

Федеральное государственное автономное  
образовательное учреждение  
высшего образования  
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
Институт филологии и языковой коммуникации  
Кафедра журналистики и литературоведения

УТВЕРЖДАЮ  
Заведующий кафедрой ЖиЛ  
\_\_\_\_\_ К.В. Анисимов  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2019 г.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ  
**ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ  
ЛИТЕРАТУРНЫХ СКАЗОК П. ХАКСА**

45.04.01 Филология  
45.04.01.02 Русская литература

Магистрант	_____	А.О. Станиславчик
Научный руководитель	_____	канд. филол. наук, доц. Т.С. Нипа
Нормоконтролер	_____	Я.В. Баженова

Красноярск 2019

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	3
<b>ГЛАВА 1. ЖАНРОВАЯ СТРУКТУРА ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ</b> .....	12
1. 1. Литературная и народная сказка: вопросы теории жанра.....	12
1.1.1. Особенности жанровой структуры народной сказки .....	17
1.1.2. Основные векторы развития теории жанра литературной сказки .....	18
1.2. Генезис и эволюция жанра литературной сказки в Германии.....	26
<b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1</b> .....	52
<b>ГЛАВА 2. ЖАНР ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ В ТВОРЧЕСТВЕ П. ХАКСА: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО</b> .....	53
2.1. Проблематика литературных сказок П. Хакса .....	53
2.2. Актуализация «памяти жанра» в жанровой структуре сказок П. Хакса («Уши летучей мыши под селитровым соусом», «Подушка с розами»).....	67
2.3. Игровая поэтика и ее роль в моделировании художественного мира П. Хакса .....	76
2.4. Поэтика интертекстуальности в сказках П. Хакса .....	90
<b>ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2</b> .....	108
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	109
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	113

## ВВЕДЕНИЕ

Литературная сказка – одно из явлений культуры, вокруг которого не прекращается полемика среди исследователей-филологов. Ее определение, представление о структуре и генезисе по-разному даются в научных трудах, хотя можно выделить несколько основных тенденций в вопросах, касающихся литературной сказки.

На сегодняшний день в научной среде не вызывает споров уже доказанный исследователями факт, что пражанром для литературной сказки является фольклорная сказка. В свою очередь, фольклорная сказка берет свое начало в мифологии: картина мира, перестав быть ритуально-мифологической, оставила в памяти человечества явления, которые уже не могли быть поняты новыми поколениями. Именно в этот момент зарождается сказка, объясняющая эти явления, но уже не в контексте сопричастности и непосредственной включенности в них, а ставя их под сомнение. По словам Е.М. Мелетинского, фольклорная сказка «в отношении к мифу при максимальной сюжетно-семантической близости и несмотря на устное бытование представляет “художественную литературу” в ее специфике» [Мелетинский, 2012: 232].

Временем зарождения литературной сказки многие исследователи называют XVIII в., когда появляются сборники записанных различными авторами бытовавших в народе сказок. Первым, кто сделал записи фольклорных сказок, считается Ш. Перро, выпустивший в 1697 г. во Франции сборник «Сказки моей матушки гусыни». Спустя столетие его опыт переняли братья Гримм и другие авторы эпохи романтизма. Сказку этого периода исследовательница Л.Ю. Брауде обозначает как «промежуточную», то есть это уже не совсем фольклорная сказка, т.к. она получает авторскую обработку (хоть и незначительную), но еще и не литературная сказка в современном понимании, поскольку обращена преимущественно к фольклорным сюжетам. С момента зарождения литературной сказки и до

сегодняшнего дня можно выделить одну устойчивую характеристику, свойственную ее развитию, – постоянное жанровое разрастание, синтез жанров, включение и смешение элементов из жанров литературы, изначально не связанных со сказкой. Особенно ярко это проявилось в XX веке.

Метаморфизм литературной сказки обуславливает трудности, с которыми сталкиваются исследователи. Научные работы, посвященные литературной сказке, строятся на сегодняшний день преимущественно на сопоставлении сказки конкретного автора с народной. Практически отсутствуют труды обобщающего теоретического характера, в связи с этим остается актуальной проблема точного определения жанра литературной сказки: общепринятого понятия в современной науке не существует. Определения разнообразны: одни исследователи отталкиваются от идеи соотношения народной и литературной сказки, другие выходят на независимое от фольклора определение.

