем иной подход к интерпретации популярного сказочного сюжета. Главным героем сказки К. Пино является дровосек из Арденнского леса по прозвищу Длинный Петер. Отметим, что автор указывает конкретное место, где проживает герой его произведения, чем отклоняется от общей традиции народных сказочников и авторов литературных сказок помещать действие своих произведений «в тридевятое царство, в тридесятое государство», то есть в определенную сказочную локацию с особым хронотопом, где десятилетия могут длиться, как годы, а год – как день.

Однако в то же время лес является распространенным в сказочной традиции западноевропейских народов местом волшебства и чудес, где действуют совершенно иные законы. В случае с французской сказочной традицией такое внимание к лесной тематике обусловлено, скорее всего, еще пережитками кельтских верований, в которых существовало понятие священных рощ, где происходило поклонение богам и совершались ритуалы друидов.

В сказке К. Пино наблюдается модификация знакомого русскому читателю сюжета. Впрочем, здесь у Петера нет спутницы жизни, которая могла бы повлиять на его выбор. Также существует различие в ситуации самого получения сверхъестественных способностей. Так, если в большинстве подобных сказочных сюжетов носитель волшебного артефакта предлагает сказочному герою разделить его возможности взамен на какую-либо помощь или спасение, как в случае с уже упомянутым сюжетом о золотой рыбке, которая делегирует пойманному ее рыбаку три желания при условии, что он ее отпустит, в сказке К. Пино носитель волшебных свойств сам предлагает свои услуги Петеру, услышав его тихие мольбы.

Таким носителем сверхъестественных способностей выступает в литературной сказке французского писателя старый дуб-великан, росший у лачуги дровосека. Выбор именно этого дерева также достаточно символичен и олицетворяет связь современной литературы с древнекельтской мифологией, в которой именно дуб был священным деревом, наделенным уникальными свойствами.

Однако, в отличие от фольклорной сказки, в литературном произведении более отчетливо звучит голос автора. Он отмечает, что Петер, по сути, не был готов к чуду, поскольку не верил в чудеса, так как хорошо знал, что для того, чтобы заставить дерево упасть, гораздо более действенным будет удар топора, чем любое заклинание.

Также, в отличие от народных сказок, у лесоруба несколько другие доминантные причины для апелляции к волшебным силам, чем у героев фольклорной прозы. Его обращение к сверхъестественному обусловлено, прежде всего, глубокой скукой и унынием от рутины повседневной жизни. Петер находится в поисках счастья, однако сам того не осознает, поэтому и просит не о нем, а об изменении собственной жизни, о котором имеет весьма смутное представление. При этом нельзя сказать, что жизнь Петера была легкой – как говорится в начале произведения, его жена давно умерла, а сына он «не уберег», то есть, наиболее вероятно, что речь идет о смерти сына

дровосека в младенчестве. Обитает он в жалкой лачуге, однако главное, что его тревожит – это уныние.

Автор отмечает, что он не завидовал ни богатым фермерам, которым были доступны любые яства, ни городским богачам, которые могли изысканно и шикарно одеваться. Единственным удовольствием Петера был сон, который, впрочем, долго не приходил к нему в пустой лачуге, а единственным развлечением – подсчет общего количества пальцев на руках и ногах до тех пор, пока не двоилось в глазах. Неудивительно, что в один из таких одиноких вечеров он начинает разговаривать сам с собой, что и решает его дальнейшую судьбу.

Обращение одного из дубов-великанов к дровосеку мотивируется К. Пино тем фактом, что в него либо вселилась душа некоего старого волшебника, либо это была душа какой-нибудь феи, умершей прежде у его подножия. Такая вольная трактовка темы смерти и переселения душ также является атрибутом авторской трансформации поэтики народной сказки. Дуб мотивирует свое желание помочь Петеру тем, что он адекватно относится как к собственной жизни, так и к ее предназначению.

Первое из желаний, выбранных Петером, касается денежного вопроса – он хочет, чтобы его лачуга была полна золотых монет. Данное желание реализуется настолько быстро, что Петер не успевает даже поверить в случившееся. Впрочем, богатство сразу же показывает, что ради него приходится чем-то жертвовать. Поскольку монет настолько много, что в лачугу нельзя войти, Петеру приходится ночевать на улице под проливным дождем.

