

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

Кафедра отечественной филологии и русского языка как иностранного

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА**

На тему: Сказочные образы в романе М. Петросян «Дом, в котором...»

Исполнитель \_\_\_\_\_ Лисина Юлия Александровна  
(фамилия, имя, отчество)

Руководитель \_\_\_\_\_ кандидат филологических наук,  
\_\_\_\_\_ доктор искусствоведения, профессор  
(ученая степень, ученое звание)  
\_\_\_\_\_ Мышьякова Наталия Михайловна  
(фамилия, имя, отчество)

«К защите допускаю»

Заведующий кафедрой \_\_\_\_\_  
(подпись)

\_\_\_\_\_ кандидат педагогических наук, доцент  
(ученая степень, ученое звание)  
\_\_\_\_\_ Кипнес Людмила Владимировна  
(фамилия, имя, отчество)

«15 января» 2025 г.

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	3
<b>ГЛАВА 1. Поэтика сказочности как предмет исследования.</b>	
1.1 Сказочные мотивы в современной литературе.....	5
1.2 Художественное своеобразие романа «Дом, в котором...»: историографический аспект .....	14
<b>ГЛАВА 2. Поэтика романа «Дом, в котором...»: своеобразие и функции сказочности</b>	
2.1 Сказочные образы в системе пространственно-временной организации романа .....	26
2.2 Функции сказочных образов в характерологии персонажей .....	33
2.3 Сказочные образы в системе предметного мира произведения .....	42
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	49
Список литературы .....	49

## ВВЕДЕНИЕ

Сказка как жанр имеет глубокие корни в культуре и фольклоре разных народов. Она является не только средством передачи народной мудрости, но и важным инструментом для формирования мировоззрения. Уже с XIX в. писатели перерабатывают сказочные тексты, придумывают новые формы и характеры. И современная литература, богатая на разнообразие стилей и сочетания жанров, не обходит сказку стороной.

Роман М. Петросян «Дом, в котором...» – это уникальное современное произведение, в котором по-новому переплетаются реальность и сказка. Весь текст романа наполнен сказочными элементами, которые трансформируют мир романа и населяющих его персонажей.

**Актуальность исследования** обусловлена недостаточной изученностью связей произведения с фольклорными сказками и активным интересом учёных к поэтике романа М. Петросян «Дом, в котором...».

**Научная новизна** выпускной квалификационной работы состоит в новизне аспекта исследования – выявлении влияния традиционных сказочных образов и мотивов на развитие сюжета и персонажей романа М. Петросян «Дом, в котором...».

**Объектом исследования** является роман М. Петросян «Дом, в котором...».

**Предмет исследования** – своеобразие художественных функций сказочных образов в романе.

**Материалом** для исследования послужил роман М. Петросян «Дом, в котором...».

**Целью** работы является определение смысла сказочных образов и мотивов в общей поэтике романа М. Петросян «Дом, в котором...».

Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих **задач**:

- систематизировать научную и критическую литературу по данной проблеме и выявить наиболее значимые работы;

- определить влияние сказочных образов на пространственно-временную организацию романа, на характерологию персонажей, на описание предметного мира произведения и т.п.;

- выявить соотношение традиционных сказочных мотивов и своеобразия сказочности в романе.

Методами исследования являются:

- сравнительный метод, позволяющий выявить специфические черты сказочного канона в общей поэтике романа «Дом в котором...»;

- функциональный анализ, дающий возможность определить специфику сказочных мотивов и образов в исследуемом романе М. Петросян;

- структурный метод, ориентированный на описание поэтики романа «Дом, в котором...» как целостной структуры и способствующий определению своеобразия семантики и символики сказочных образов в произведении.

Основой исследования послужили теоретические труды В.Я. Проппа, В.А. Бахтиной, В.Е. Добровольской, А.А. Булгаковой, К.В. Синегубовой, А.О. Трошковой и других отечественных критиков и литературоведов, писавших о творчестве М. Петросян.

**Теоретическая значимость** работы заключается в углублении понимания роли сказочных образов в современной литературе и в разработке многоуровневых интерпретаций текстов, где сказка служит не только фоном, но и важным элементом, влияющим на развитие сюжета и персонажей.

**Практическая значимость** исследования состоит в возможности использования его результатов при создании практического пособия для студентов и исследователей, предлагающего методы интерпретации текстов с использованием сказочных образов. Данная работа может послужить началом разработки новых исследовательских проектов, направленных на более глубокое изучение аналогичных тем в произведениях других авторов.

**Структура работы:** дипломная работа состоит из введения, двух глав, заключения и списка используемой литературы.

# ГЛАВА 1. ПОЭТИКА СКАЗОЧНОСТИ КАК ПРЕДМЕТ ИССЛЕДОВАНИЯ

## 1.1 Сказочные мотивы в современной литературе

Сказка весьма древний эпический жанр, берущий начало из мифа и ритуалов, изначально существовавший только в устной форме без авторства. В словаре литературоведческих терминов под редакцией С.П. Белокуровой находим следующее определение: «сказка фольклорная – эпический жанр устного народного творчества: прозаический устный рассказ о вымышленных событиях в фольклоре разных народов» [5, с. 211].

Со временем фольклорные сказки стали собирать, обрабатывать и записывать лингвисты. Наиболее известными собирателями сказок являются братья Якоб и Вильгельм Гримм, Н.А. Афанасьев. Появились авторы-сказочники, а народные сказки вдохновляли многих писателей: А.С. Пушкина («Сказка о царе Салтане», «Мёртвая царевна»), П.П. Ершова («Конёк-Горбунок»), С.Т. Аксакова («Аленький цветочек») и др. Таким образом, сказка стала литературной: «сказка литературная – эпический жанр: ориентированное на вымысел произведение, тесно связанное с народной сказкой, но, в отличие от нее, принадлежащее конкретному автору, не бытовавшее до публикации в устной форме и не имевшее вариантов» [5, с. 211].

Из двух вышеприведённых определений мы видим, что литературная сказка, как и фольклорная, ориентирована на передачу вымышленной истории.

В XX в. к данному жанру проявили внимание лингвисты и литературоведы. А.Н. Веселовский в своей работе «Поэтика сюжетов» (1913) рассмотрел сюжетообразующие мотивы и соотнёс парадигмы мифологического мировоззрения с их отражением в архаических сказках. В.Я. Пропп в работах «Морфология волшебной сказки» (1928) и «Исторические корни волшебной сказки» (1946) раскрыл функции сказочных

сюжетов, систему персонажей и выявил происхождение тех или иных сказочных элементов.

Сказка прошла долгий путь эволюции, и на современном этапе её изучение не теряет своей актуальности среди литературоведов, использование для творчества – среди писателей.

Например, В.Е. Добровольская в статье «Мнимые болезни героев русских волшебных сказок: имитация психических и речевых недугов» на примере сказок А.Н. Афанасьева, И.В. Ковалёва и народных сказках изучила мнимую инвалидность [14]. Она выявила особенности представления некоторых форм мнимой инвалидности героев русских волшебных сказок. Исследовательница поясняет, что частым явлением в сказочных текстах является ложная инвалидность [14, с. 85]. В работе замечено, что мнимая инвалидность, а именно немота или речевые недуги, присуща положительным героям. По мнению Добровольской, это связано с маскировкой, когда герой находится на границе миров, где он должен скрывать свою истинную сущность. Такая инвалидность реализуется чаще всего в сюжетах по типу «Незнайка» и включает в себя некоторую умственную неполноценность. Также исследовательница отмечает немоту: «немота, непонятная большинству речь выступают своеобразным признаком сакральности, принадлежности к другому миру» [14, с. 87]. Добровольская отмечает и другие виды мнимой инвалидности: аномалии поведения. В качестве примера она приводит сказку «Неумойки» из сборника Афанасьева. Герой должен нарушить норму, повести себя как психически нездоровый человек, чтобы достигнуть своей цели [14, с. 90].

Стоит отметить, что рассматриваемый жанр явился благоприятным полем для литературных экспериментов. Как пишет У.М. Джафарова, начавшийся в 70-х гг. XX в. постмодернизм с характерной для него интертекстуальностью [13, с. 72] изменил привычные конструкции сказок. Литературная сказка по-своему возрождает фольклорный жанр. Современные сказочники оставляют в основе своих произведений вымысел,

придерживаются канонической структуры. В то же время они детально разрабатывают персонажей, наполняя каждого неповторимой индивидуальностью, строят сюжеты из разных мотивов, добавляют описания природы, интерьера.

Авторы в своём творчестве либо используют фольклорные мотивы в традиционном виде, либо трансформируют их. Н.И. Ефимова и Е.А. Плотникова отмечают, что в произведениях можно заметить следующие преобразования сказочного образца: нивелируются сакральные для канона фигуры, появляются сцены эротического плана, романтический герой приобретает отрицательные качества, образы протагониста и антагониста сливаются в одно (змееборец и есть дракон) [15, с. 96].

В статье С.А. Масловой «Современная литературная сказка и детская субкультура» на примере волшебных историй для детей показано, как со временем изменялся сказочный канон: что в нём осталось прежним, фольклорным, а что появилось новое. Исследовательница обращает внимание на то, что литературная сказка воспроизводит фольклорные элементы: вымысел, структура [24, с. 10]. В то же время в современной сказке писатели, по мнению Масловой, детально разрабатывают персонажей, наполняя каждого неповторимой индивидуальностью, строят сюжеты из разных мотивов, добавляют описания природы, интерьера [24, с. 10].

Будучи жанром преимущественно детским, сказка изменяется вслед за трансформацией образа ребёнка в обществе. Маслова объясняет, что если в советских сказках была чёткая мораль, призыв к исправлению, унификации (например, повести-сказки В. Губарева «Королевство кривых зеркал»), то сегодняшний герой – «это ребёнок со всем комплексом его отличий от взрослого в силу возрастных и психических особенностей» (повесть А. Старобинец «Страна хороших девочек») [24, с. 13].

Исследовательница считает, что в современной детской сказке сохраняется и фольклорное двоемирие. Такое разделение свойственно самой детской фантазии, придумыванию вымышленных миров. Однако бывают

тексты и не со столь явным делением на два мира. Иной мир может присутствовать в мире реальном. Это может быть, например, сообщество маленьких волшебных жителей, которые живут рядом с людьми (повесть Э. Успенского «Гарантийные человечки») [24, с. 16]. Исходя из вышеназванного, можно сделать вывод, что Маслова в своей статье обратила внимание на функционирование в современных сказках фольклорных элементов, на отражение детской психологии и мифологии.

Н.Г. Кабанова в диссертации на тему «Поэтика современной русской литературной сказки», исследовав литературные сказки, выявила их художественную специфику в контексте фольклорных и литературных традиций. Автор подчеркнула: «литературная сказка – это полижанровый вариант художественного словотворчества, построенный на основе фольклорного сказочного дискурса и наполненный глубоким философским содержанием, которое находит выражение в интертекстуальных аллюзиях, трансформации мифологических образов и формул, представленных в виде оригинальной авторской этико-эстетической концепции» [18, с. 11]. В этом определении мы видим, что сказка на современном этапе, имея в основе фольклорный дискурс, трансформируется за счёт отсылок к другим произведениям и включению интерпретированной автором мифологии.

Исследовательница проанализировала мифопоэтику произведений некоторых современных авторов. В произведении П. Алешковского «Рудл и Бурдл» Кабанова выделила насыщенность мифологической архаикой, фантастическими элементами, антропоморфными и зооморфными образами, что говорит о метажанровости современной сказки. «Мифопоэтические сюжетные ходы и архетипические первообразы в значительной степени обуславливают смысловую многозначность и художественную сложность сказки П. Алешковского» [18, с. 12]. В сказке Т. Крюковой «Узник зеркала» исследовательница выделила приём мифологического бриколажа: персонажи древнегреческой мифологии – Пан, Нарцисс, Эхо осмысляются иначе: первые два олицетворяют демоническое начало, а нимфа выступает в роли



волшебной помощницы [18, с. 13]. Прослеживается в сказках и интертекстуальность: «Традиционные действующие лица русских народных сказок (Медведь, Лиса, Кот) получают новый статус вершителей суда и наказания» [18, с. 13].

Иначе представлена, по мнению Кабановой, и художественная модель сказки. На примере «Трёх сказок о Змие крылатом, трёхголовом, огнедышащем» Р. Погодина она показывает, как могут взаимодействовать и быть интерпретированы архетипические, в частности, библейские сюжетные ходы с романтическими мотивами. Кабанова указывает на возможность автора «приоткрыть глубинный смысл существования земного универсума, показать призрачность и изменчивость времени и пространства, явить любовь как основу мироздания» [18, с. 15]. В таком случае мы видим глубину философского наполнения современных сказок.

А.В. Демина и М.С. Гладкова в статье «Трансформация сказки в современной культуре» выделили две самостоятельные ветви сказочного жанра: сказки для взрослых и фэнтези. Сказки для взрослых находятся между классической сказкой и фэнтези. Они популярны, их без труда можно найти на полках магазинов (например, произведения Т. Пратчетта, Н. Геймана и пр.). Как считают исследовательницы, писатели-сказочники используют хорошо известные модели, интерпретируя их по-новому, выворачивая знакомую историю наизнанку. Читателям остаётся угадывать изначальный вариант по изменённым, но сохранившим известные черты героям, этапам сюжета.