Научное осмысление жанра началось во второй половине XX века на волне большого числа работ, посвященных изучению фольклорной сказки и фольклора в целом. В это время народная сказка получает теоретическое обоснование в работах В.Я. Проппа, Е.М. Мелетинского, С.Ю. Неклюдова, В.Е. Гусева, В.П. Аникина, Н.В. Новикова, Д.Н. Медриша. Учеными делаются попытки выявления отличительных жанровых особенностей фольклора и литературы, и затем, или иногда вместе с этим, – фольклорной и литературной сказок.

Активное изучение исторической поэтики литературной сказки начинается с 60-х гг. XX века. Такие исследователи, как И.П. Лупанова, Л.Ю. Брауде, Т.Г. Леонова, Е.М. Неелов, В.А. Бахтина, Т.В. Кривошапова сопоставляют фольклорную и литературную сказки, определяя таким образом их жанровое сходство. Отойдя от сопоставительного анализа, М.Н. Липовецкий дает обоснование жанра литературной сказки, используя концепцию «памяти жанра» М.М. Бахтина. Эта идея развивается в работах Н.М. Демуровой, Л.В. Овчинниковой, Е. Анатольевой.

Появляются исследования, посвященные национальной литературной сказке: английской (И.Ю. Мауткиной, Е.С. Дунаевской, Н.А. Викторовой, Е.В. Лозовик), французской (Е.В. Черенковой, И.Н. Полторацкой), американской (П.В. Балдицына). Немецкая литературная сказка эпохи романтизма широко представлена в отечественном литературоведении в работах исследователей Г.А. Калмыковой, О.Н. Гронской, А.Б. Ботниковой, О.В. Смолиной, Е.А. Стадник, А.М. Веницкого.

Сказка Германии XX века исследована меньше. Между тем в немецкой литературе второй половины XX века появляются интересные образцы литературной сказки. Послевоенная немецкая литература несет в себе ряд особенностей, обусловленных непростым в социальном, политическом и культурном плане периодом. Несмотря на разделение Германии на два государства, в которых к тому же реализуются противоположные политические стратегии, в литературе ФРГ и ГДР обнаруживаются сходные тенденции: обращение многих писателей к классическим произведениям, синтез жанровых структур, усиление игрового начала в литературе. В ГДР это связано с тем, что достаточно быстро представителям интеллигенции стал очевиден разрыв между реальностью и идеями социализма, вместе с тем усилилась роль цензуры, не дающей возможности высказывать критические замечания. В ухудшающихся с каждым днем условиях писатели были вынуждены искать новые способы творческого выражения, и именно в этот период возникает волна «вторичной литературы» (переписанные сюжеты античных, классических текстов), мифопоэтики, фантастики и сказочного творчества. Все, что не могло быть высказано прямо, писатели высказывали косвенно, и читательская аудитория положительно приняла участие в этой своеобразной игре. Та же тенденция прослеживается и в ФРГ, однако по другим причинам: в первые послевоенные десятилетия главная тема – преодоление последствий фашизма – была еще слишком болезненной, и при обращении к ней требовалась эвфемизация.

Сказка как инструмент аллегории, как «первичный» сюжет для создания «вторичного» текста обратила на себя внимание многих писателей Германии. Создатель стилизованных исторических романов Иоганнес Бобровский (1917 – 1965), работал и в жанре сказки («Мышиный праздник»). Курт Кузенберг (1904 – 1982) занимался издательской деятельностью, писал сценарии, фельетоны, рассказы, переводил зарубежную литературу, но при этом создал несколько авторских сказок («Заколдованный круг»). Творческий путь Михаэля Энде (1929 – 1995) начинался с серии небольших произведений о Джиме Пуговке, написанных в жанре сказки. К написанию коротких сказочных произведений в этот период обращались М. Штаде, Р. Кирш, Р. Крист, Г. Кунерт, Й. Новотный, Э. Штритматтер и многие другие писатели Германии второй половины XX века. В 1976 году вышел сборник авторских немецких сказок «Спасение Моря Сарагосы» под редакцией Й. Вальтера и М. Вольтера.