Далее автор литературной сказки демонстрирует столкновение своего героя с городской жизнью. Тема города была популярна и в фольклорных сказках, однако там города преимущественно выполняли роль резиденций монархов, при которых случались различные чудеса. У К. Пино город – это пространство соблазнов, в котором простак вроде Петера чувствует себя несколько неуютно. Такое представление города сближает сказку К. Пино с

классическими произведениями французской литературы вроде «Красного и черного», однако, в отличие от героя вольтеровского произведения, Петер не стремится к покорению города.

Первая его покупка приходится на кондитерскую лавку, что символизирует некоторую ограниченность и простоту взглядов дровосека. По сути, он не знает, что делать со своими деньгами, поэтому спрашивает совета у прохожих на улице, которые откровенно его боятся, полагая, что он хочет отнять деньги у них. Помощь в трате денег предоставляет Петеру лишь некий городской гуляка, с которым наивный лесоруб проходит все значные места города и завершает свое путешествие лишь тогда, когда у него заканчиваются деньги. Случайный друг сразу же исчезает, а Петер знакомится с котом старой девы, от которой затем удирает домой.

Таким образом, в литературной сказке К. Пино «Три желания длинного Петера» наблюдаем преломление традиционного фольклорного сюжета о трех желаниях. В данном случае пресловутые три желания являются испытанием главного героя на соответствие его желаний его возможностям. Автор устами героев своей сказки подводит читателя к мысли о том, что настоящее счастье может быть достигнуто лишь в том случае, если оно завоевано и, что самое важное, сохранено человеком. Любые же податки со стороны судьбы способны разрушить данную магию, особенно если человек сам внутренне не готов быть счастливым и не имеет представления о том, как ему распорядиться полученным сокровищем.

9 2.3. Функциональность фольклорных инкрустаций в сказках К. Пино

Художественный образ рождается в воображении художника, воплощается в создаваемом им произведении в той или иной материальной форме (пластической, звуковой, словесной) и воспроизводится воображением того, кто воспринимает искусство (Брауде, 1987). В отличие от других типов образов (например, фотодокументального или абстрактно-геометрического),

художественный образ, отражая те или иные явления действительности, одновременно несет в себе целостно-духовное содержание, в котором органично слито эмоциональное и интеллектуальное отношение художника к миру. Это дает основание говорить о том, что существует образный язык искусства, необходимый для того, чтобы воплощать и передавать определенные ценностно-познавательные представления, эстетические идеи и идеалы (Овчинникова, 2001).

В основу мифологических ассоциаций образа роза легли ассоциации, которые обусловлены свойствами самого цветка: его красотой и приятным ароматом, нежностью лепестков и т.д. В связи с этим большое значение в формировании символики образа приобретает также бытовое и ритуальное использование розы представителями древних народов.

Впервые роза упоминается в древнеиндийском эпосе. Она предстает как символ божественной тайны, как цветок, посвященный богине красоты Лакшми. В древней Индии розами осыпали путь ритуальных шествий, ими украшали храмы и царские покои, ими платили подати.

Из Индии поклонение розе переносится в древний Иран – Персию. В персидской поэзии данный цветок нередко выступает как символ любви и счастья. Большое влияние на историю мировой культуры оказало функционирование образа розы в античной мифологии.

В Древней Греции роза так же, как и на Древнем Востоке, выступает прежде всего как символ любви и красоты. Само появление цветка розы в древнегреческой мифологии связывается с рождением Афродиты, богини любви, или с любовными историями других богов (Дианы, Флоры, Амура). Розы широко используются в свадебных обрядах: ими украшают невесту, ложе новобрачных осыпают их лепестками.

Однако в Древней Греции роза приобретает также ряд других символических значений. Например, цветы розы начинают использоваться как символ славы: ими устилают путь воина, возвращающегося с победой.

Кроме того, розы в древнегреческих обрядах используются как знак смерти, их носят в волосах в период траура. Основой для такого символического использования цветка послужила, по-видимому, скоротечность его цветения.