В качестве примера Демина и Гладкова приводят сборник Н. Геймана «Страшные сказки», в котором наряду с классической сказкой «Рапунцель» присутствует произведение Т. Ли «Раствори окно твоё, Златовласка». Здесь Рапунцель вовсе не невинная девушка в башне, а своеобразная Сирена, заманивающая мужчин с помощью красоты и кокетства в свои волосы-паутину. В этом же сборнике рассказана история Р. Ширмена «Голод», в которой сказка про бедных Гензеля и Гретель предстаёт в ином свете.

Героиня повествования, Зиглинд фон Цитен, навещает свою бабушку Грету, которая рассказывает внучке о том, как в юности она вместе с братом Хансом съели старуху-людоедку, а затем принялись за заблудившихся в лесу детей» [12, с. 141]. На примерах мы видим, что авторы используют знакомые образы героев, но показывают их с противоположных точек зрения, продолжают классическую историю, видоизменяя её не только сюжетно и характерологически, но и этически. Исследовательницы считают, что такие игры со сказками порождают интерес к исходным историям и запускают механизм создания новых версия классического сюжета. Однако этот вывод представляется несколько поверхностным, поскольку важен не факт интерпретации классических сказочных мотивов, но их этическая составляющая, которая очевидно выявляет современные этические деформации и гуманитарный кризис.

Что касается жанра фэнтези, он так же корнями уходит в фольклорную сказку. В них чудо является нормой жизни. Фэнтези и сказка сближаются типами героев (Иван-дурак = Фродо), противопоставлением «дом – приключение». Для фэнтези характерны те же повторяющиеся элементы, что и в фольклорной сказке. Однако сюжет в сказке и фэнтези может развиваться по-разному. Если в начале истории сироту выгоняет из дома мачеха, то в сказке её спасёт фея, а в фэнтези они обе попадут в больницу, а потом в тюрьму: сирота за побег, а фея – за помощь в побеге. В этом состоит нарушение условий жанра [12, с. 140]. Ещё одним отличием Демина и Гладкова называют наличие в фэнтези точного времени, места и личности героя – в фольклорных сказках указания на это отсутствует.

Присутствует в фэнтези и фольклорное двоemiрие, которое, как утверждает М.В. Соломонова в статье «Границы жанров фэнтези и волшебной литературной сказки в современной англоязычной детской литературе», есть «основная конструкция произведения в жанре фэнтези: обычный мир, мир обыкновенный конфликтует, содержит в себе и/или противопоставляется миру волшебному, миру магии, миру фантазии» [42, с.

79]. Исследовательница определяет другие различия между сказкой и фэнтези, а именно создание нового мира. Соломонова считает, что при написании сказки автору не нужно создавать новый мир, достаточно следовать сказочному канону: «Канон может разрушаться или же, разрушенный, восстанавливаться, но за пределы канона сказка не выходит» [42, с. 79]. При этом сказка сейчас, будучи самым постмодернистским жанром, может включать в себя другие сказки, может быть осовременена, но находится в рамках фольклорной традиции.

Фольклорность жанра фэнтези рассматривает Н.И. Васильева в своей диссертации на тему «Фольклорные архетипы в современной массовой литературе: романы Дж. К. Роулинг и их интерпретация в молодёжной субкультуре» обнаружила фольклорные архетипы. Главный герой, Гарри Поттер, по мнению исследовательницы, соответствует архетипу «универсальный герой». Она отмечает ряд подтверждающих это характеристик: волшебный статус с рождения, подвиг в раннем детстве, обладание магическими способностями, сиротство, приёмная семья [9, с. 15]. Также Васильева выделяет архетип преодоления порога: герой переходит в другой мир, мир волшебников, в чём мы видим классическое двоемирие. Здесь стоит отметить, что Дж. Роулинг нестандартно подходит к изображению иномирия. Писательница вводит двойную оппозицию, что отмечает Васильева: «мир маглов – мир волшебников», «мир волшебников – мир темной магии». Отсюда следует двойной характер иномирных пространств: предварительного (собственно порогового), так и основного «квестового» испытания [9, с. 15]. Таким образом, исследовательница подчеркивает использование фольклорных архетипов в современной литературе фэнтези и их трансформацию автором.

В своей диссертации «Жанровая трансформация сказки в современном американском романе» М.В. Маркова рассмотрела достаточно новую литературную тенденцию: переписывание сказок, их пересказ. Особую популярность данное явление имеет в США, где У. Дисней интерпретировал

известные сказки братьев Гримм по-своему, создав новый сказочный канон, ставший образцом. Автор сосредоточила внимание на пересказах, ориентированных на жанр фэнтези с его стремлением к эскапизму и созданию убедительных вторичных миров. Маркова считает, что «благодаря этому преодолевается “предельность” жанра сказки, но при этом художественный мир произведения содержит в себе её особенности, связанные с историей самой сказки. Сказочный элемент расширяется и дополняется» [23, с. 27].

Пересказ классических сказок, начавшийся как игра со сказочным канонem, трансформировался, приобрёл постмодернистский импульс и феминистский посыл. Для принцесс современных сказок, по мнению Марковой, свойственны новые занятия: они не боятся физического труда, часто хорошо владеют оружием. Изначальная неуверенность и малодушие пропадают после пройденных испытаний, которые закаляют дух героинь [23, с. 29]. Однако канонические черты не исчезают из текстов. Хрупкость, неумение принимать собственные решения доводятся авторами до абсурда, что демонстрирует их негативное отношение к навязанному традиционной сказкой стилю поведения женских персонажей [23, с. 29].

Также Маркова обращает внимание на серии пересказов – романтические циклы, которые она связывает с фэнтези. Их объединяет квест героя и картографичность. Исследовательница делает интересный вывод: современные сказочники заимствуют элементы у фэнтези, что делает последнее моделью для сказки, хотя раньше было наоборот.

В литературе последнего десятилетия появилось новое явление – фанфикшен. Л. Горалик определяет его как тексты (фанфики), созданные на основе массовой культуры авторами-любителями [10]. Писатели-фикрайтеры используют для своих историй как известные, культовые книги, о чем мы скажем ниже, так и фольклорные сюжеты, мотивы. Например, мотив «Хитрая наука».

Как замечает А.О. Трошкова в своей статье «Современная интерпретация традиционных сказочных мотивов (на основе сюжета СУС 325 “Хитрая наука”)), начало в них традиционно-сказочное: преследуемый обществом обездоленный герой встречается мага и поступает к нему в ученье. Чаще всего «Хитрая наука» угадывается по наличию в произведениях магических школ. Например, в фанфиках на «Гарри Поттера» повествование сосредоточено в Хогвартсе, школе чародейства и волшебства («Кто вы, профессор Амбридж») [47, с. 2324]. Фикрайтеры по-новому осмысливают знакомые им сказочные сюжеты. Таким образом, традиционный мотив ученичества остается интересным для писателей, и архетип «учитель и ученик» перерождается в литературе фанфикшен.

Появляются на современном этапе и новые разновидности сказок. Одной из них является философская сказка. А.В. Тихомирова в диссертации «Жанровые особенности философской сказки в русской литературе второй половины XX – начала XXI в.» сравнила персонажей философской сказки и классической. За основу сопоставительного анализа исследовательница взяла произведения А. Иванова, С. Козлова, Г. Остера и Г. Цыферова. Тихомирова отмечает сохранение авторами народно-поэтической образности в репрезентации сказочных героев. Также она подчёркивает, что внутренний мир персонажей философских сказок усложнён, по сравнению с народными образцами. Для героев становится важно познание окружающей действительности [46, с. 14]. Помимо этого, исследовательница выделила другие особенности философской сказки: своеобразие пространственной организации, значение времени для создания ситуаций абсурда, особенная организация текста [46, с. 12].

Интересными являются и многие другие исследования. Например В.А. Бахтина в статье «Время волшебной сказки» утверждает, что сказочное время может представлять в форме петли, повторяющей уже описанные события [4, с. 157]; А.А. Булгаков рассматривает топос «Дом» как пространство, которое отделено от других мест, но взаимодействует с ними

по принципу соположения или противопоставления [8, с. 173]; К.В. Синегубова находит параллели между героями романа Петросян и героями сказок Андерсена [40, с. 200], сопоставляет с романом поэму Л. Кэрролла «Охота на Снарка» [38, с. 315] и анализирует музыкальные коды романа [39, с. 53]; А.О. Трошкова исследует типы интерпретаций сказочных мотивов современными авторами [47, с. 2324] и др.

Таким образом, жанр сказки продолжает жить и развиваться в современной литературе, для которой свойственен феминистический уклон и психологическая разработанность персонажей. Авторы-сказочники опираются на фольклорные мотивы и систему персонажей, трансформируя их. Развивается жанр фэнтези, появляются новые направления сказки, такие как сказка для взрослых и философская сказка. Жанр фанфикшен также использует либо сами народные сюжеты, либо книги жанра фэнтези. В этом мы видим актуальность дальнейшего изучения трансформации сказочных образов в современных литературных произведениях.

## **1.2 Художественное своеобразие романа «Дом, в котором...»: историографический аспект**

Роман армянской писательницы М.С. Петросян, изданный в 2009 году, сразу стал литературной сенсацией. Т.В. Соловьёва так отзывалась о произведении: «"Дом, в котором..." возник как будто из некоей реальности, параллельной всему, что можно было бы назвать отечественным литературным процессом, т.е. литературой, условно говоря, "большой земли"» [41, с. 169]. Исследователи пытались найти истоки, похожие произведения – и не находили. Книга-дебют, книга случайной публикации, книга, писавшаяся на протяжении десяти лет, стала поистине уникальным произведением первого десятилетия XXI в. и до сих пор не перестаёт привлекать к себе взгляды литературоведов.

А.В. Биякаева в статье «Бытовые и культовые действия персонажей как поведенческий кодекс в тексте магического реализма» выделила в романе

три уровня реальности: феноменальный (Наружность и её жители, отрицающие магию), ноуменальный (Изнанка Дома, Лес, закусочная и населяющие их ирреальные существа) и пограничный (Дом и живущие в нём воспитатели и дети). Биякаева пишет, что «поведенческим кодексом являются бытовые действия, разрешённые администрацией, закреплённые в официальной брошюре. Их выполняют только группа Фазанов. К подобным действиям относится, в первую очередь, распорядок дня» [7, с. 61]. Сюда можно отнести обед, встречи с родителями, уроки.

Исследовательница также отмечает культовые действия, то есть традиционное поведение каждой стаи и каждого её члена, которое передаётся из выпуска выпуск [7, с. 62]. К таковым можно отнести «Закон выбора», когда член стаи имеет возможность умереть за своего вожака во время надвигающегося переворота. Здесь так же важно отметить, что Биякаева определяет часть культовых действий противоположностью бытовых, например, длительное пребывание в больничном крыле означает социальную смерть и приближение к Наружности.

Автор связала культовые действия с процессом инициации тех героев, которые связаны с ирреальностью. К таким культовым действиям она отнесла присвоение клички, заключение в Клетках, коммуникация с девушками, в том числе помолвка, участие в Ночах, спонтанные путешествия в другие миры, расписывание и разрисовывание стен, участие в стайных или общедомовых культовых событиях. Некоторые из них (помолвка, путешествие в иномир, культовые действия) берут своё начало в фольклоре. Исходя из этого, мы можем сделать вывод о том, что Биякаева выделила в романе трансформированные обрядовые действия, разделение на миры.

Другой исследователь, А.А. Матевосян, в статье «Фольклорные мотивы волшебной сказки в художественном мире романа М. Петросян “Дом, в котором...”» также выделил в романе ряд черт, характерных для волшебных фольклорных сказок, например, многомирие. Мир детей-инвалидов делится на Наружность, Дом, Изнанку и на отдельные микромиры-комнаты Дома, в

которых своё устройство, свой вожак. Матевосян пишет, что каждый из персонажей романа является микрокосмом. Помимо этого, существуют и другие миры, доступные определённым героям (мир Македонского)» [25, с. 25].

Дом, по мнению исследователя, представляет собой сказочную границу между царством мёртвых и царством живых, уподобляется избушке Бабы-Яги или мужскому дому для инициации.

Обращает внимание исследователь и на фольклорный характер некоторых персонажей: в последнюю ночь Табаки рассказывает историю о старике-дарителе, что отсылает нас к одной из функций Бабы-Яги – быть дарительницей. Другой традиционный для сказки элемент – свадьба. Матевосян приводит пример из третьей книги романа «Пустые гнёзда»: «колясочник Лорд и безрукий Сфинкс обретают своих царевен. Перед выпуском в Доме несколько пар: Сфинкс и Русалка, Лорд и Рыжая, Слепой и Крыса, Лэри и Спица. Только последним удаётся создать реальную семью в Наружности, остальные либо теряют друг друга, либо остаются вместе в Изнанке» [25, с. 27]. В исследовании Матевосяна мы видим, что в произведении Петросян присутствует двоемирие, инициация и свадьба, т.е. канонические функции сказки, выделенные ещё В.Я. Проппом.

Роману «Дом, в котором...» свойственна интертекстуальность, обращённость к сказкам других авторов, к музыке. Данный аспект в своих работах изучила К.В. Синегубова.

В статье «Сказки Г. Х. Андерсена в романе М. Петросян “Дом, в котором...”» исследовательница выделила в тексте романа Мариам Петросян отсылки к сказкам Андерсена и провела смысловую параллель, связанную с проблемой взросления, поставленную и в романе, и в сказках датского писателя. Взросление в сказочном аспекте направляет нас к инициации, которая также связана с образом Дома.