В 1950-е гг. к сказочному творчеству обращается известный драматург Петер Хакс. Его первая сказка, «Дыра в ветре», выходит в 1956 г., ее продолжение, «В подземелье старой башни, или история о Генриетте и дядюшке Титусе», – в 1961 г. Следом появляются сказки «Блошиный рынок» (1964), «Филин и летающая принцесса» (1965). Самое большое количество сказочных текстов написано Хаксом в 1970-80е гг. Отдельными книгами издаются сборники сказок «Мета Морфоз» и «Медведь на балу у лесников» (1975), публикуется сборник со стихотворениями для детей и пьесой «Бедный рыцарь» (1977 г.), выходят сказки для детей (1988). Петер Хакс, кроме того, создает несколько сказочных повестей: «Прилепа в птичьем гнезде» (1987), «Принц Телемах и его учитель Ментор» (1993). Его сказочные произведения ориентированы на разные возрастные категории – есть сказки, которые рассчитаны только на взрослых, есть те, которые предназначены и детям, и взрослым.

Исследования немецкой сказки послевоенного периода в отечественном литературоведении представлены небольшим количеством

трудов. Е.А. Сухоруков провел краткий сопоставительный анализ фольклорной, литературной и авторской сказки на примере современных экологических сказок, выявив их жанровые сходства и различия. О.Ю. Кириллова в работе «Языковые особенности современной немецкой литературной сказки (проблема дискурса)» (2005) исследовала, помимо лингвистических аспектов, закономерности структурно-композиционной и смысловой организации авторской сказки на материале творчества нескольких писателей Германии второй половины XX века (среди которых Роланд Кюблер, Юрген Фукс, Хайнц Кернер, Юрген Вернер, Манфреда Писке и др.).

За редким исключением, работы литературоведов носят обзорный характер. Отдельного внимания был удостоен М. Энде: Н.Н. Большакова выявила игровые формы поэтики в его литературных сказках (2007), обозначив в своей работе общие особенности сказок, созданных в эпоху постмодернизма: усиление роли игрового начала, мифопоэтика «как результат интертекстуального взаимодействия с произведениями ранних этапов развития литературы», дающая плюрализм смыслов [Большакова, 2007, 8].

В современном отечественном литературоведении творчество Петера Хакса вызывает немалый интерес, однако преимущественно в сфере внимания исследователей попадает его драматургия: в России Хакс известен прежде всего своими пьесами. Ученые уделяют внимание вопросам рецепции «чужого сюжета» в драмах Хакса (И.В. Млечина, В.Е. Головчинер, Н.Э. Сейбель, Н.А. Шарыпина, Н.С. Павлова, Т.С. Нипа, В.Э. Биктимиров,), проблематике его пьес (О.В. Тихонова, И.С. Роганова, М.М. Владимирова).

В последнее время в отечественной науке актуализировался интерес к малым повествовательным формам в творчестве П. Хакса, таким как сказки, сказочные пьесы и повести, однако на сегодняшний день они остаются малоизученными. Н.Э. Сейбель рассмотрела рецепцию средневековой идеи рыцарства в сказочных пьесах Е. Шварца и П. Хакса, обозначив

проблематику пьес обоих авторов: тоталитаризм, политический конформизм. По мысли обоих писателей, верноподданничество несет с собой зло, которое приводит общество к тоталитарному режиму. «Сказки и Шварца, и Хакса не просто отражают, но моделируют общие законы возникновения тоталитаризма, исследуют природу власти, констатируют общность принципов, на которых базируется государство угнетателей», – считает Н.Э. Сейбель [Сайбель, 2005: 84]. Говоря об особенностях поэтики пьесы П.Хакса, исследовательница отмечает ее «классицистическую ясность». Другую проблему сказочного творчества Петера Хакса обозначила А.М. Курдакова в статье «Образы учителей в творчестве Петера Хакса»: роль наставника и его значение в жизни ученика. На материале двух сказочных текстов, «Принц Телемах и его учитель Ментор» (повесть) и «Дети» (пьеса), исследовательница выявляет черты, которыми Хакс наделяет учителей: «они обладают яркой индивидуальностью, даже “чудаковатостью”, и понимают, что именно индивидуальность – главная ценность, которую они должны сохранить в ребенке», «общая обязанность учителя – дать жизненные уроки воспитаннику» [Курдакова, 2017: 140]. Исследовательница делает вывод, что одной из главных художественных приемов, которыми пользуется Хакс при создании образа учителя, является гротеск: «введение гротесковых элементов снимает излишнюю дидактичность, придает полемичность» [Курдакова, 2017: 143]. В статье «Антитеза в художественной космогонии Петера Хакса» А.М. Курдакова рассматривает антитезу «как способ отражения мировосприятия в детских текстах Петера Хакса» [Курдакова, 2018: 175]. По мнению исследовательницы, в повестях «Принц Телемах и его учитель Ментор» и «Прилепа в птичьем гнезде» традиционное сказочное противопоставление понятий «добра» и «зла» выражается через антитезу на всех уровнях повествования: «главный герой и мир вокруг него – это положительный полюс, законы которого всегда основываются на понятиях чести и честности, нравственности и морали. Все, что оказывается за границами этого полюса, автоматически попадает в категорию