В римской культуре функционирование образа розы отличается своей спецификой. В древнеримской культуре цветок розы первоначально служил знаком доблести воина (чтобы продемонстрировать свою храбрость, римские легионеры надевали на голову венки из роз), а также символом высокой нравственности. Кроме того, роза воспринималась как символ смерти, о чем свидетельствует отмечаемый римлянами весной праздник розалий, во время которого могилы умерших украшали венками и гирляндами из роз. Таким образом, в качестве основных символических ассоциаций розы в римской культуре выступают не «красота» и «любовь», как в древнегреческой, а символические ассоциации «слава» и «смерть».

В эпоху падения Рима отношение к розе в римской культуре меняется: роза начинает восприниматься как символ богатства, роскоши и чувственных наслаждений. В это же время формируется еще одна, новая символическая ассоциация образа: розы начинают выступать как знак молчания. Именно в этом значении слово «роза» использовано в устойчивом выражении «Sub rosa dictum» («Сказано под розой»), связанном с римской традицией размещать под потолком залы во время пиршеств искусственную розу как знак осторожности, которую надо соблюдать при выражении своих мыслей (во времена Римской империи разговоры на публике могли быть опасны).

Сформировавшиеся в античности символические ассоциации образа розы были восприняты всеми европейскими национальными культурами и по сей день активно функционируют в национальных литературах и других видах искусств. В Россию цветок розы приходит в конце XVIII, а в русскую культуру образ розы входит только в конце XIX века. Долгое время те функции, которые данный образ выполнял в западной и восточной культурах, в русском фольклоре выполняли другие растительные образы. Постепенно, благодаря, по-видимому, возрастающему влиянию на фольклор

со стороны русской литературы, создаваемой по античным и западным образцам, образ розы проникает и в русское народное творчество и начинает выступать в качестве символа женской красоты и любви, вторгаясь, по словам Веселовского, «в заветную символику руты и калины» (Веселовский, 1989).

Мифологические ассоциации в ряду других символических ассоциаций розы наиболее многочисленны. Они легко узнаваемы, поскольку базируются на ассоциациях, вызываемых свойствами самого цветка. Религиозные символические ассоциации формируются на основе функционирования образа розы в религиозных источниках. В каждой из четырех крупнейших мировых религий роза признается как священный цветок, сотворенный Всевышним.

В буддизме роза, так же, как и лотос, предстает как символ тройственной истины, воплощающей знание, порядок и путь порядка. В индуизме и брахманизме серебряная роза выступает как жилище Брахмы, одного из трех высших богов, олицетворяющего Душу Вселенной. В мусульманстве роза символизирует семь имен Аллаха. Со стороны католической церкви отношение к символу розы первоначально было резко негативным. Из-за злоупотребления розами в эпоху упадка Римской империи христиане долгое время воспринимали розу как языческий цветок, символ разврата. Но благодаря внешнему великолепию цветка и нежному аромату роза постепенно начинает возвращать свои былые. Спустя всего несколько веков со времен падения Рима католическая церковь объявляет розу райским цветком.

Согласно библейским сказаниям, роза, цветшая в райском саду, приобретает шипы только после грехопадения Адама и Евы. Так в христианстве формируется новое символическое осмысление розы – как символа двуединства духа и плоти, святости и греха в человеческой жизни. Кроме того, роза в христианской религии выступает как цветок, посвященный Богородице. При этом важное значение приобретает цвет розы.

Так, красный венок на голове Девы Марии символизирует страдание, венки из желтых роз – славу, из белых – радость.

В эпоху Возрождения цветовая символика розы переносится на античные сюжеты, воплощенные в живописи. В Библии (по-видимому, на основе библейского сказания об Авеле, на месте убийства которого выросла красная роза) формируется еще одна символическая ассоциация образа розы: роза становится символом мученичества, символом крови, пролитой Спасителем на кресте, и ее ярко-красный цвет должен служить людям вечным напоминанием о великой жертве, принесенной Богом во искупление грехов человеческих. Символическая ассоциация «роза-мученичество» получает широкое распространение в литературе и оказывает огромное влияние на развитие всей европейской культуры.

Проведенный анализ показывает, что нередко религиозные символические ассоциации розы формируются на основе мифологических ассоциаций. В связи с тем, что религиозные символические ассоциации не связаны напрямую со свойствами самого цветка, их актуализация в произведениях культуры требует соответствующего контекста, включающего в себя другие религиозные символы, в том числе цветовая символика.