В романе присутствуют отсылки на три сказки Андерсена: «Красные башмаки», «Русалочка», «Снежная королева». Герои связаны с детьми-



инвалидами «Дома» своим отношением к взрослению. Так, Шакал Табаки боится взрослеть, он хочет остаться ребёнком, как остались детьми в душе в финале сказки Кай и Герда, что даёт ему необычные способности. Синегубова пишет, что Шакал получает власть над временем в силу отказа от взросления, и проводит аналогию с Гердей, которая обрела силу для спасения Кая в обмен на чувственность [40, с. 200].

В сказках Андерсена и в романе Синегубова выделяет ориентацию на традиционную нравственность и приводит в пример персонажа по кличке Курильщик. Он попадает в четвертую стаю, которая как никакая другая понимает истинную суть дома. Но герой не может постичь знаний составников, так как является носителем традиционной морали и рационализма. В сказке Андерсена Карен возвращается к традиционной, христианской системе ценностей, что приводит героиню к спасению. Но такой выбор оказывается ошибочным в романе «Дом, в котором...». Утверждая свои принципы, Курильщик интуитивно чувствует утрату. Синегубова отмечает, что у героя неосознанно произошла подмена ценностей, за счёт чего он пытается объяснить иррациональность Дома [40, с. 204].

В произведениях обоих авторов исследовательница вывела пробуждённую любовь при полном игнорировании чувственности. Здесь, по её мнению, Петросян проводит параллель с русалочкой Андерсена сразу к двум своим персонажам: Русалке и Лорду. Первая схожа с героиней датской сказки своим юным возрастом, склонностью к гаданию, судьбоносной влюблённостью и отсутствием чувственности, а значит – и стыда. Отсылает к сказке «Русалочка» и образ Лорда. Синегубова подчёркивает, что Лорд влюблен и переживает из-за своих «парализованных ног, в которых медленно, как в русалочьем хвосте, течет кровь» [40, с. 201]. Ноги у Лорда ассоциируются с физической болью: «Сфинкс его гонял. Шел сзади и наступал на ноги, как только он останавливался» [33, 249]. Лорд так же связан с героиней Андерсена посредством утраты волос: герой возвращается

из Наружности лысым, а в сказке сёстры русалочки отдают волосы. Наряду с этим, Лорду за его красоту дают кличку Эльф, т.е. воздушный дух – в финале сказки русалочка перевоплотилась в дочь ветра [40, с. 201].

Таким образом, Синегубова подчеркивает влияние на сюжетные линии конкретных персонажей романа сюжетов сказок Андерсена.

Также исследовательница отмечает связь «Дома, в котором...» с поэмой Л. Кэрролла «Охота на Снарка». В романе «Дом, в котором...» в части, названной «Шакалиный восьмидневник» приведено довольно много цитат из нее. Синегубова в статье «"Охота на Снарка" Л. Кэрролла в романе М. Петросян "Дом, в котором..."» изучила функционирование данной поэмы в произведении М. Петросян и выявила дополнительные смыслы, которые возникают в результате взаимодействия двух текстов.

Эпиграфы-цитаты, взятые из поэмы, предваряют главы, посвящённые Шакалу Табаки, главному шутнику Дома. Даже само название части «Шакалиный восьмидневник» связано с поэмой, в которой так же восемь частей. Например, в главе «День пятый» рассказывается о меняльном дне и необходимости посетить первый этаж, которого Табаки суеверно боится. Этот страх обуславливает появление следующего эпиграфа:

– Это крик Хворобья! – громко выдохнул он. И на сторону сплюнул от сглаза» [38, с. 315].

Тем не менее мотив страха не находит дальнейшего развития. Эпиграфы не раскрывают личность Табаки, не дают объяснений дальнейшего текста. Они мотивируют читателей самим искать новые смыслы. Синегубова отмечает: «это имеет принципиальное значение, потому что интуитивный поиск чего-то неназванного является одной из главных тем в романе» [38, с. 315].

Названное объяснение отсылок к поэме встречается везде. Один из эпиграфов представляет важную черту Табаки:

«Впрочем, вникнуть, как я, в тайники бытия,  
Очевидно, способны не многие...» [33, с. 369].

В главе, идущей после данного эпиграфа, Шакал видит вещий сон и рисует дракона, с помощью которого возвращает Лорда. Таким образом, цитата из поэмы ведёт читателя по ложному следу. В итоге мы видим, что эпиграфы, отсылающие к поэме Кэрролла, создают трудноуловимую реальность романа.

В ещё одном своей работе «Музыкальные коды в романе М. Петросян “Дом, в котором...”» Синегубова проследила, как функционируют музыкальные коды в романе. Музыка является важной частью жизни детей-инвалидов и характеризует их. Например, автор отмечает, что Крысы, слушающие музыку почти всё время, предпочитают одиночество. Про таких главных персонажей, как Стервятник, в поведении которого заметен эскапизм, Синегубова пишет, что они подходят к музыке осмысленно, рассуждают о ней – выходят из изоляции [39, с. 50].

Жители Дома слушают зарубежную музыку, не всегда зная язык текстов песен. Постижение другой культуры связано с пересечением своеобразной границы. Кузнечик однажды слышит в подвальном помещении музыку, под которую веселятся старшие. Исследовательница отмечает, что Кузнечик желает освобождения, поэтому разбивает стекло, чтобы танцующие под музыку старшеклассники улетели в небо. Тем самым герой переступает границу их мира и своего [39, с. 53].

Автор предполагает, что Кузнечика впечатлила песня «Immigrant Song», в которой поётся о борьбе и силе, что важно для детей, имеющих физические недуги: отсутствие рук у Сфинкса, хромота Стервятника, невозможность к хождению у Табаки. Однако в ином пространстве физические недостатки исчезают [39, с. 53]. Музыка наполняет роман новыми смыслами и интерпретациями в понимании системы персонажей.

Если говорить о жанре романа, то некоторые исследователи относят его к магическому реализму, которому свойственно повествование в контексте реального мира, но с включением элементов фэнтези. В частности, В.А. Мескин и Л.В. Гайдаш в статье «Роман М. Петросян “Дом, в котором...”»

в контексте литературной традиции магического реализма» обосновали принадлежность романа к названному жанру, приведя характерные черты и примеры из романа: мифологизация сознания персонажей с возвращением к первобытности, игра со временем и пространством и изолированность от большого мира.

Первобытность, по мнению исследователей, состоит в отсутствии у персонажей имён – их заменяют клички, которые даются в соответствии с особенностями характера. Далее – жители Дома разделены на комнаты-стаи. Как отмечают Мескин и Гайдаш, «У каждой стаи свое название, свой вожак, своя территория, свои особенности. Большинство стай носят имена представителей животного мира – крысы, птицы, псы, фазаны, бандерлоги, а их членам присущи черты соответствующих животных» [27, с. 409]. Здесь мы видим обращение к тотемизму.

Особенности пространственно-временной модели романа исследователи объясняют наличием другой стороны Дома, Изнанки, где другие временные законы. Туда могут попасть воспитанники с особыми способностями – Прыгуны и Ходоки. Мескин и Гайдаш определяют Изнанку как мистическое, сакральное место, где попавший туда обретает свою истинную суть. Исследователи подчёркивают собственные для Изнанки физические законы: «Все строение живет в силовом поле Изнанки, она как бы диктует и закольцовывает происходящие там события» [27, с. 409]. В этом реализуется фольклорное двоемирие.

Изолированность, по мнению авторов, проявляется в отторжении жителями Дома Наружности, т.е. реального мира, что заметно даже в самом расположении Дома: «К жильцам окрестных многоэтажек Дом повернут непримечательной серой стороной с пустыми глазницами окон» [27, с. 408].

Т.Н. Рыбалко в своей статье «Литературная концепция детства в произведении М. Петросян “Дом, в котором...”» выявила новаторство М. Петросян в изображении детских образов и так же, как и вышеназванные исследователи, связала роман с магическим реализмом.

В романе писательница изображает жизнь детей-инвалидов, практически оставшихся без поддержки со стороны взрослых, построивших свой мир в стенах Дома. Как утверждает Рыбалко, элементы магического не являются чудом для детей Дома, это часть их мира. [37, с. 740].

Рыбалко раскрывает характеристики персонажей, на которые влияет помимо прочего, пространственно-временная организация романа. Некоторые дети являются Прыгунами и Ходоками, то есть они иногда путешествуют на Изнанку, где время течёт иным образом. Так случилось со Сфинксом: он попал на Изнанку, где пробыл шесть лет, а в действительности оказалось, что всего несколько месяцев. Из этого Рыбалко делает вывод, что герой уже не ребёнок, его принял Дом [37, с. 741].

Концепция детства в романе реализуется, например, за счёт фигуры наставника. Ярким примером Рыбалко считает воспитателя по кличке Лось. «Синеглазый Лось – ловец детских душ» [33, с. 12]. Воспитатель старается заменить своим подопечным родителей, и мы видим, как это получилось в случае со Слепым, который полностью соединил свою жизнь с Лосём и которому отдавал всю свою любовь [33, с. 742]. Исследовательница открывает в романе новый взгляд на детство, прежде всего реализующийся в особенностях времени, его влиянии на детей и фигуре наставника.

Рассматривают роман и с других сторон. Д.А. Мельник в работе «Рассказывание историй в романе «Дом, в котором...» Мариам Петросян: смысловые уровни» выделяет три смыслообразующих элемента: «интернат на окраине города, Дом как воплощение защиты и порядка и трансgressирующий Дом-дорога» [26, с. 64]. Сначала у читателя формируются, а затем — метафизически-магическое, где узнает о персонажах, которые способны попадать в третий. Наличие нескольких смыслов предлагает читателю различное восприятие ключевых эпизодов. Большинство ключевых для сюжета ситуаций можно увидеть по-разному. Так, читатель, не верящий в магию, видит события с точки зрения реальности, бытовых координат. Верно и наоборот.

С точки зрения первого и второго смысловых центров, роман повествует о психологическом преодолении физических недугов. Дети-инвалиды никак не связаны с культурой Наружности, поэтому создают свою.

Третий уровень прослеживается в пространстве Дома. Исследовательница отмечает, что трансгрессия внутри Дома расположена особым образом: «трансгрессивность нарастает к середине коридора мальчиков и спадает по краям. Группы-стаи построены так: Фазаны — Крысы — Птицы — Четвертая — Псы. Где-то между второй, третьей или четвертой группой находится Перекресток, место, которые считается опасным местом, потому что реальность там «истершаяся». В Доме говорят, что на перекресточном диване не стоит спать» [26, с. 66]. В этом мы можем увидеть намёк на фольклорные перемещения героя из одного мира в другой и на топос перекрестка. В целом исследование подводит нас к различным интерпретациям романа.

О пространственно-временной модели размышляет и П.Е. Негуляева в статье «Своеобразие хронотопа в романе М. Петросян “Дом, в котором...”». По её мнению, модель составлена из романтических, символических и мифологических элементов хронотопа.

Романтизм проявляет себя в наличии в тексте романа мотива двоимирия, который переосмысливается. В классическом варианте Дом противопоставлялся только Наружности, но в романе есть ещё Изнанка. По мнению исследовательницы «антитеза, заключенная в троимирии, близка классическому противопоставлению реального и идеального, но в романе она обращается, скорее, в реальное и отраженное, а также в реальное и мифическое» [28, с. 226].

Метафорами как символами показаны представления жителей Дома о мироздании. Например, круг: «время представляется, как расходящиеся по воде круги, проявляется идея замкнутого круга» [28, с. 227]. Форму круга имеет колесо, которое символизирует основу существования (инвалидные коляски, автобусы).

Очевидно, что мифология имеет важное значение в романе. Негуляева выделяет яйцо, дерево, переходящее в лестницу, птицу. Например, мифологема яйца выражена через «разбитое или треснувшее стекло, которое маркирует близость выхода или побег» [28, с. 228]. Про скорлупу Василиска рассказывают во время Ночи Сказок – её используют в амулетах «как повод для поддержания жизни или начала новой на обломках старой» [28, с. 228].

К.К. Куриёзова в работе «Пространство в произведении М. Петросян “Дом, в котором...”» тоже рассмотрела особенности пространства романа. Она подчёркивает важность пространства для понимания произведения, для особенного восприятия читателями.

Обращаясь к концепции Ю.М. Лотмана об осмыслении человеком мира через модели-противопоставления, исследовательница приводит примеры таковых из романа: «чердак-подвал, коридоры-спальни, фасад-внутренний двор. Чердак, коридоры, окна — каждый элемент пространства становится метафорой для скрытых аспектов семейных отношений и индивидуальных историй героев» [20, с. 3]. Куриёзова отмечает, что пространство внутри Дома меняется, оно не статично: стены закрашивают работники, дети их опять расписывают. Внутреннее устройство Дома активно взаимодействует с эмоциями и чувствами жителей. Например, через надписи на стенах и потолках: различные объявления, сделки, предложения, которые дают информацию о Доме и чужих секретах [20, с. 3].

Дом в романе можно рассмотреть изнутри и снаружи, через восприятие героев в разные моменты времени. Исследовательница описывает Дом следующим образом: «В интермедии Дом предстает перед нами как серое одинокое здание в три этажа, с фасадом и внутренним двором, обнесенным сеткой» [20, с. 3]. Внешнее описание передаёт читателю атмосферу Дома, знакомит с ним.