отрицательного, гнетущего, ужасающего и разрушающего» [Курдакова, 2018: 180]. Антитезе и гротеску в творчестве Петера Хакса, в том числе и в его сказочных текстах («Филлин и летающая принцесса», «Принц Телемах и его учитель Ментор», «Прилепа в птичьем гнезде»), посвящена статья Н.Э. Сейбель «Гротески Петера Хакса». Автор статьи определяет ряд образов, которые автор сталкивает друг с другом для выражения своей концепции исторического процесса – «объективно возникающего равновесия» [Сейбель, 2018: 102].

Ю.Г. Кутузова попыталась обозначить основные особенности литературных сказок Хакса в статье «Детские книжки Петера Хакса и немецкая фантастическая повесть конца XX в.: опыт киновосприятия». «Фантастическая повесть и детские тексты Петера Хакса, – пишет исследовательница, – очевидно взаимодействуют с литературной традицией и отражают основные тенденции современной детской литературы: писатель либо, как М. Энде, создает фиктивный мир, живущий по законам волшебной сказки («Принц Рукавица», «Мастер Хартмут»), либо с помощью характерных для фантастики приемов разрушает стабильность реалистического континуума» [Кутузова, 2017, 122].

Таким образом, несмотря на ряд научных работ, свидетельствующих об интересе российских исследователей к творческому наследию П. Хакса, его литературные сказки до сих пор не стали объектом пристального внимания отечественных германистов. Как правило, литературоведы обращаются к частным проблемам творчества Хакса, однако на сегодняшний день не существует работ, посвященных комплексному анализу его текстов в русле немецкой национальной традиции. В данной работе будет предпринята попытка многостороннего исследования сказочных произведений Петера Хакса, выявления особенностей жанровой структуры его сказок на основании ее связи с фольклорной традицией.

**Актуальность** настоящей работы обусловлена возрастающим интересом современных исследователей к специфике исторической поэтики

литературной сказки, попытками апробировать последние научные достижения в области жанрологии на примере литературной сказки П. Хакса.

**Научная новизна** работы состоит в том, что обращение к литературным сказкам автора, известного отечественному читателю преимущественно в качестве драматурга, позволит расширить представление как об эволюции малого повествовательного жанра в творчестве П. Хакса, так и о своеобразии немецкой авторской сказки на современном этапе.

**Цель** данной работы: исследовать композиционные и жанровые особенности сказок П. Хакса в контексте традиции немецкой литературной сказки.

**Задачи:**

1. Описать генезис и историю развития жанра литературной сказки
2. Выявить жанровые черты и поэтологические особенности литературной сказки
3. Определить национальные черты немецкой литературной сказки
4. Выявить проблемы и образы, концептуальные для жанра литературной сказки в творчестве П. Хакса.
5. Исследовать жанровую структуру сказок П. Хакса
6. Рассмотреть своеобразие поэтики литературной сказки П. Хакса

**Объект:** историческая поэтика литературной сказки; место жанра в современной литературе.

**Предмет:** жанровая структура литературной сказки П. Хакса

**Материал:** работа построена на репрезентативном в избранном аспекте материале сборников сказок П. Хакса: «Мета Морфоз и другие сказки», «Повести» (сказочные истории для детей и взрослых).