Помимо мифологических и религиозных, в истории культуры формируются также литературные символические ассоциации образа розы. Возникая как индивидуально-авторские в контексте какого-либо литературного произведения, эти ассоциации в результате последующего регулярного использования в поэтической традиции становятся традиционными.

К таким символическим ассоциациям образа розы может быть отнесена, например, символическая ассоциация «роза-любовь», сформированная на основе характерного для восточной поэзии неделимого образа соловья и розы, берущего начало в творчестве персидского поэта Хафиза и, по словам Гегеля, отражающего пантеистический характер всей восточной философии. Вместе роза и соловей воплощают гармонию трех

чувств: чарующего звука, приятного запаха и прекрасного зримого образа. Дальнейшее проникновение этого символа в общеевропейскую культуру связано со сближением образа соловья в произведениях поэтов-романтиков с образом поэта, в связи с чем роза начинает восприниматься как символ красоты, служащей предметом его служения.

Проиллюстрируем рассмотренные теоретические положения на примере текста литературной сказки К. Пино «Розовый куст Мандолины». Главной героиней данного произведения является девушка по имени Мандолина, являющаяся искусной садовницей и очень любящая розы. Действие сказки происходит в типичном для фольклорной сказочной традиции хронотопе – в условном «тридевятом царстве», а точнее – «в одном королевстве»: «Dans un royaume, le roi avait un collecteur d'impôts maléfique et cupide nommé Hascien» (Pineau, 1962), пространственные и временные координаты в котором автором не конкретизируются, то есть наблюдаем явное тяготение К. Пино к стилизации фольклорного элемента.

Составляющими художественного пространства королевства являются королевский дворец и дома крестьян, которые его окружают. Эти дома дополнены автором такой обязательной составляющей, как сады, ставшие основой ключевого конфликта в произведении. В каждом саду держат грядки для выращивания продуктов первой необходимости, однако главным антагонистом произведения – сборщиком налогов Гасьеном – установлено правило, согласно которому любая инициатива, направленная на эстетическое облагораживание сада, обречена на суровое наказание с его стороны.

Главного своего врага Гасьен находит в лице Мандолины, а точнее – ее розового куста, за которым девушка ухаживает. На наш взгляд, выбор, сделанный автором именно в пользу розы как ключевого символа произведения, не является случайным и характеризуется существенной укорененностью в мировой художественной традиции. Так, сама семантика куста приводит нас к библейскому тексту, где в образе пылающего тернового

куста вел диалог с Моисеем сам Господь. Роза же, согласно библейской символике, символизирует капли крови, пролитые Иисусом на кресте. Ввиду этого, становится очевидной заведомая бессмысленность борьбы Гасьена с розовым кустом, напоминающая борьбу с истиной, которая не перестает быть истиной, даже будучи на время удаленной из поля зрения ненавидящих ее. Символ розы формирует новую устойчивую ассоциацию – «роза – поэтическое творчество», которая получает широкое распространение в западноевропейской культуре. Преобразование традиционной символической ассоциации розы через функционирование данного символа в литературе наблюдается также в «Божественной комедии» Данте Алигьери. Роза становится у Данте символом Духа Божьего, самой божественной сути. Поэт «создает величественный образ гигантской небесной розы, лепестками которой являются святые, святая дружина Христова».

Однако наиболее очевидную символику роза имеет в народнопоэтических представлениях. В них она издавна ассоциируется с красотой и вечной молодостью, чему способствует приятный аромат и привлекательный, запоминающийся внешний вид этого цветка. Гасьен пытается бороться с красотой, нашедшей воплощение в образе-символе розового куста, потому что сам уродлив душой, ввиду чего не способен даже к спокойному созерцанию – неудивительно, что при виде розового куста, выращенного Мандолиной, «Elle aimait les fleurs et un magnifique rosier poussait dans son jardin. Elle s'occupait de lui, mais quand Hacier le vit, son visage se tordit de colère. Il a appelé les gardes et a ordonné de couper ce buisson» (Pineau, 1962).

Но, даже уничтожение ненавистного артефакта не помогает Гасьену в обретении душевного покоя – ведь красота, как и любая вечная ценность, не может быть раз и навсегда повержена усилием ненавистника-одиночки, тем более, пока ее идеи разделяет хоть один человек. Более того, с каждой новой вырубкой розовые кусты не просто не исчезают – их количество

увеличивается втрое, в чем также можно найти фольклорный символизм, ведь число три является одним из сакральных в индоевропейской традиции.