Куриёзова пишет, что особым пространством для жителей Дома является Наружность, к которой они все, кроме Курильщика, настроены негативно. Если кто-то из детей уходит туда из Дома, его считают умершим.

Окна, из которых видна Наружность, закрашиваются. Однако каждое лето выезжают в санаторий, который считают продолжением своего Дома. Воспитанники боятся внешнего мира, он для них чужд и непонятен.

Также автор указывает на такое отдельное пространство, как зеркала: «зеркала являются важным компонентом психологического пространства в произведении, которое помогает читателю наиболее полно прочувствовать эмоциональные аспекты внутреннего мира персонажей» [20, с. 4].

А.А. Булгакова рассмотрела в статье «Топос “Дом” как гетеротопия в романе М. Петросян “Дом, в котором...”» топос «Дом» как пространство, которое отделено от других мест, но взаимодействует с ними по принципу соположения или противопоставления.

Исследовательница считает, что внутренне пространство Дома соотносится со структурой мира по вертикали: низший уровень представлен подвалом, где прячутся отвергнутые Домом (Соломон) – аналог бессознательного; срединный уровень – это жилая зона с её расписанными стенами – своего рода человеческая история; высший уровень – чердак, сверхсознание [8, с. 173].

Также она отмечает связь пространства Дома с Изнанкой по принципу дополнения: Изнанка – это сущность Дома, хранилище человеческой культуры. Она «распаковывает» бессознательное и открывает безграничные возможности [8, с. 174] и связана с Наружностью по принципу противопоставления «своего» и «чужого». Дом огорожен, защищён, объединяет только «своих» людей, а пространство Наружности чуждо и неизвестно, поэтому представляется злым и враждебным [8, с. 173].

### **Выводы по 1 главе**

Таким образом, можно сделать следующие выводы:

- для современной литературы характерно активное обращение к мифологическим и фольклорным произведениям, модернизация традиционных сказочных мотивов и образов;



- исследователи рассматривают такие проблемы, как использование канонических сказочных мотивов в текстах фэнтези, фанфиков, сказках для взрослых и философских сказках, трансформацию классических образов, особенности поведения традиционных персонажей;

- роман М.С. Петросян «Дом, в котором...» интересен в качестве объекта литературного изучения; наиболее значимыми исследования творчества М. Петросян, в частности её романа «Дом, в котором...» являются работы А.А. Матевосяна, К.В. Синегубовой, В.А. Мескина и Л.В. Гайдаш, П.Е. Негуляевой, А.А. Булгаковой;

- наиболее частыми проблемами исследования являются интертекстуальность, пространственно-временная организация произведения, концепция детства и стилевые признаки магического реализма.

## ГЛАВА 2. ПОЭТИКА РОМАНА «ДОМ, В КОТОРОМ...»: СВОЕОБРАЗИЕ И ФУНКЦИИ СКАЗОЧНОСТИ

### 2.1 Сказочные образы в системе пространственно-временной организации романа

Согласно мнению В.Я. Проппа, пространство является основным композиционным элементом сказки, именно в нём совершаются все действия героя. В основе пространства романа «Дом, в котором...» классический сказочный канон, трансформированный автором.

Основное пространство романа – это Дом. Он – ключевой образ романа, так как именно в Доме разворачивается повествование, с ним тесно связаны судьбы героев произведения. Как утверждает М. Петрова, дом является местом начала и конца жизни, свидетелем рождения и смерти, поэтому ему можно считать своеобразной границей между этим и иным миром [32].

Дом находится в необычном для таких учреждений месте: «Дом стоит на окраине города. В месте, называемом Расческой. Длинные многоэтажки здесь выстроены зубчатыми рядами» [33, с. 7]. Мы видим, что здание находится далеко от города, возле своеобразного леса зубчатых многоэтажек. Оно разделяет мир Расчесок и пустырей: «На нейтральной территории между мирами – зубцов и пустырей – стоит Дом» [33, с. 7].

Вышеназванное отсылает к сказочному образу Избушки, стоящей так же на границе с лесом и являющейся пограничным пунктом между миром живых и миром мёртвых. Согласно В.Я. Проппу: «Избушка открытой стороной обращена к тридесятому царству, закрытой – к царству, доступному Ивану. Это избушка – сторожевая застава» [35, с. 66]. Из текста романа мы видим, что фасад неприглядного серого цвета, с облупившейся штукатуркой, а двор выкрашен разноцветными красками. Такой контраст можно принять за разное отношение к мирам, к которым повернут Дом.

Согласно М.В. Антоновой, двоимирие характерно для сказки, наличие «своего» и «чужого» мира отражает мифологические представления о строении пространства [2, с. 124]. В сказках избушка служит лишь перевалочным пунктом, необходимым для перехода героя в Тридцатое царство. Однако в рассматриваемом нами произведении ситуация иная: Дом-избушка становится «своим» миром, к нему присоединяется Лес и Изнанка в роли иных миров и противопоставляется Наружность – мир «чужой» и мир обычных людей. Ю.М. Лотман так же писал об оппозиции «“дома” (своего, безопасного, культурного, охраняемого покровительственными богами пространства) и “антидома”, “лесного дома” (чужого, дьявольского пространства, места временной смерти, попадание в которое равносильно путешествию в загробный мир)» [21, 264-265]. Основываясь на высказывании литературоведа, мы можем отметить, что М.С. Петросян изменила концепцию сказочного двоимирия, расширив её.

Говоря о пространственной организации романа, равно как и самого Дома, мы выделяем вертикальную и горизонтальную проекции. Согласно вертикальной проекции, нижний уровень представлен подвалом (царство мёртвых), средний – тремя этажами здания (царство людей), верхний – чердаком (небесное царство). В то же время средний уровень можно разделить на три части: первый этаж – вспомогательные помещения, куда жители спускаются очень редко; второй этаж – основное место пребывания детей-инвалидов. Здесь находятся комнаты стай, Могильник и столовая, кафе и перекрёсток, комната единственного поселившегося здесь воспитателя, покойного Лося; третий этаж – комнаты воспитателей и кабинет директора, а также комнаты девушек, т.е. здесь живут обитатели Дома верхнего порядка относительно второго этажа.

В горизонтальной проекции мы разделяем пространство произведения на Наружность, Дом, Изнанку и Лес. Один из эпиграфов романа указывает на характерное деление: «В мирозданье есть три царства, – ответил старец. – Это царство без наваждений, царство наваждений и царство истины» [33, с.

786]. Мы полагаем, что царством без наваждений является Наружность, царством наваждений – Дом, а царством истины – Изнанка и Лес.

Из Наружности, чаще всего отвергнутые ею (родители Македонского считали его опасным, Слепого не принимали и обижали в приюте), приходят в Дом-интернат герои романа. В этом мы видим отлучку, с которой начинается любая сказка, согласно В.Я. Проппу [36, с. 159].

Жизнь детей в Доме нельзя назвать обычной, она связана с перемещениями между мирами. Об этом писал ещё В.Я. Пропп: «композиция сказки строится на пространственном перемещении героя» [36, с. 50]. Дети, принятые Домом и обладающие благодаря этому уникальными способностями, о чём конкретней будет сказано в следующем параграфе, могут уходить в Изнанку и Лес.

О путешествиях героев мы узнаем благодаря Ночи Сказок – ежесезонном событии в Доме, когда состайники четвёртой группы не спят и рассказывают друг другу истории о своих похождениях в Изнанке или в Лесу. Из названия читатель может сделать обманчивый вывод о вымышленности повествований, тем более, что во всех рассказах фигурируют необычные существа и предметы. Например, василиски, Драконоборцы, сладкая вода и Большая Волосатая: «Я попросил ее предсказать мне судьбу, но она не стала этого делать. “Нет страшнее участи, чем знать о том, что будет завтра”, – сказала она и подарила мне в утешение свой клык» [33, с. 117]. Однако потом становится понятно, что сказки основаны на реальных событиях, произошедших с детьми в ином мире. Что примечательно, Курильщик ни разу не поучаствовал в роли рассказчика, что говорит о его неспособности побывать в Изнанке Дома.

Изнанка – неуютное пустынное место, где обнажается истинная сущность героев, где они все здоровы. Побывавшие там описывают её как заброшенное место, закусную среди трассы и полей. Другие, в меньшинстве, как заправку [33, с. 213]. Туда можно попасть в результате сильных эмоций и потрясений, как случилось с Кузнечиком, или с помощью

напитков, изменяющих сознаний, как было с Лордом после употребления напитка «Лунная дорога». С Изнанки некоторые герои могут дойти до Леса. Попова И. и Чамкина М. пишут следующее: «При этом “герой не может оказаться в чужом/ином мире, не пройдя некоторого пути и/или не перейдя некую черту”» [50, с. 102].

К.З. Островская считает, что сказочный лес – промежуточное пространство, опасное и для протагониста, и для антагониста. В лесу герой встречает тайны и чудеса, «которые могут быть как добрыми, так и злыми» [30]. Здесь же персонаж проходит испытания своих моральных качеств, за успешное прохождение которых получает магический предмет, волшебного помощника или особые знания [30].

Антонова М.В. подчёркивает, что «Чужой» (или «иной») мир в народной сказке более разработан и разнообразен, населен большим числом персонажей, в том числе и необыкновенными [2, с. 125].

В романе мы видим Лес в основном с точки зрения Слепого: «Слепой был его любимцем. Лес даже улыбался ему» [33, с. 143]. Герой проникал в Лес в одиночестве по ночам. Для этого ему даже не нужно было выходить из Дома – Лес сам решал, пускать Слепого или нет. «Лес был капризен и пуглив, к нему вело множество дорог, и все они были долгими. Можно пройти по болоту, можно – по полю дурманной травы» [33, с. 140].

Лес представлен таинственным и прекрасным местом, где обитают собакоголовые и свистуны, где растут необыкновенные растения и есть водоём – то ли озеро, то ли река.

В отличие от классического сказочного леса здесь нет испытаний, нет врагов, герои не сталкиваются с волшебными, необычными существами, а сами становятся ими. Лес Петросян не промежуточный пункт перемещений, а конечный пункт, куда способны добраться не все дети.

Ещё одной формой пространственно-временных перемещений героев являются сновидения. Герои-Прыгуны, отправившись в Изнанку, оставляют в Доме своё тело, погружённое в состояние, внешне напоминающее глубокий

сон. После Самой Долгой Ночи некоторые выпускники ушли туда навсегда, оставив свои тела. Их прозвали Спящими. Чёрный считал их мертвыми: «Они ведь покойники, если смотреть правде в глаза. Живые трупы, которым наплевать на любые знаки внимания с моей стороны» [33, с. 870]. Затем и их физическая оболочка стала исчезать, что говорит о полном перемещении в Изнанку.

В сказках сон представляет собой лёгкую форму смерти. В сказках эти два понятия взаимозаменяются, переплетаются и, в итоге, становятся практически неотделимы друг от друга.

Д.А. Писаренко считает, что если сказочный герой встречал спящего противника, то не убивал его, а произносил: «Сонный человек – что мёртвый» и засыпал рядом. Временная смерть под видом сна сводила на нет реальную смерть в бою – после пробуждения протагонист побеждал врага. Аналогично герой поступает, когда возвращается домой из другого мира – он спит, умирает для одного мира, чтобы проснуться, возродиться в другом, «своём» [34, с. 249].

Исходя из этого, можно утверждать, что функции сна в сказках и в романе схожи. С помощью такой временной смерти герои перемещаются в Изнанку.

Приходя в Дом, герои в нём вырастают, путешествуют в Изнанку, после чего выпускаются и возвращаются в Наружность, т.е. проходят путь классического героя сказок: родной дом – избушка – иной мир – родной дом. Петросян меняет отношение героев к пространству вне Дома, где они родились.

Дети, отвергнутые внешним миром, боятся его, а потому ненавидят и пытаются по-разному от него отгородиться. Например, закрашивают чёрной краской окна, выходящие на сторону Наружности: «Они закрылись от стороны, выходящей на улицу. Другая, со стороны двора, их не беспокоила, хотя двор открывал Наружность не хуже улицы. Но двор, дома, видимые со

двора, пустырь и все, что к нему прилегалo, они приняли и включили в свой мир» [33, с. 292].

Наружность для воспитанников Дома – пространство взрослых. Дети оказываются там только после выпуска, когда сами становятся взрослыми. А взросление их пугает.

Любого, кто раньше срока попадает в Наружность, жители Дома считали покойником: «Они были убеждены в неотвратимости конца, ожидавшего их в Наружности. С уходящими они поступали, как с покойниками» [33, с. 299]. Исключение делалось только для Летунов – «отчаянных храбрецов, которые уходят в наружность, чтобы принести другим Домовцам какие-либо вещи по заказу».

Единственные соприкосновения с Наружностью – просмотр фильмов и поездка в санаторий, который считался вторым Домом. О пространстве вне Дома говорить: «Следует избегать любых упоминаний Наружности в разговорах за исключением ситуаций, когда она упоминается: А) вне связи с говорящим; В) вне связи с собеседником; С) вне связи с кем-либо из общих знакомых» [33, с. 330].

Таким образом, подростки полностью отрицают внешний реальный мир, откуда они пришли в Дом. Дом становится для них со временем «своим» миром, где можно спрятаться и жить по придуманным законам, никогда не взрослея.