Теоретико-методологической базой работы являются труды, посвященные исследованию жанрового генезиса (работы О.М. Фрейденберг, М.М. Бахтина, М.И. Стеблин-Каменского), а также исследованию фольклорной сказки (работы В.Я. Проппа, Е.М. Мелетинского, С.Ю. Неклюдова, В.П. Аникина, Д.Д. Нагишкина) и литературной сказки

(работы Л.Ю. Брауде, Т.Г. Леоновой, И.П. Лупановой, Е.М. Неелова, В.А. Бахтиной, М.Н. Липовецкого, Н.М. Демуровой, Л.В. Овчинниковой). Исследование содержит историко-литературный, теоретико-аналитический и компаративный аспекты.

**Практическая значимость** работы обусловлена тем, что результаты исследования могут быть использованы при изучении творчества Петера Хакса, разработке курсов, учебно-методических пособий по истории и теории зарубежной литературы XX века, истории немецкой литературы, а также при разработке различных семинаров, посвященных проблемам теории литературных жанров.

**Апробация исследования.** Результаты научной работы прошли следующую апробацию.

1. Научные конференции.

– Международная научно-практическая конференция молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека», 23–24 апреля 2019 г., Красноярск, СФУ;

– Международная научно-практическая конференция молодых исследователей «Язык, дискурс, (интер)культура в коммуникативном пространстве человека», 24–25 апреля 2018 г., Красноярск, СФУ, диплом I степени;

2. Публикации.

Станиславчик А.О. Жанровые особенности сказки Петера Хакса «Уши летучей мыши под селитровым соусом» // *Siberia Lingua*. 2018. № 2. С. 129–134. (РИНЦ).

## ГЛАВА 1. ЖАНРОВАЯ СТРУКТУРА ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ

### 1. 1. Литературная и народная сказка: вопросы теории жанра

А.Н. Веселовский в «Исторической поэтике», ставшей первой работой в рамках историко-сравнительного метода в литературе, впервые сказал о некоем «первообразе» - базисе всех существующих жанров. В качестве примера он приводит лирическую песню, основу для появления которой изначально составляли клики, приветствия, плач или параллелизмы. Ученый считал, что литературные жанры произошли от «первообраза», существовавшего в мифологический период развития общества. Каждое последующее поколение людей перенимало первообраз в виде формы, наполняя ее новым содержанием: «Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых и только наполняя их тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет ее прогресс перед прошлым?» [Веселовский, 1939: 28]. «Элементарная частица» – троп – принадлежит и плоскости искусства, и плоскости жизненной реальности (сотворить значит пояснить). По теории Веселовского, существует определенная форма – то есть нечто сразу завершенное, требующее от автора лишь отражения современного ему мироустройства. Жанр, таким образом, по Веселовскому, есть порождение тропа, и основой жанра является его форма.

О.М. Фрейденберг критиковала теорию Веселовского в основном за то, что он не ставит вопрос о передаче семантики с помощью передающейся от поколения к поколению формы. Основное понятие в генетической концепции Фрейденберг – «первобытная метафора» («дометафора»). Так же как и Веселовский, она связывает дометафорус мифологическим периодом развития общества. В любой культуре, начиная с первобытной, существует

совокупность представлений о мире, некая «несубстанциональная» основа, которую литературовед определяет как «семантическую систему». «Дометафора», по мнению ученого, – это форма реализации семантической системы, или, иначе – мировоззрения древнего человека. Основные характеристики первобытного мировоззрения – синкретизм и неразличение субъекта и объекта; в реализации «семантической системы» присутствуют обе эти характеристики. Таким образом, дометафора – это космогония, объяснение мироустройства и всех процессов мира сначала словом и, далее, – мифом, в котором микрокосм (в силу синкретизма) совпадает с макрокосмом. Основа мышления древнего человека – образы, которые и составляют материал для «дометафоры».

О.М. Фрейденберг справедливо замечает, что кризис мифологического мышления приходится на период античности. Данный период характеризуется особым состоянием литературы: это уже эпоха создания литературы на основе накопленного в большом объеме долитературного материала. В сознании человека начинают разделяться субъект и объект, в его мышлении выделяется не образ, а понятие. Процесс формирования понятийного мышления проходит с помощью формирования метафоры. Метафора возникает как абстрагирование одного из нерасчлененных смыслов мифологического образа. Вывод, который делает исследовательница, – семантическая основа, несущая в себе мировоззрение, сохраняется в литературе, которая имеет непосредственный контакт с долитературными формами, дометафорами. На следующей стадии остается только структура, а от содержания, семантики сохраняются лишь рудименты, осколки.