В данной сказке инакомыслящие, готовые пожертвовать собой ради продолжения «магии красоты», находятся даже на условной «злой стороне» – так, один из гвардейцев, участвовавших в уничтожении розового куста, во время ареста Мандолины незаметно передает ей цветок, тем самым, не давая волшебству прерваться. Результат этих действий является типичным для фольклорной сказки – милосердный король дарует своей невольной узнице свободу, находит ей жениха в лице доброго гвардейца и назначает на должность королевской садовницы. По-сказочному жесток и финал интриг Гасьена – он умирает от злости, не будучи в силах далее наблюдать за крахом своих усилий.

Проведенный анализ позволяет распределить выделенные исследователями многочисленные традиционные символические ассоциации образа розы по следующим группам.

1. Основные традиционные символические ассоциации, которые являются наиболее активными в мировой культуре: «весна», «радость», «красота», «любовь», «смерть», «Бог», «поэтическое творчество».

2. Частные традиционные символические ассоциации, менее активно используемые в мировой культуре. Нередко они возникают на базе основных символических ассоциаций: «блаженство», «таинство», «тишина», «гордость», «мудрость», «молитва», «страсть» и т.д.

3. Конкретизированные традиционные символические ассоциации, формирование которых во многом зависит от цветовой символики. Например, за красной розой в истории мировой культуры закреплены такие символические ассоциации, как «восторг», «стыдливость», «желание», «страсть», «объятие»; за белой – символические ассоциации «чистота», «девственность», «абстрактная мысль», «единство»; золотая роза выступает как символ церкви, небесного благословения (Мелетинский, 2005).

Традиционный символ существует в сознании человека в совокупности традиционных символических ассоциаций, активно используемых в его национальной культуре и воспринятых личностью в процессе образования. Традиционные символические ассоциации образа розы по сей день активно используются в мировой культуре, приобретая в каждом новом контексте индивидуально-авторскую трансформацию. Не является исключением в этом плане и сказочная проза К. Пино.

Так, можно отметить, что главной героиней данной сказки является даже не сама не Мандолина (которой и после счастливого спасения отводятся второстепенные роли – служба при дворе и женитьба с гвардейцем), а роза, которая не только может самопроизвольно восстанавливаться после уничтожения и множиться количественно, но и обладает способностью изменять человеческие судьбы – так, король узнает историю Мандолины только потому, что по всему дворцу начинают расти чудесные цветы, что побуждает монарха обратиться к придворным за объяснениями. Также именно роза сближает девушку и ее будущего жениха.

Таков пример, французской литературной сказочной прозы XX века. В ней, помимо интерпретации знакомого сказочного сюжета, присутствует также перефразированное описание практически всех актуальных проблем современности, главнейшей из которых предстает неспособность человека к ценностному выбору, ввиду которой возникают и иные проблемы – меркантильность, легкомыслие, невозможность нахождения самоидентичности в современном мире. Нельзя сказать, что данная сказка является исключительно детской – точно так же она способна научить ценить малое и взрослых.

10 Вывод по Главе 2

Сказочная проза французского писателя К. Пино имеет отчетливую фольклорную основу. В сказке «Розовый куст Мандолины», например, Кристиан Пино умело интерпретирует древний и достаточно популярный

символ красоты и жертвенности, параллельно прибегая к стилизации типичных мотивов фольклорной сказки – несправедливого наказания и чудесного освобождения, противостояния добра и зла, используя хронотопические доминанты «тридевятого царства».

Именно поэтому особенно обусловленным является интерес к авторской сказке, которая в значительной степени сохраняет связь с материалом фольклорной основы при одновременном тяготении к жанрам литературы. Подобные смежные жанровые формы имеют еще не выясненную природу.

Литературная сказка соотносится с комплексом структурно-семантических признаков волшебной сказки. Большинство исследователей справедливо считает, что именно она имела существенное влияние на формирование нового жанра.

Примечательно, что разделение народной и литературной сказки произошло не сразу. В употреблении термина «сказка» наблюдалось две тенденции: с одной стороны, так называли и народную, и литературную сказку, с другой – достаточно заметны попытки их разграничить.