А.А. Суслов придерживается мнения, что «так же, как и пространство сказки, которое самоорганизовано, самодостаточно, время в ней замкнуто и не выходит за пределы сюжета» [45, с. 257]. Исследователь подчеркивает, что начало сказок неопределенно по времени, что непривычно для нас. Отсутствие знакомых пространственно-временных рамок связано, скорее всего, с идеей о бесконечности сказочного сюжета. По мнению А.А. Суслова, «достигнутая в финале «вечность» определяется как справедливый и счастливый путь жизни героев» [45, с. 258].

О замкнутости сказочного времени размышляли многие исследователи, в том числе И.П. Лупанова. Она утверждала, что для начала сказки характерно отсутствие событий и времени. Заканчивается сказка утверждением наступившего «отсутствия» событий: смертью, свадьбой, пиром [22, с. 94].

Иномирные пространства романа «Дом, в котором...» отличаются особой временной организацией. «Время в Доме течет не так, как в Наружности. Об этом не говорят, но кое-кто успевает прожить две жизни и состариться, пока для другого проходит какой-нибудь жалкий месяц» [33, с. 86]. Так, Сфинкс «прыгнув» в Изнанку вследствие сильного потрясения, остается там на протяжении шести лет, в то время как в Доме проходит несколько месяцев. Это изменяет героя внешне: «я увидел в зеркале странное существо: лысое, длинношеее, слишком юное, с диковатым взглядом... понял, что жизнь придется начинать заново, и заплакал» [33, с. 212].

К тому же повествование в реальном времени сменяется «интермедиями» – повествованием о прошлом героев. И то, и другое имеет свои направленные вперед, навстречу друг другу, сюжеты: в конце мы получаем две параллели – 1) Сфинкс становится Лосём для маленького слепого мальчика; 2) Сфинкс возвращается к моменту, когда он только приехал в Дом, и начинает все сначала. Из этого можно сделать вывод о том, что время в романе действительно начинается и заканчивается в неопределённых точках, оно бесконечно.

Бесконечность подчёркивается и концепцией кругов. «Слепой не говорит, что магия монотонности в том и состоит, что сама себя замыкает в круг, повторяясь снова и снова, пока конец не сомкнется с началом, создав непроницаемую зону вокруг играющего» [33, с. 778]. В этом Петросян схожа с В.А. Бахтиной, которая утверждает, что сказочное время может представлять в форме петли, повторяя уже описанные события [4, с. 157].

Из вышесказанного следует, что Дом в романе М.С. Петросян отсылает нас к фольклорному образу избушки – пограничному пункту на пути героя в



иной мир. Однако роль избушки меняется, как и сама концепция двоемирия, расширяясь и усложняясь в пространственном отношении. Враждебным местом становится исходная для героев Наружность, а «своим» – Дом и Лес. Последний, в отличие от сказочного канона, выступает как конечный этап, как место, где возможны метаморфозы. Также герои перемещаются в Изнанку и Лес с помощью состояния сна. Помимо пространства, в романе особая временная организация: в иномирных пространствах время течёт быстрее, чем в Доме. К тому же автор «оциклила» временные пласты параллельных линий, превратив их в «круги».

## **2.2 Функции сказочных образов в характерологии персонажей**

Особый интерес представляет соотнесение роли и своеобразия сказочных мотивов в системе создания персонажей, в системе их характерологии.

Т.В. Зуева и Б.П. Кирдан утверждают, что герои сказок – «это не характеры, а носители какого-либо главного качества, определяющего их образ» [17, с.139]. Внутри они статичны, внешне динамичны – персонажи раскрываются прежде всего в действии. Они полностью зависят от сюжетной роли и в то же время создают содержание и композицию сказки. В сказке всегда один главный герой. При этом не может быть параллельных сюжетных линий, нарушений хронологии, а только последовательное повествование. Финал – обязательная победа героя [17, с.139]. Отличительной чертой сказочных героев является их строгое распределение на положительных и отрицательных.

На первый взгляд, главным героем романа «Дом, в котором...» является Курильщик, от чьего лица в основном идёт повествование. Но мы склонны считать протагонистом Сфинкса, так как именно его полное развитие представлено в произведении: от его прихода в Дом до возвращения в роли детского психолога и начала нового круга. Главными героями можно

назвать и Табаки, и Македонского, и Слепого, чьи роли в романе вполне существенны и чьи линии развиваются параллельно остальным.

Для современных произведений, для сказок в частности, характерна психологичность образов героев, наполненных достоинствами и недостатками, личным опытом и историей. Рассматривая систему персонажей романа «Дом, в котором...», нельзя чётко разделить героев на добрых и злых. Родители Македонского, Акула, Соломон и Фитиль, Чёрный – те персонажи, которых хочется назвать отрицательными за их поступки и поведение, но в то же время можно найти причину их оправдать: например, Чёрный затаил обиду из-за того, что не стал вожаком Четвёртой и высмеивал обычаи дома, но после Выпуска увёл часть детей в Изнанку и продолжил жить нормальной жизнью в дружбе с Сфинксом и Курильщиком.

Безусловно, остальных персонажей нельзя назвать абсолютно положительными. Автор не даёт им такой оценки, описывая их с точки зрения других Домовцев или от лица самих героев. Оценивать предстоит самим читателям, выбирая наиболее симпатичных и близких по духу героев, что вовлекает в некоторое соавторство с писателем.

Герои романа тесно связаны с описанным нами пространством. Второй этаж Дома, где разворачивается основное повествование, разделён на комнаты. Говоря языком романа – на стаи:

- Первая – донельзя чистоплотные, формальные Фазаны, больше всех приближенные к директору и отдалённые от остальных стай. Не терпят отклонений от принятой нормы, поэтому вершат суд над Курильщиком за его красные кроссовки и изгоняют его;

- Вторая – агрессивные, яркие и шумные Крысы. На их столах нет скатертей, а вилки прикованы цепочками. Для Крыс нормально хотя бы один раз в день устроить истерику, навредить кому-нибудь – иначе день прожит зря [33, с. 22]. У Крыс каждый сам за себя, хотя и выглядят они единой стаей;

- Третья – Птицы, любители растений. Они без перерыва носят траур по брату их вожака, Стервятника. Перед ним безусловно преклоняются его

состайники. «Они – самые тихие и воспитанные после нас, но страшно даже думать, что можно очутиться среди них» [33, с. 22];

- Четвёртая – стая, собранная из аутсайдеров остальных групп, и потому самая «разношёрстная», единственная не имеющая названия. Большинство жителей Четвёртой – уважаемые в доме люди, в том числе вожак Дома Слепой. «Здесь каждый делает что хочет и когда захочет и тратит на это столько времени, сколько считает нужным. Люди Четвертой живут в сказке» [33, с. 68];

- Шестая – стая, имеющая черты других: яркие и шумные, как Крысы, преклоняются перед вожаком, как Птицы, и способны вершить суд над своими же состайниками, как Фазаны.

- Бандерлоги – стая без комнаты, участники которой живут в разных группах. «Разверни чёрную кожу широкоплечей куртки – и найдёшь хилое, прыщавое тело. Заверни обратно, спрячь торчащие рёбра и тонкую шею, завесь испуганные глаза волосами – получишь Бандерлога» [33, с. 64].

Помимо персонажей-юношей в романе присутствуют директор, воспитатели – отдельная стая, как назвал их Ральф – и девушки, живущие на третьем этаже вместе с воспитателями. С воспитателями подростки взаимодействуют мало, только при решении организационных вопросов, а с девушками не общаются совсем, но после принятия закона о девушках заводят отношения, влюбляются и даже обручаются.

Сами же стаи взаимодействуют между собой в кафе, при просмотре фильмов, в столовой и во дворе. В каждой стае – свой вожак, свои правила и традиции. Иногда вожаки устраивают бой за звание вожака Дома. Так случилось с Помпеем и Слепым – Слепой убил врага, хотя мог по закону выставить одного из своих состайников, но в его стае это не поддерживается. Исходя из этого, по классификации В.Я. Проппа, Помпея можно считать вредителем и ложным героем, так как он нарушает покой и претендует на победу, а героем, выдерживающим испытания, Слепого.

Примечательно, что группы носят животные названия, а некоторые члены этих групп – животные клички. Так в романе проявляется тотемизм, свойственный народным сказкам.

В словаре С.И. Ожегова «тотем» понимается как обожествляемое животное или растение, или предмет, считающееся предком рода, обладающее магической силой и являющееся предметом религиозного культа [29, с. 2996]. Сказки о животных считаются самыми древними в фольклоре. Они рассказывали о природе и примитивной охоте. У каждого племени охотников предком являлось какое-либо животное, помогающее им. С возникновением земледелия происходит отмирание устаревших охотничьих обрядом, поэтому обесцененные тайные знания стали рассказывать в форме сказок. Е. Гудкова пишет об этом следующее: «Вера в зверей-покровителей легла в основу сказок о летающих конях, волках-помощниках и рыбах, исполняющих желания» [11]. Таким образом, стаи Дома как будто ведут свою историю от определённого животного и несут в себе соответствующие черты характера, например, приспособляемость Фазанов или отсутствие дружелюбия у Крыс.

Свои клички герои получают при первой встрече от других, более старших и уважаемых воспитанников Дома. Так, Сфинкс дал кличку Курильщику, когда застал его за курением в учительском туалете: «Сфинкс дал мне новую кличку. Стал моим крестным. И Дом чуть не перевернулся, потому что никогда еще не случалось, чтобы кто-то окрестил Фазана» [33, с. 25]. Сфинкс, будучи ребёнком, стал Кузнечиком благодаря Ведьме, которая отметила его прыгучесть: «Тогда будешь Кузнечиком, – она тронула его за плечо. – У тебя в ногах будто по пружине спрятано» [33, с. 59]. Из этого следует, что клички отражают особенности человека, его способности. Интересно, что в детстве у героев одни клички, а незадолго до Выпуска – другие. Это можно объяснить появлением новых личностных свойств. Так, Сфинкс получил свою вторую кличку после того, как побывал в Изнанке Дома и, вернувшись, вспомнил о своём амулете, полученном от Седого, –

пористой фигурке котёнка с человеческим лицом, что символизирует внутреннюю силу, перешедшую из внешней. То есть он стал своим талисманом.

Животные клички (Кит, Хомяк, Зебра, Дикобраз, Конь, Бабочка и др.) напоминают личные имена индейцев, в которых запечатлена вера в тотем. Ю.П. Аверкиева пишет, что ещё в XIX в. широко были распространены имена по животным. С ними было связано и представление об органической связи человека с животным, имя которого он носил [1]. Также североамериканские индейцы верили, что после смерти представитель рода принимал вид тотемного животного. Вероятно, Слепой из рода волков, так как именно в огромного волка он превращается в Лесу. Из этого следует, что ономастика романа тесно связана с древними тотемическими верованиями, которые нашли своё отражение и в народных сказках.

По мнению Т.В. Зуевой и Б.П. Кирдан, древние люди верили в бессмертие и единство живых существ. Это вера в волшебной сказке нашла отражение в форме оборотничества, в том, что живое может выступать в разных обликах [17, с.154].

Трансформацией как способностью наделены в сказках преимущественно главные герои или героини. Причем такая особенность выступает либо как необходимость, либо как наказание. Т.В. Краюшкина выделяет три вида оборотничества в сказках: высокое, уходящее корнями к тотемизму и характерное для иномирных героев; оборотничество героев из нашего мира; низкое оборотничество, т.е. превращение в низших животных [19, с. 73]. Второй вид оборотничества бывает двух видов: герой добровольно меняет свой облик и возвращает его обратно или превращению способствует антагонист [19, с. 74].

Превратившийся герой находится в животном обличье днем, а ночью возвращается в человеческую форму. Само принятие облика происходит тайно, в закрытом пространстве. Трансформация никак не влияет на сознание героя, его личностные качества, по мнению исследовательницы [19, с. 75].

В случае со Слепым мы замечаем, что днём – он человек, а превращение в зверя происходит в ночном Лесу: «Он присел, чувствуя, как его заливают светом, как поднимается шерсть, наэлектризованная белым волшебством. Прижал уши, зажмурился и завыл» [33, с. 144]. В личине волка герой обретает внутреннюю свободу: он бежит, прыгает, ликует, что несколько не типично для Слепого в Доме.

Главные и второстепенные персонажи романа также наделены магическими способностями, связанными с управлением природой, сознанием других людей или предсказанием будущего и обширными знаниями о Доме. Больше всех ими обладает Табаки: он умеет гадать («Потом мы обсуждаем Гадальный салон. Я там проработал неделю гадалкой-хироманткой, так что есть чего рассказать» [33, с. 467]), знает больше всех о законах Дома («Табаки опять посмотрел взглядом старожилы. Утомлённого многими знаниями» [33, с. 42]), знает заклинания («Друбби, хамара, скуй! – шепчу я. – Сттрокат премчадрр» [33, с. 823]), управляет погодой («Давай-давай, – шепчу я под нос. – Нагони тучек, пролейся дождем, напои деревья, искупай ворон...» [33, с. 825]), умеет видеть будущее («Вот оно – драконье привидение в лилиях и с Лордовским глазом. Бежит, когтями вперед, в сторону нашей спальни. Это к возвращению» [33, с. 389]).

Здесь можно провести параллель с Бабой-Ягой – персонажем, обладающим тайными знаниями, знающим прошлое и будущее. Одна из функций Яги – быть дарительницей. Табаки, являясь Хранителем Времени, дарит прошедшим собеседование перо или шестерёнку – первый подарок переносит человека назад во времени, отправляя его на новый круг. Второй позволяет перемещаться между параллельными реальностями. Шестерёнки Хозяин дарит крайне редко, а перья ещё реже. Вторым воплощением Хранителя Времени выступает старый Сторож – бывший директор Дома, который помнит и знает про него всё.