Несмотря на отличия, в основе которых стоит вопрос о семантике, обе теории говорят о жанре как о всегда передающейся основе, которая сохраняется в литературных произведениях с мифологического периода развития общества. Возникает вопрос о соотносительности фольклорных и литературных жанров, поскольку их генетическая связь очевидна.

В.Я. Пропп определял фольклорный жанр как «совокупность произведений, объединенных общностью поэтической системы, бытового назначения, форм исполнения и музыкального строя» [Пропп, 1998: 28]. Позже В.П. Аникин сформулировал понятие фольклорного жанра как «типа внутренней образно-структурной и композиционно-поэтической организации» [Аникин, 2007: 97]. Определение литературного жанра, данное В.И. Тюпой, звучит следующим образом: «исторически продуктивный тип высказывания, реализующий определенную коммуникативную стратегию эстетического по своим “предмету, цели и ситуации” дискурса» [Тюпа, 2003: 43]. Л.Е. Пинский, говоря о литературном жанре (и магистральном сюжете жанра), указывает на «то единое и характерное в действии и персонажах всех образцов жанра, то внутренне родственное в этих образцах, в чем обнаруживается концепция жанра у их творца, у художника» [Пинский, 1989: 50]. В этой формулировке литературного жанра определено существенное отличие между фольклорным и литературным жанрами, на которое указывает и Б.Н. Путилов – ключевое значение авторства для произведений литературы. Ученый предлагает провести обязательное разграничение между жанрами фольклорными и литературными, указывая на «саму природу явлений <...> и на специфику текстообразования в фольклоре, которое происходит принципиально по-иному, нежели в литературе, где личное авторство <...> определяет характер текстов» [Путилов, 1994: 155]. Тем не менее автор в своем рассуждении указывает на эманацию жанров одного из другого и их историческую связь.

Действительно, в сопоставлении фольклорных и литературных жанров одним из ключевых понятий является «память жанра». М.М. Бахтин в работе «Проблемы поэтики Достоевского», впервые говоря о данном понятии, указывает на то, что некоторая значительная основа жанра продолжает существовать и не исчезает с течением времени: «память жанра <...> живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр – представитель творческой памяти в процессе литературного развития»

[Бахтин, 1963: 61]. Под сложной метафорой «творческой памяти» скрыто важное для «памяти жанра» значение – сохранение и передача через время одного и того же, неосязаемого, но при этом выраженного через творчество, то есть с помощью человека. Ю.Н. Тынянов в книге «Архаисты и новаторы» говорил о жанре, что это «не постоянная, не неподвижная система <...> Новое явление сменяет старое, занимает его место и, не являясь “развитием” старого, является в то же время его заместителем» [Тынянов, 1929: 8]. Если под «старым» подразумевать фольклорный жанр, а под «новым» – литературный, то данное высказывание логично объясняет сходные черты обеих категорий жанра и наглядно иллюстрирует функционирование «памяти жанра».

Подобную мысль высказывают многие исследователи. Н.Л. Лейдерман в своей работе «Теория жанра» пишет: «Даже <...> совершенно новая индивидуальная жанровая система <...> все равно находится в генетической связи с ранее сложившимися жанрами, вступает с ними в диалог» [Лейдерман, 2010: 142]. Л.В. Чернец в монографии «Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики)» отмечает: «Давая своему труду жанровое обозначение, писатель – хочет он этого или нет – <...> признает в нем некие надындивидуальные, жанровые признаки» [Чернец, 1982: 3] (данная мысль особенно актуальна для жанрового многообразия литературы XX века, когда многие авторы, давая жанровое обозначение для своего произведения, совмещали раздельно существующие жанры: сказка-новелла, повесть-сказка, пьеса-сказка).

Дистанцию между двумя категориями жанров попробовал сократить в своем определении жанра И.И. Земцовский, в статье «К теории жанра в фольклоре» он пишет: «Жанр – это не только совокупность произведений известного типа, но и производство произведений определенного типа по определенным моделям, на основе определенных социально-творческих стимулов», то есть жанр – «это живой субстрат, имеющий свое прошлое, настоящее и неизвестное будущее» [Земцовский, 1983].