11 ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творческие взаимосвязи между фольклором и литературой достаточно давно сохраняют свою актуальность в качестве объекта литературоведческих исследований, приобретая в последнее время новое научное осмысление. Стремительно растет количество работ, содержащих исследования как прямого, так и опосредованного влияния, которое имеет устно-поэтическая традиция относительно отдельных художественных произведений и всего творчества того или иного писателя.

Литературное творчество всегда обогащалось фольклорными сюжетами, мотивами, образами, жанрово-стилевыми формами. Однако изучение влияния фольклора на функционирование и развитие различных жанровых форм является недостаточным.

Сказочная проза французского писателя К. Пино имеет отчетливую фольклорную основу. Так, в частности, можно вспомнить целый ряд народных сказок, в которых герой, одолеваемый нищетой или другими неблагоприятными факторами жизненного развития, в отчаянии обращается к высшим силам или волшебным существам с просьбой о помощи в изменении сложившейся ситуации.

Именно поэтому особенно обусловленным является интерес к авторской сказке, которая в значительной степени сохраняет связь с материалом фольклорной основы при одновременном тяготении к жанрам литературы. Подобные смежные жанровые формы имеют еще не выясненную природу.

Составляющими художественного пространства королевства являются королевский дворец и дома крестьян, которые его окружают. Эти дома дополнены автором такой обязательной составляющей, как сады, ставшие основой ключевого конфликта в произведении. В каждом саду держат грядки для выращивания продуктов первой необходимости, однако главным антагонистом произведения – сборщиком налогов Гасьеном – установлено

правило, согласно которому любая инициатива, направленная на эстетическое облагораживание сада, обречена на суровое наказание с его стороны.

В данной сказке инакомыслящие, готовые пожертвовать собой ради Литературная сказка соотносится с комплексом структурно-семантических признаков волшебной сказки. Большинство исследователей справедливо считает, что именно она имела существенное влияние на формирование нового жанра.

Примечательно, что разделение народной и литературной сказки произошло не сразу. В употреблении термина «сказка» наблюдалось две тенденции: с одной стороны, так называли и народную, и литературную сказку, с другой – достаточно заметны попытки их разграничить.

Сохранность литературного канона в литературной сказке может быть разной. Он не придает данному жанру какую-либо исключительность, поскольку на развитие любого художественного текста, прежде всего, прозаического, влияют смешанные явления письменности и фольклорные источники.

Литературная сказка К. Пино «Розовый куст Мандолины» содержит преломление традиционного фольклорного сюжета.

Следовательно, анализируемая сказка представляет собой яркий пример французской литературной сказочной прозы XX века. В ней, помимо интерпретации знакомого сказочного сюжета, присутствует также перефразированное описание практически всех актуальных проблем современности, главнейшей из которых предстает неспособность человека к ценностному выбору, ввиду которой возникают и иные проблемы – меркантильность, легкомыслие, невозможность нахождения самоидентичности в современном мире. Нельзя сказать, что данная сказка является исключительно детской – точно так же она способна научить ценить малое и взрослых.

12 МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ПО ПРАКТИЧЕСКОМУ ПРИМЕНЕНИЮ РЕЗУЛЬТАТОВ РАБОТЫ

Творческие взаимосвязи между фольклором и литературой достаточно давно сохраняют свою актуальность в качестве объекта литературоведческих исследований, приобретая в последнее время новое научное осмысление. Стремительно растет количество работ, содержащих исследования как прямого, так и опосредованного влияния, которое имеет устно-поэтическая традиция относительно отдельных художественных произведений и всего творчества того или иного писателя.

Литературное творчество всегда обогащалось фольклорными сюжетами, мотивами, образами, жанрово-стилевыми формами. Однако изучение влияния фольклора на функционирование и развитие различных жанровых форм является недостаточным.

Именно поэтому особенно обусловленным является интерес к авторской сказке, которая в значительной степени сохраняет связь с материалом фольклорной основы при одновременном тяготении к жанрам литературы. Подобные смежные жанровые формы имеют еще не выясненную природу.