В роли дарительницы выступает и Рыжая, прячась за образ чайки по имени Джонатан, которую девушка нарисовала тайком в комнате Четвёртой [33, с. 468].

Лорд способен выходить в астрал: «Странное творится с Лордом. Он лежит и одновременно стоит. Стоящий Лорд легок, как пушинка» [33, с. 538]; Горбач наделён магией музыки: «Горбач приманивает сон игрой на флейте» [33, с. 545], поэтому Слепой избирает его увести с помощью мелодии неразумных в Выпускную ночь. Сам Слепой умеет перемещать людей полностью в Лес, но за такую способность он вынужден платить «возможностью потерять все. Беспомощностью, изгнанием и даже смертью» [33, с. 799]. Македонский, чья истинная сущность – дракон, умеет летать: «Бросил бомбу, или чего там в Кофейнике бросили... – Нет, – говорю я. – Он ничего не бросал. Он пробовал улететь» [33, с. 844].

На Изнанку способны перемещаться так называемые Прыгуны и Ходоки: «Это те, кто бывал на изнанке Дома. Только Прыгунов туда как бы забрасывает, а Ходоки добираются сами. Ходоки и обратно возвращаются, когда захотят, а Прыгуны не могут. Должны ждать, пока их вышвырнет» [33, с. 186].

А.С. Штемпберг провёл параллель со сказкой и сделал вывод, что магические способности героев корнями уходят к первобытным верованиям и обрядам, в том числе к обряду посвящения (инициации), когда юношей обучали магическим приёмам, вводили в соответствующие представления для успешной охоты или защиты от злых духов [52, с. 221]. В романе магические способности герои получают благодаря путешествиям за пределы Дома, в иные миры.

В романе среди героев мы встречаем в основном колясочников, а также умственно-отсталых и одного слепого. Колясочники без колясок передвигаются довольно ловко и быстро – Лорду даже удаётся забраться на чердак по пожарной лестнице. Табаки однажды затевает спор о безграничных возможностях «колясочников», о ненужности ног, «якобы в них нуждаются

только футболисты и манекенщицы, а всем остальным они требуются только в силу привычки» [33, с. 654]. Слепой пользуется вместо глаз обонянием и слухом так хорошо, что кажется, что он не слеп вовсе.

Дети-инвалиды становятся магическим образом здоровыми, попадая в Изнанку и Лес. В первой главе мы упоминали исследование В.Е. Добровольской, связанное с мнимой инвалидностью героев сказок. В статье указывается, что мнимый недуг служил маскировкой на границе миров, когда герою нельзя было обнаружить свою истинную сущность. Имитация болезни есть своего рода испытание, которое герой сказки проходит, чтобы попасть в другой мир. Возможно, инвалидность подростков в Доме действительно мнимая, если рассматривать Дом как пограничную зону между миром людей и миром мёртвых.

Нахождение в Доме детей тесно связано с их взрослением. Как определяет О.В. Яковлева, инициация в сказках – это обряд посвящения, знаменующий переход от детства или юношества к взрослому возрасту [54, с. 2]. Д.В. Петришин и К.Н. Парнук отмечают, что для инициации неопиту предстоит пройти несколько этапов: расстаться с родителями, изолироваться от общества, совершить жертвоприношение и приобрести благосклонность тотема, пройти центральное испытание [31, с. 180]. Как считал М. Элиаде, посредством испытаний (лишение пищи, немота, жизнь в темноте) подростки демонстрировали силу духа, и, значит, существовали в этом мире и несли ответственность. Здесь можно сказать и о символической смерти юноши - способе героя сказки обособиться от привычного мира [53, с. 54]. Сюда же можно отнести и символическую смерть неопита: персонаж волшебной сказки на время изолируется от своего привычного мира. М. Элиаде писал: «Переход от мира непосвященного к миру священному требовал испытания смертью; умирает одно существование, чтобы перейти в другое» [53, с. 38].

Процесс инициации в романе показан на примере Кузнечика-Сфинкса. В Дом его, маленького мальчика, приводит мать, и Кузнечик сразу становится объектом насмешек и обид. Чтобы стать сильнее, он просит



Седого дать ему амулет, который вскоре теряет свою силу. Старший называет единственный способ вернуть амулету силу: «Ты должен будешь делать то, что я скажу. И если ты хоть раз не выполнишь что-то до конца, даже самую мелкую мелочь – амулет потеряет силу навсегда» [33, с. 135].

Кузнечик выдерживает все испытания, создаёт вместе со Слепым отдельную стаю и после Изнанки становится Сфинксом – правой рукой Слепого, вожака Четвёртой. После Выпуска он стремится покинуть Дом без оглядки, получает профессию и вновь встречает возлюбленную Русалку.

Согласно В.Я. Проппу, после инициации посвящаемый уходил домой или туда, где он женится, оставался жить в лесу на долгое время или переходил в мужской дом [36, с. 136]. Если принять избушку и дом за Дом исследуемого произведения, то мы получаем следующее после Выпуска: Лэри и Спица уходят в Наружность и женятся; Слепой вовсе покидает Дом и отправляется навсегда в Лес; Шакал Табаки перемещается, но куда, неизвестно – он отрицал саму природу взросления: «Шакал Табаки не любит часы, так как они двигают время вперед, делая его взрослее, а он не хочет взрослеть» [33, с. 30].

В «Интермедиях» показано позитивное отношение к взрослому миру, точнее, к миру старших, более взрослых жителей Дома: « – Я бы что угодно отдал, чтобы стать взрослым, – простонал Сиамец, – и там. Как они. Я бы и сам чего-нибудь разбил. Ну почему мы растем так медленно?» [33, с. 439]. Подростки для младших – свободные, независимые, раскованные и интересные. В отличие от взрослых, в том числе в лице воспитателей – источника постоянных правил и запретов.

В повествовании от лица Курильщика или, реже, Табаки мы наблюдаем за поведением героев, у которых появляются признаки взросления: «Черный роется в тумбочке, потом в столе. Находит бритвенный станок и уходит, увешанный полотенцами. У него уже растет борода. А у меня ничего не растет...» [33, с. 452]. Или фактически иной возраст: «Она резкая, – говорит он. – Грубая. Неженственная. То, как она себя ведет, хорошо для

двенадцатилетней, а ей давно уже не двенадцать» [33, с. 647], «Я думаю о том, какой она [Русалка], в сущности, ребенок, и о том, что сам Табаки – тоже порядочный младенец» [33, с. 773]. Достигнув желаемых лет, дети Дома начинают бояться дальнейшего взросления. Тем не менее, их возраст меняется, становится неопределённым в силу особенной временной организации произведения, о которой говорилось выше.

Анализ персонажей романа «Дом, в котором...» показал, что, в отличие от классической народной сказки, центральными могут быть несколько героев. При этом они не делятся чётко на положительных и отрицательных – образы героев психологичны и детальны, чего не встретишь в сказке. Читатель сам даёт оценку героям. Через ономастику реализуется тотемизм: в кличках детей, в названиях их групп-стай. Также тотемизм проявляет себя в оборотничестве, однако, в отличие от сказочной трансформации героя, персонаж романа изменяется и внутренне. Герои романа обладают магическими способностями: умеют управлять погодой, знают заклинания, выходят за пределы физического тела, перемещаются в Изнанку и Лес. Инвалидность героев присутствует только в Доме, служащем пограничным пространством. Персонажи приходят, находясь в Доме и путешествуя за его пределы, взрослеют, но отношение к этому у них отрицательное, как и к миру взрослых – Наружности.

### **2.3 Сказочные образы в системе предметного мира произведения**

В жизни героев Дома так или иначе присутствуют предметы, в том числе не совсем обычные. Они своеобразно влияют как на пространственно-временную организацию романа в целом, так и на героев в частности.

М.В. Странадко считает, что волшебные предметы возникли в сказке в связи с сохранением в ней первобытных верований, в частности, фетишизма. Исследовательница определяет его как религиозное поклонение

материальным предметам – фетишам, которым приписываются сверхъестественные свойства.

Первобытные люди, чаще всего охотники, наделяли обычные вещи магическими свойствами в силу простой случайности. Например, удачную охоту человек связывал с увиденным им по пути выделяющимся камнем. В дальнейшем охотник из раза в раз обращался к нему, т.е. камень становился фетишем.

Что касается героя сказок, то он, по мнению М.В. Странадко, не обладая волшебными силами, черпает их из соответствующих предметов. Так, предметами, говорящими правду, считалась волшебная книга или молодильное яблочко, а предметом, помогающим в перемещении, являлся, например, ковёр-самолёт [44, с. 41]. При первом знакомстве с Табаки, с одним из самых магических персонажей, Курильщик обращает внимание на его внешний вид: «А сверху он был увешан бусами, значками, амулетами, нашейными сумочками, булавками и колокольчиками, и все было то ли не очень чистое, то ли ужасное потрёпанное» [33, с. 30]. Уже обладая сверхъестественными способностями, Шакал Табаки усиливал их с помощью волшебных предметов.

Получить волшебную вещь герой мог для решения поставленной задачи или для схватки с антагонистом. Если говорить про обряд инициации, такой предмет был получаем от старших – от мёртвого отца, Яги, животных-хозяев. То есть, предмет брался из иного мира. В романе такой предмет получает Кузнечик: «Седой спрятал мешочек ему под майку. – Так лучше, – объяснил он. – Не бросается в глаза. Это сила и удача, – повторил он. – Почти столько же, сколько я дал в свое время Черепу. Будь осторожнее теперь. Постарайся, чтобы его никто не видел» [33, с. 98]. Этот дар приблизил Кузнечика к старшим, наделил его уверенностью в себе. Сам мешочек заслуживает отдельного интереса. Дж. Дж. Фрэнгер писал о том, что мешочки изготавливались из кожи животного и имели соответствующую форму [48, с. 652]. По мнению В.Я. Проппа, такие талисманы являлись

прообразом сказочных волшебных предметов. Из сумочек или мешочков, по представлению древних людей, появлялись духи-помощники [35, с. 262]. Мешочек не просто необходим для ношения амулета, но и для сохранения тайны его наличия и силы, которая может ослабнуть, если предмет увидит другой человек.

Мешочек Слепого использует Рыжая для любовного приворота. Она распарывает его и кладёт внутрь прядь своих волос. Е.Б. Бесолова и З.М. Габуниа считают, что «волосы, включая и те, что на теле, есть продукт нашего родства с животной природой; они – символ и вместилище жизненной энергии и жизненной силы человека; что волос был символом верхнего мира» [6, с. 118]. Таким образом, девушка объединила свою и чужую энергию.

Присутствуют в романе и такие волшебные предметы, которые герои получают опосредованно. Так Курильщик получил красные кроссовки, давно и случайно, благодаря которым был изгнан из стаи Фазанов: «Ноги приняли странный вид... Какой-то непривычно ходячий» [33, с. 8]. То есть, обувь Курильщика обладала свойством Изнанки – делала его здоровым.

Или ситуация с ничейными вещами, которые собрали Русалка и Табаки со всего Дома. Они посчитали, что «в них спрятано какое-то волшебство» [33, с. 773].

Странадко выделяет живую и мёртвую воду, или сильную и слабую. Она подчёркивает, что такие разновидности воды не были противоположны друг другу, а дополняли, чем усиливали эффект исцеления или воскрешения героя [44, с. 43]. В романе периодически упоминаются напитки, оказывающие необычное действие на героев. Причём действуют они, по мнению Табаки, только в пределах Дома [33, с. 213].

Например, коктейль «Лунная дорога», который на всех оказывает различное действие: «Одним становится плохо. Другие начинают вести себя странно. Есть и такие, что чувствуют себя совершенно счастливыми. Один мой знакомый после “Дороги” начал объясняться стихами. Другой вообще

разучился говорить...» [33, с. 196]. С данным коктейлем связана история Сфинкса, которую он рассказал во время Ночи Сказок, про криворогих, которые едут в лодке по лунным дорожкам вверх по реке. Луна их забирает. А сама вода становится сладкой у берегов и, если успеть её выпить до рассвета, станешь умственно неполноценным [33, с. 540]. Из этого следует, что данный напиток, не имеющий возможностей сказочных живой и мёртвой воды, связан с Изнанкой – он способствует перемещению туда, как это и случилось с Лордом.

В.Я. Пропп называл среди волшебных предметов различные вещи: от одежды и украшений до ягод и частей животных [35, с. 243]. У Седого множество разных амулетов: «Камешки с дырками, пуговицы с монограммами, потемневшие монеты и медали, собачьи и кошачьи клыки, иероглифы на крошечных, с ноготь, осколках, семена неведомых растений, нанизанные на нитки» [33, с. 96]. Части животных интересны тем, что содержали в себе силу всего животного. Герой получал их при посвящении, носил с собой в мешочке, съедал или втирал в кожу [35, с. 244]. Такой подарок получил Курильщик – скорлупу василиска: «Тогда возьми. Но помни: теперь на тебе частичка Темного Леса. Будь безупречен в своих желаниях» [33, с. 120]. То есть, не будучи Прыгуном или Летуном, герой приобщился к иному миру.

Также в романе фигурирует такой волшебный предмет, как перо. Придя к развалинам Дома, Сфинкс обнаружил в своём кармане перо: «Почувствовав укол чего-то острого, он остановится и с изумлением вытащит из другого кармана длинное белое перо» [33, с. 936]. Из рассказа Табаки о Хозяине Времени становится известно, что с помощью пера можно было перемещаться между параллельными реальностями, чем и воспользовался Сфинкс, забрав из другого круга маленького Слепого, чтобы начать его жизнь заново.

Образ пера отсылает нас к сказочной Жар-Птице. «Золотая окраска Жар-Птицы, ее золотая клетка связана с тем, что птица прилетает из другого

(«тридесятого царства»), откуда происходит все, что окрашено в золотой цвет» [16]. В романе перо белого цвета, но тем не менее сохраняет свою связь с иным миром.

Е.А. Шкурская связывает с Жар-Птицей легенду о птице Феникс, которая возрождается из собственного пепла, что символизирует вечную жизнь. В славянской мифологии так же считалось, что «жизнь и смерть жар-птицы, её перерождение означали приход весны после холодной зимы, своего рода солнечное движение вокруг Земли в течение года» [51]. Таким образом, в романе функция вечности сохранена, но трансформирована автором до средства перемещения в параллельные реальности.

С перемещениями во времени и пространстве связан и такой предмет, как шестерёнка – ещё один подарок Хозяина Времени. «Тот, кто находит старичка, получает от него подарок, за этими подарками и охотятся все, кто его ищет. Везучим гостям он дарит колесики от разбитых часов» [33, с. 405]. Благодаря шестерёнке можно уходить на новый круг, т.е. начать жизнь сначала в другой реальности.

С.В. Сотникова полагает, что шестерёнка своей формой напоминает колесо, которое в сознании древних людей имело большое значение. Колесо использовалось в погребальном обряде, выступая «символом обновления жизни, перехода к новому жизненному циклу» [43, с. 31].

Материальным воплощением времени в произведении являются часы – предмет весьма неоднозначный. Когда Курильщик переселяется в Четвёртую стаю, он узнаёт, что в ней запрещено иметь часы и любые измерители времени [33, с. 42]. При этом Курильщик не избавляется от своих часов, а просто прячет их в сумку, таким образом желая приобщиться к традициям новой группы и сохранить свою рациональность.

Причина отсутствия часов в стае – нелюбовь Табаки к этому измерителю времени. Герой боится взрослеть, а часы символически двигают время вперёд. Однако у Сторожа в комнате несметное количество часов: настенные, будильники, наручные. И все они не работали. Стрелки

остановились на разном времени или вовсе отсутствовали [33, с. 735]. Благодаря этому можно предположить, что Сторож и Табаки – один человек в двух воплощениях, играющий роль Хранителя Времени и отражающий разное отношение к времени. Но почему у Сторожа часы не идут и показывают разное время? Возможно, Сторож сохранял те часы, которые ломал Табаки, а потом брал из них шестерёнки и дарил нуждающимся.

Зеркала в романе тоже не так просты, как кажутся на первый взгляд. В них герои видят себя несколько иными: «В зеркалах мы все хуже, чем на самом деле, не замечал?» [33, с. 84]. М. М. Бахтин утверждал, что с помощью зеркала герой познаёт самого себя [3, с. 64]. Это мы находим и в сказках, где зеркало, как считает Е.А. Шкурская, особенно прямое не волшебное, выступало как проекция внутренних и внешних качеств героя. Так же зеркало играло роль портала в иной мир, в котором всё перевёрнуто, всё наоборот [51, с. 85].

Можно сказать, что у героев исследуемого произведения разное отношение к зеркалам, чаще всего негативное. Привычные к перемещению в иные миры, дети сталкиваются с собственной изнанкой в зеркальном отражении и увиденное настораживает их: «Я знаю красивейшего человека, который шарахается от зеркал, как от чумы. Я знаю незрячего, иногда настороженно замирающего перед собственным отражением» [33, с. 193]. Но не все жители Дома их сторонятся. Например, Крыса носит как ожерелье много маленьких зеркал и смотрит только в них, т.е. для неё существует мир в его перевёрнутом, ином виде.

Через наделение предметов волшебными свойствами в романе реализуется фетишизм. Герои черпают из магических вещей, полученных из иного мира через старших или опосредованно, силы для самоутверждения или слияния с обладателем вещи. В частности, в произведении выделяются такие необычные предметы, как зеркала, служащие проецированием Изнанки в образах героев, напитки, способные переносить в иные миры, перо и

шестерёнка от часов, используемые для перемещения на другой круг, сами часы как символ взросления.

### **Выводы по 2 главе**

Анализ романа М. Петросян «Дом, в котором...» позволяет выделить следующие характерные черты использования сказочных образов:

- изображение трех уровней реальности; усложнение концепции двоимирия; описание культовых действий (инициации); фольклорный характер персонажей; отсылки к литературным сказкам (Г.Х. Андерсена, Л. Кэрролла); мифологизация сознания персонажей с возвращением к первобытности и использование мифологем; игра со временем и пространством и изолированность от большого мира;

- герои романа не являются абсолютно положительными или отрицательными. Они обладают магическими способностями, живут в стаях и в большинстве своём носят животные клички, негативно относятся к взрослению и по-разному проходят обряд инициации;

- героев окружают волшебные предметы из иных миров, одни из них наделяют владельцев волшебной силой, с помощью других возможно перемещение в иную реальность, а третьи показывают «перевернутую» суть героев.



## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Для современной литературы характерно взаимодействие с классическими сюжетами. Авторы изменяют традиционные линии поведения сказочных героев, экспериментируют с пространственно-временной организацией, обращаются к другим текстам, в том числе мифологическим, и вводят в свои произведения элементы магического реализма.

Таковым является роман армянской писательницы М. Петросян «Дом, в котором...», который поразил литературную общественность своей непохожестью на другие тексты. Поэтика автора романа стала предметом активного исследования и осмысления. В выпускной квалификационной работе обращается внимание на своеобразие художественных функций сказочных образов в «Дом, в котором...».

Особенностью поэтики этого произведения является мифологизация и трансформация пространственно-временных параметров традиционной сказки, незаметность перехода реальности в фантастику. В романе присутствует двоимирие, но автор его трансформирует: персонажи считают «своим» миром Дом, пограничную зону, враждебно относятся к Наружности, из которой пришли, и нередко попадают в Изнанку – иное пространство, представленное Лесом и закуской, где избавляются от физических недугов и в полной мере обретают волшебные свойства (становятся оборотнями) без прохождения испытаний. Возможность перемещения есть только у Прыгунов и Ходоков. У первых это получается произвольно, под влиянием сильных эмоций.

Если для фольклорной сказки характерно неопределённое линейное время, то в своём произведении Петросян «зацикливает» его в круги, создаёт параллельные сюжеты. Свои законы времени существуют у Изнанки: оно идёт гораздо быстрее, чем реальное.

Петросян усложняет характерологию своих героев. Автор выделяет не одного протагониста, а нескольких и показывает их в развитии. Герои реалистичны благодаря внутренним конфликтам и внешним вызовам. Вместо

того чтобы следовать стереотипным представлениям о добре и зле, Петросян исследует человеческую природу в её сложности и многообразии, показывая, что каждый из героев может одновременно обладать как положительными, так и отрицательными чертами. Это позволяет читателям увидеть персонажей в другом свете, понять их переживания.

Прослеживается параллель с фольклорными персонажами, но она весьма неоднозначна. Так, функцию Бабы-Яги выполняют три героя: Табаки, Рыжая и Сторож. Табаки и Сторож знают много о Доме, Табаки и Рыжая – дарители. Вредителями и ложными героями могут считаться Помпей и Чёрный, так как они в определённые моменты «откололись» от Четвёртой и выражали противоположные взгляды. То есть мы видим, что черты одного сказочного персонажа распространяются на нескольких героев романа и функционируют по-новому.

Протагонисты романа отсылают к героям других литературных произведений, в чём заключается итертекстуальность произведения. Такова связь Русалки и Лорда с русалкой Андерсена, Карен и Курильщика, Снарка и Табаки. Одни персонажи связаны внешностью и сходством истории, другие демонстрируют различные пути из одного начала, третьи – создают ложную реальность.

Герои Петросян волшебны, и магия их с одной стороны естественна, а с другой – представляется неожиданностью для самих персонажей. Лорд узнает во время сна, что умеет выходить в астрал, а Македонский превращается в дракона во время посиделок в Кофейнике; для Слепого же нет ничего необычного в перемещении кого-либо на Изнанку, а для Табаки – в изменении погоды.

В романе существуют предметы, усиливающие волшебные способности героев – это бусы, значки, амулеты на одежде Табаки. Другие вещи способствуют инициации, как это произошло с Кузнечиком, которому Седой дал талисман – для придания ему силы герою пришлось выполнять испытания, духовные и физические. Некоторые персонажи используют части

живых существ для магических действий. Например, Русалка кладёт в мешочек Слепого прядь своих волос для любовного приворота.

Выделяются в романе и вещества, перемещающие героев в иные пространства: коктейль «Лунная дорога», перо цапли и шестерёнка, получаемая от Хранителя Времени. Или предметы, которые показывают Изнанку самих персонажей – такими являются зеркала.

Таким образом, роман М. Петросян «Дом, в котором...» представляет собой сложную и ярко креативную модель современного мифологизированного текста с интерпретацией традиционных сказочных мотивов, трансформацией сказочных героев и их атрибутики. Затейливо смешивая элементы традиционной сказочности и современных фэнтези, автор создает не только увлекательную мифологизируемую историю, но и сообщает тексту определенную долю мифологенности, позволяющей увидеть в романе способность к дальнейшей мифологизации.



## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Аверкиева Ю.П. Тотем [Электронный ресурс] // Мир индейцев: научно-популярный сайт. URL: [https://www.indiansworld.org/Nonmeso/indian\\_nomadic26.html](https://www.indiansworld.org/Nonmeso/indian_nomadic26.html) (Дата обращения: 20.11.2024)
2. Антонова М.В. «Свое» и «иное» пространство сказки (на материале сборника И.Ф. Каллиникова) [Электронный ресурс] // Ученые записки Орловского государственного университета: Электрон. науч. ж. – 2016. – №3 (72). – С.1-5. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/svoe-i-inoe-prostranstvo-skazki-na-materiale-sbornika-i-f-kallinikova/viewer> (Дата обращения: 15.11.2024).
3. Бахтин М. М. Собрание сочинений: в 7-ми т. / под ред. С. Г. Бочарова, Л. А. Гоготишвили. М.: Русское слово, 1996. Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. 731 с. 3.].
4. Бахтина В.А. Время в волшебной сказке // Сборник статей «Проблемы фольклора», Изд-во «Наука». – 1975. – № С. 157-163
5. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов. – СПб.: Паритет, 2007. – 320 с. – ISBN 978-5-93437-258-4. – Текст: непосредственный.
6. Бесолова Е.Б., Габуниа З.М. О знаковой функции и культурной семантике волос [Электронный ресурс] // Известия СОИГСИ: Электрон. науч. ж. – 2017. – №23 (62) – С. 117-129. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-znakovoy-funktsii-i-kulturnoy-semantike-voles> (Дата обращения: 24.11.2024)
7. Биякаева А.В. Бытовые и культовые действия персонажей как поведенческий кодекс в тексте магического реализма (на материале романа М. Петросян «Дом, в котором...») [Электрон. ресурс] // Филологические науки: Электро. науч. ж. – 2017. – Т. 3 (69). – № 1. – С. 59-67.
8. Булгакова А.А. Топос «Дом» как гетеротопия в романе М. Петросян «Дом, в котором...» [Электрон. ресурс] / Филологический класс: Электрон.

науч. ж.– 2021. – С. 167-181. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/topos-dom-kak-geterotopiya-v-romane-m-petrosyan-dom-v-kotorom> (Дата обращения: 25.09.2024)

9. Васильева Н.И. Фольклорные архетипы в современной массовой литературе: романы Дж. К. Роулинг и их интерпретация в молодёжной субкультуре: специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (английская): автореферат диссертации на соискание научной степени кандидата филологических наук / Васильева Наталья Игоревна; Нижегородский государственный университет им. Н.И. Лобачевского – Н. Новгород, 2005. – 27 с. – Текст: непосредственный.

10. Горалик Л. Как размножаются Малфои. Жанр «фанфик»: потребитель массовой культуры в диалоге с медиаконтентом [Электронный ресурс] // Новый мир: Электрон. науч. ж. – 2003. – № 12. – URL: [https://magazines.gorky.media/novyi\\_mi/2003/12/kak-razmnozhayutsya-malfoi.html](https://magazines.gorky.media/novyi_mi/2003/12/kak-razmnozhayutsya-malfoi.html) (Дата обращения: 20.10.2024).