Результаты работы будут способствовать научным исследованиям как при изучении истории жанра литературной сказки, так и в области изучения литературного развития XX века. Ее материалы могут быть использованы в курсах по истории и теории литературы, а также для разработки спецкурсов и спецсеминаров, посвященных этой проблеме.

13 СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Антология концептов / под ред. В. И. Карасика, И. А. Стернина. – Волгоград: Парадигма, 2005. – Т. 1. – 352 с.
2. Аскольдов (Алексеев) С. А. Концепт и слово. / С. А. Аскольдов // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология / под ред. проф. В. П. Нерознака. – М.: Academia, 1997. – С. 267-279.
3. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
4. Башкатова Ю. А. Интертекстуальность словесно-художественного портрета : учеб. пособие / Ю. А. Башкатова ; ГОУ ВПО "Кемеровский государственный университет". – Кемерово : Кузбассвузиздат, 2006. – 143 с.
5. Белокурова С. П. Словарь литературоведческих терминов. – СПб.: Паритет, 2006. – 320 с.
6. Белоус П. В. Введение в литературоведение / П. В. Белоус. — К. : Академия, 2011. — 336 с.
7. Брауде Л. Ю. К истории понятия «литературная сказка» / Л. Ю. Брауде // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1987. – Т 36. – № 3. – С. 270-291.
8. Веселовский А. Н. Историческая поэтика. / А. Н. Веселовский. – М.: Высшая школа, 1989. – 404 с.
9. Володина Н. В. Концепты, универсалии, стереотипы в сфере литературоведения / Н. В. Володина. – М.: Флинта, Наука, 2011. – 256 с.
10. Воркачев С. Г. Лингвокультурология, языковая личность, концепт: становление антропоцентрической парадигмы в языкознании / С. Г. Воркачев // Филологические науки. – 2001. – №1. – С. 64-72.
11. Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль / Н. К. Гей. – М.: Наука, 1975. – 471 с.

12. Гришучкова И.Б. Некоторые виды когезии в речевых текстах анималистического жанра // Вестник Ставропольского государственного университета. – Сер. Филологические науки. – 2008. № 58. – С. 68-74.
13. Зусман В. Г. Концепт в системе гуманитарного знания / В. Г. Зусман // Вопросы литературы, 2003. – №2. – С. 3-29.
14. Ильин И. П. Постмодернизм: словарь терминов. – М.: ИНИОН РАН; INTRADA, 2001. – 384 с.
15. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность / Ю. Н. Караулов. – М.: Наука, 1987. – 263 с.
16. Красных В. В. Виртуальная реальность или реальная виртуальность? (Человек. Сознание. Коммуникация) / В. В. Красных. – М., 1998. – 352 с.
17. Кякшто Н. Поэтика прозы Л. Петрушевской (повесть «Свой круг») // Русская литература XX века. Школы. Направления. Методы творческой работы. – М., 2002. – С. 541.
18. Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В. Н. Ярцева. – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 685 с.
19. Липовецкий М. Трагедия и мало ли что еще // Новый мир. – 1994. - № 10. – С. 231.
20. Лотман, Ю. М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города / Ю. М. Лотман // Ученые записки Тартуского университета (Труды по знаковым системам). – Тарту, 1984. – Вып. 664, № 8. – С. 30–45.
21. Лукин В.А. Художественный текст. – М.: Ось-89, 2005. – 560 с.
22. Лупанова И. П. Заметки фольклориста // Проблемы детской литературы. – Петрозаводск, 1981. – С. 76-90.
23. Людина О. Е. Генезис и эволюция французской мифологической драмы.: Дисс. канд. филол. наук: 10.01.03. - М., 2004. – 280 с.
24. Макарова Г.В. Новые демиурги. Судьбы режиссеров и режиссуры в XX веке // Театр XX века. - М.: Индрик, 2003. - С.61-75.

25. Марко В.П. Основы анализа литературного произведения: уч.-метод. пособие / В. П. Марко. — Кировоград : РВЦ КДПУ им. В. Винниченко, 2003. — 32 с.
26. Мелетинский Е. М. Герой волшебной сказки. – М. – СПб.: Академия Исследований Культуры; Традиция, 2005. – 239 с.
27. Мелетинский Е.М. От мифа к литературе. - М.: РГГУ, 2000. - 129 с.
28. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. - М.: Наука, 1976. - 407 с.
29. Овчинникова Л.В. Русская литературная сказка XX века (история, классификация, поэтика). – М.: РИЦ «Альфа» МГОПУ, 2001. – 324 с.
30. Рослый А. С. Данте в эстетике и поэзии акмеизма: система концептов (на материале творчества А. Ахматовой, Н. Гумилева, О. Мандельштама): Автореф. дис. ... канд-та филол. наук: 10.01.01 – «русская литература» / А. С. Рослый. – Ростов-на-Дону, 2006. – 23 с.
31. Руднев В. Философия языка и семиотика безумия: избранные работы. – М.: Территория будущего, 2007. – 528 с.
32. Серго Ю.Н. Жанровое своеобразие рассказа Л. Петрушевской «Свой круг» // Кормановские чтения. Вып. 2. - Ижевск, 1995. - С. 262-268.
33. Серго Ю.Н. К сюжетно-композиционной организации цикла Л. Петрушевской «В садах других возможностей» // Вестник Удмуртского ун-та. — 2000. - № 10. - С.226-230.
34. Слышкин Г. Г. Лингвокультурные концепты прецедентных текстов / Г. Г. Слышкин. – М.: Academia, 2000. – 141 с.
35. Смирнов И. П. Порождение интертекста. Элементы интертекстуального анализа с примерами из творчества Б. Л. Пастернака / И. П. Смирнов. – СПб., 1995. – 192 с.
36. Смольянинов И.Ф. Природа художественного образа / И. Ф. Смольянинов. — М.: Знание, 1983. — 64 с.
37. Сонтаг С. Болезнь как метафора. – М., 2016. – 320 с.
38. Сорокин Ю. А. Прецедентный текст как способ фиксации языкового сознания / Ю. А. Сорокин, И. М. Михалева // Язык и сознание:

- парадоксальная рациональность: [коллект. моногр.] / [отв. ред. Е. Ф. Тарасов]. – М.: РАН, 1993. – С. 98-117.
39. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – М.: Академический проект, 2001. – 989 с.
40. Тамарченко Н. Д. Теория литературы: в 2-х тт. / Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. – М.: Академия. – Т.1.: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика, 2004. – 512 с.
41. Тарасова И. А. Художественный концепт: диалог лингвистики и литературоведения / И. А. Тарасова // Вестник Нижегородского института, 2010. – № 4 (2). – С. 742-745.
42. Тименчик Р. Ты — что? или Введение в театр Петрушевской // Петрушевская Л. Три девушки в голубом. Сб. пьес. – М., 1989. – С. 394.
43. Тороп П. Х. Проблема интекста / П. Х. Тороп // Труды по знаковым системам XIV. Текст в тексте. Ученые записки Тартуского госуниверситета. – Тарту, 1981. – Вып. 567. – С. 33–44.
44. Фатеева Н. А. Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности / Н. А. Фатеева. – Изд. 3-е, стереотипное. – М.: КомКнига, 2007. – 280 с.
45. Ференц Н. С. Основы литературоведения: учебник / Н. С. Ференц. — К.: Знание, 2011. — 431 с.
46. Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры / Ю. С. Степанов. – М.: Академический проект, 2001. – 989 с.
47. Тороп П. Х. Проблема интекста / П. Х. Тороп // Труды по знаковым системам XIV. Текст в тексте. Ученые записки Тартуского госуниверситета. – Тарту, 1981. – Вып. 567. – С. 33–44.
48. Философский словарь [Электронный ресурс]. URL: <http://enc-dic.com/philosophy/Tekst-3591.html> (дата обращения: 26.11.2011).
49. Christian Pineau. Contes. Москва 1962. 89 с.
- 50.. Horville R. Antologie de la littérature française XXe siècle. Larousse, 2006.

51. L'héritier de Villandon M.-J. Les Enchantements de l'éloquence
Французская литературная сказка..– С. 113-143 (L. M.-J.).
52. Пино К. Розовый куст Мандолины (перевод П. Аш) / К. Пино. –
[Электронный ресурс]. – Режим доступа: Genette G. Palimpsests:
literature in the second degree / G. Genette ; transl. Ch. Newman, C.
Doubinsky. – L.; Lincoln, NE: University of Nebraska Press, 1997. – 490 p.