11. Гудкова Е. Что символизируют животные в русских сказках? [Электронный ресурс] // Культура. РФ. – URL: <https://www.culture.ru/s/vopros/zhivotnyye-v-skazkakh/> (Дата обращения: 17.11.2024)

12. Демина А.В., Гладкова М.С. Трансформация сказки в современной культуре [Электронный ресурс] // Каспийский регион: политика, экономика, культура: Электрон. науч. ж. – 2018. – №3 (56). – С. 139-146. – URL: <https://kaspy.asu.edu.ru/archive/2018/issue/3/article/1724> (Дата обращения: 01.10.2024)

13. Джафарова У.М. Поэтика интертекстуальности в литературе постмодернизма [Электронный ресурс] // Молодой учёный: Электрон. науч. ж. – 2010. – Т. 2. – №1-2 (13). – С. 71-73. – URL: <https://moluch.ru/archive/13/1083/> (Дата обращения: 10.11.2024)

14. Добровольская В. Е. Мнимые болезни героев русских волшебных сказок: имитация психических и речевых недугов [Электронный ресурс] //

Вопросы русской литературы: Электрон. науч. ж. – 2018. – № 1. – С. 82-95. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mnimye-bolezni-geroev-russkih-volshebnyh-skazok-imitatsiya-psihicheskikh-i-rechevyh-nedugov-sus-532-neznayka-i-sus-361-neumoika> (Дата обращения: 05.10.2024)

15. Ефимова Н. И., Плотникова Е.А. Эстетический диапазон жанра сказки (фольклорные сюжеты и формы, их интерпретации в прозе молодых авторов) [Электронный ресурс] // Вестник Марийского государственного университета. – 2016. – №1. – С. 95-99. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/esteticheskiy-diapazon-zhanra-skazki-folklornye-syuzhety-i-formy-ih-interpretatsii-v-proze-molodyh-avtorov> (Дата обращения: 05.10.2024)

16. Жар-Птица [Электронный ресурс] // Мифологическая энциклопедия URL: [https://gufo.me/dict/mythology\\_encyclopedia/ЖАР-ПТИЦА](https://gufo.me/dict/mythology_encyclopedia/ЖАР-ПТИЦА) (Дата обращения: 23.11.2024)

17. Зуева Т.В., Кирдан Б.П. Русский фольклор: учебник М. – Изд-во «Флинта», 2002. – 400 с. – 3 000 экз. – ISBN 5-89349-115-7. – Текст: непосредственный.

18. Кабанова Н.Г. Поэтика современной русской литературной сказки: специальность 5.9.1 «Русская литература и литературы народов Российской Федерации»: автореферат диссертации на соискание научной степени кандидата филологических наук / Кабанова Наталия Григорьевна; Северный (Арктический) федеральный университет имени М.В. Ломоносова. – Архангельск, 2022. – 22 с. – Текст: непосредственный.

19. Краюшкина Т. В. Группа мотивов изменения внешнего облика человека в русской народной волшебной сказке: типы и функции // Вестник Челябинского государственного университета: науч. ж. – 2008. - №12. – С. 73-78.

20. Куриёзова К.К. Пространство в произведении М. Петросян «Дом, в котором...» [Электронный ресурс] // Ташкентский литературоведческий форум: Электрон. науч. ж. – 2024. – Т.1. – С. 1-5. – URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/prostranstvo-v-proizvedenii-m-petrosyan-dom-v-kotorom> (Дата обращения: 03.10.2024)

21. Лотман Ю. М. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история: монография / Ю. М. Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1999. – 464 с. – 3 000 экз. – ISBN: 5-7859-0006-8. – Текст: непосредственный.

22. Лупанова И.П. Современная литературная сказка и ее критики (Заметки фольклориста) // Проблемы детской литературы. Петрозаводск, 1981., с. 94

23. Маркова М.В. Жанровая трансформация сказки в современном американском романе: специальность 10.01.03 «Литература народов стран зарубежья (литература Америки)»: диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук / Маркова Мария Владимировна; Российский государственный гуманитарный университет. – М., 2021. – 244 с. – Текст: непосредственный.

24. Маслова С.А. Современная литературная сказка и детская субкультура [Электронный ресурс] // Рема: Электрон. науч. ж. – 2013. – №3. – С. 10-17. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-literaturnaya-skazka-i-detskaya-subkultura> (Дата обращения: 30.09.2024)

25. Матевосян А.А. Фольклорные мотивы волшебной сказки в художественном мире романа М. Петросян «Дом, в котором...» [Электронный ресурс] // Наука и школа: Электрон. науч. ж. – 2021. – №3. – С. 23-27. – URL: <http://nauka-i-shkola.ru/sites/default/files/2328.pdf> (Дата обращения: 30.09.2024)

26. Мельник Д.А. Рассказывание историй в романе «Дом, в котором...» Мариам Петросян: смысловые уровни [Электронный ресурс] // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература: Электрон. науч. ж. – 2013. – № 3. – С. 63–67. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/rasskazyvanie-istoriy-v-romane-dom-v-kotorom-mariam-petrosyan-smyslovyye-urovni> (Дата обращения: 05.10.2024)



27. Мескин В.А., Гайдаш Л.В. Роман М. Петросян «Дом, в котором...» в контексте литературной традиции магического реализма [Электронный ресурс] // Вестник Российского университета дружбы народов: Электрон. науч. ж. – 2019. – Т. 24. – № 3. – С. 404-413. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/roman-m-petrosyan-dom-v-kotorom-v-kontekste-literaturnoy-traditsii-magicheskogo-realizma> (Дата обращения: 06.10.2024).

28. Негуляева П. Е. Своеобразие хронотопа в романе М. Петросян «Дом, в котором...» // Актуальные вопросы филологической науки XXI века: матер. VI Междунар. науч. конф. молодых ученых, Екатеринбург, 10 февраля 2017 г. / Часть 2: Современные проблемы изучения истории и теории литературы. – Екб: Издательство УМЦ-УПИ, 2017. – С. 225-229.

29. Ожегов С.И., Шведова Н.Ю. Словарь русского языка. М., 2009. – 3423 с.

30. Островская К.З. Концепт лес в народной волшебной сказке как экспликация надбытийности сакрального [Электронный ресурс] // Международный научно-исследовательский журнал: Электрон. науч. ж. – 2022. – № 8 (122). – URL: <https://research-journal.org/archive/8-122-2022-august/10.23670/IRJ.2022.122.58> (Дата обращения: 16.11.2024)

31. Петришин Д.В., Паранук К.Н. Инициация как сакральный элемент художественной структуры русских волшебных сказок [Электронный ресурс] // Вестник «АГУ»: Электрон. науч. ж. – 2018. – 2 (217). – 178-184. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/initsiatsiya-kak-sakralnyy-element-hudozhestvennoy-struktury-russkih-volshebnyh-skazok> (Дата обращения: 17.11.2024)

32. Петрова М. Образ дома в фольклоре и мифе // Серия «Symposium», Эстетика сегодня: состояние, перспективы: матер. науч. конф., Санкт-Петербург, 20-21 октября 1999 г. / Тезисы докладов и выступлений. – Санкт-Петербургское философское общество, 1999. – С.59-61.

33. Петросян М. Дом, в котором...: роман / М. Петросян. – М.: Лайвбук, 2024. – 960 с. – 20 000 экз. – ISBN 978-5-907428-59-1. – Текст: непосредственный.

34. Писаренко Д.А. Лингвосемиотические особенности знаков смерти в русских народных сказках [Электронный ресурс] // Гуманитарный и юридические исследования: Электрон. науч. ж. – 2019. – №1. – С. 247-252. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/lingvosemioticheskie-osobennosti-znakov-smerti-v-russkih-narodnyh-skazkah/viewer> (Дата обращения: 16.11.2024)

35. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки: монография / В.Я. Пропп. – М.: Эксмо, 2023. – 480 с. – (Всемирная литература (с картинкой)). – 5 000 экз. – ISBN 978-5-04-161525-3. – Текст: непосредственный.

36. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки: монография / В.Я. Пропп. – М.: Издательство АСТ, 2023. – 256 с. – (Эксклюзив: Русская классика). – 5 000 экз. – ISBN 978-5-17-152175-2. – Текст: непосредственный.

37. Рыбалко Т.Н. Литературная концепция детства в произведении М. Петросян «Дом, в котором...» [Электронный ресурс] // Теория и практика современной науки: Электрон. науч. ж. – 2017. – №6(24). – С. 738-743. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/literaturnaya-kontseptsiya-detstva-v-proizvedenii-m-petrosyan-dom-v-kotorom> (Дата обращения: 06.10.2024)

38. Синегубова К.В. «Охота на Снарка» Л. Кэрролла в романе М. Петросян «Дом, в котором...» [Электронный ресурс] // Новый филологический вестник: Электрон. науч. ж. – 2021. – № 4(59). – С. 311-320. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ohota-na-snarka-l-kerrolla-v-romane-m-petrosyan-dom-v-kotorom> (Дата обращения: 06.10.2024)

39. Синегубова К.В. Музыкальные коды в романе М. Петросян «Дом, в котором...» [Электронный ресурс] // Филологические науки. Вопросы теории и практики: Электрон. науч. ж. – 2020. – Т. 13. – № 10. – С. 50-54. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnye-kody-v-romane-m-petrosyan-dom-v-kotorom> (Дата обращения: 02.10.2024)

40. Синегубова, К.В. Сказки Г. Х. Андерсена в романе М. Петросян «Дом, в котором...» [Электронный ресурс] // Новый филологический вестник: Электрон. науч. ж. – 2018. – №3 (46). – С. 198-205. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/skazki-g-h-andersena-v-romane-m-petrosyan-dom-v-kotorom> (Дата обращения: 02.10.2024)

41. Соловьева Т.В. Дом vs. Наружность. О романе Мариам Петросян «Дом, в котором...» // Вопросы литературы. – 2011. – №3. – С. 169-180.

42. Соломонова М.В. Границы жанров фэнтези и волшебной литературной сказки в современной англоязычной детской литературе [Электронный ресурс] // Вестник Ленинградского гос. ун-та им. А.С. Пушкина: Электрон. науч. ж. – 2015. – № 5 – С. 74-81. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/granitsy-zhanrov-fentezi-i-volshebnoy-literaturnoy-skazki-v-sovremennoy-angloyazychnoy-detskoj-literature> (Дата обращения: 02.10.2024)

43. Сотникова С.В. Образ колеса в обряде и представлениях синташтинского населения [Электронный ресурс] // Теория и практика археологических исследований: Электрон. науч. ж. – 2008. – №4. – С. 30-37. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/obraz-kolesa-v-obryade-i-predstavleniyah-sintashtinskogo-naseleniya/viewer> (Дата обращения: 22.11.2024)

44. Странадко М.В. Волшебные предметы помощники героя в структуре волшебной сказки // Актуальные проблемы филологии: материалы II Междунар. науч. конф., г. Краснодар, февраль 2016 г. / Новация, 2016. – С. 41-44/

45. Суслов А.А. Темпос русской волшебной сказки [Электронный ресурс] // Теория и практика общественного развития: Электрон. науч. ж. – 2013. – № 1. – С. 257-260. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tempos-russkoj-volshebnoj-skazki> (Дата обращения: 16.11.2024)

46. Тихомирова А.В. Жанровые особенности философской сказки в русской литературе второй половины XX – начала XXI в.: специальность 10.01.01 «Русская литература»: автореферат диссертации на соискание

ученой степени кандидата филологических наук / Тихомирова Анастасия Владимировна; Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д. Ушинского. – Ярославль, 2011. – 22 с. – Текст: непосредственный.

47. Трошкова А.О. Современная интерпретация традиционных сказочных мотивов (на основе сюжета СУС 325 «Хитрая наука») [Электронный ресурс] // Филологические науки. Вопросы теории и практики: Электрон. науч. ж. – 2021. – Т. 14. – №8. – С. 2322-2326. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennaya-interpretatsiya-traditsionnyh-skazochnyh-motivov-na-osnove-syuzheta-sus-325-hitraya-nauka> (Дата обращения: 12.10.2024)

48. Фрэзер Дж. Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии: монография / Джеймс Джордж Фрэзер; пер. с англ. М. Рылкина. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2021. – 976. – ISBN 978-389-20171-2. – 4 000 экз. – Текст: непосредственный.

49. Цивьян Т. В. К семантике пространственных элементов в волшебной сказке (на материале албанской сказки) // Типологические исследования по фольклору. – М., 1975. – С. 198.

50. Чамкина М., Попова И. Жар-птица: краткое содержание мифа // PR в мифологии Электронная энциклопедия под ред. д.ф.н. Е.А. Осиповой. – URL: <http://mifologia.osipova-pr.com/soderjanie/slavyane/zharptica> (Дата обращения: 23.11.2024)

51. Шкурская Е.А. Зеркало как образ и символ в зарубежной литературной сказке XIX-XX вв. [Электронный ресурс] Филологические науки. Вопросы теории и практики: Электрон. науч. ж. – 2020. – Т. 13 (2). – С. 84-87. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zerkalo-kak-obraz-i-simvol-v-zarubezhnoy-literaturnoy-skazke-xix-xx-vv> (Дата обращения: 20.11.2024)

52. Штемберг А.С. Герои русских народных сказок: кто они и почему ведут себя так, а не иначе? [Электронный ресурс] // Пространство и время: Электрон. науч. ж. – 2011. – №4(6). – С. 218-229. – URL:

<https://cyberleninka.ru/article/n/geroi-russkih-narodnyh-skazok-kto-oni-i-pochemu-vedut-sebya-tak-a-ne-inache-1/viewer> (Дата обращения: 17.11.2024)

53. Элиаде М. Тайные общества. Обряды инициации и посвящения: монография / пер. с фр. Г.А. Гельфанд; науч. ред. А.Б. Никитин. М. –СПб.: Университетская книга, 1999. – 356 с. – 2 000 экз. – ISBN 5-79140048-9. – Текст: непосредственный.

54. Яковлева О.В. Концептуальное значение инициации в русских народных сказках // Филология и человек. – 2014. – №4. – С. 1-9.