Рассматривая жанры вне категории авторства, И.И. Земцовский сумел привести фольклорный и литературный жанр к общему знаменателю, который в разные периоды времени выражен в той или иной форме, не умирает, а лишь трансформируется с течением времени под влиянием современного ему социума.

Рассуждение М.М. Бахтина о том, что «каждый жанр, если это действительный жанр, есть сложная система средств и способов понимающего овладения и завершения действительности», справедливо и для фольклорных, и для литературных жанров [Бахтин, 1963: 61]. Теория ученого о природе современного жанра, содержит в себе мысль, которую Веселовский и Фрейденберг высказывали о «пражанрах»: первобытный человек отражал в долитературном опыте свое представление об окружающей его действительности и мироустройстве. По прошествии нескольких тысячелетий жанр остается замкнутой единицей, несущей в себе отражение мироздания.

Н.Л. Лейдерман продолжает мысль Бахтина в «Теории жанра», говоря о «фундаментальном законе искусства»: «создавая произведение искусства, вымышляя конкретные коллизии, события, описания, характеры, переживания и поступки, подлинный художник <...> стремится освоить, постигнуть, раскрыть определенную эстетическую концепцию действительности (человеческого мира)». Художественное произведение, по мнению Лейдермана, есть образ мира, «сокращенная Вселенная» (метафора Салтыкова-Щедрина), «художественный аналог всей человеческой жизни» [Лейдерман, 2010: 51]. Подобное рассуждение есть у Е.Н. Ковтуна: «Искусство осмысляет мир, накладывая на реальность отпечаток субъективного восприятия художника, да еще пропуская реальность через эмоциональную сферу сознания» [Ковтун, 2008: 46]. Таким образом, любое произведение несет в себе субъективную картину мира художника, его специфический миробраз – это свойство, по сути своей характерное для



фольклора, несмотря на отсутствие во время его бытования индивидуального творчества.

### 1.1.1. Особенности жанровой структуры народной сказки

В.И. Тюпа в монографии «Дискурс/Жанр» обращает внимание на то, что фольклорная сказка по своей природе относится к устному народному творчеству и не имеет автора [Тюпа, 2013: 43]. Эти два свойства он называет базовыми отличительными для предлитературной дискурсии, но не единственными, и для жанра народной сказки приводит два дополнительных:

1) особенный хронотоп: в сказке существует пространственная дистанция между рассказываемыми событиями и событием самого рассказывания («в тридевятом царстве»), при этом, как высказывался Д.С. Лихачев, «сказочное время не выходит за пределы сказки <...> Его как бы нет до начала сказки и нет по ее окончании» [Лихачев, 1979: 88];

2) сказка никогда не претендует на достоверность.

Тюпа, приводя в доказательство своей мысли высказывание И.П. Смирнова, говорит о том, что из всего многообразия жанрового пучка сказок: бытовой, сказки о животных, волшебной – последняя занимает главенствующую роль и относится к жанровому первофеномену.

Роли волшебной сказки, ее генезису, описанию семантической структуры в работе «Морфология волшебной сказки» В.Я. Пропп уделил особое внимание, определив в сказках действия, или «функции» – устойчивые элементы, на основании которых выстраивается любая волшебная сказка. Пропп отмечает, что «функций чрезвычайно мало, а персонажей чрезвычайно много. Этим объясняется двоякое качество волшебной сказки: с одной стороны, ее поразительное разнообразие, ее пестрота и красочность, с другой – ее не менее поразительное однообразие, ее повторяемость<...> Волшебные сказки обладают совершенно особым строением» [Пропп, 2001: 21].

Проверка гипотезы о возможности анализа и классификации сказок по функциям, проделанная Проппом, позволила ему в книге «Морфология волшебной сказки» сделать следующие выводы:

- 1) постоянными, устойчивыми элементами сказки служат функции действующих лиц, независимо от того, кем и как они выполняются;
- 2) число функций, известных волшебной сказке, ограничено;
- 3) последовательность функций всегда одинакова;
- 4) все волшебные сказки однотипны по своему строению.

Для настоящего исследования, направленного на выявление особенностей жанров, объединенных общей дефиницией «сказка», сопоставление фольклорной и литературной сказки раскрывает важную идею «памяти жанра». Действительно, генезис литературной сказки на сегодняшний день очевиден: миф во время кризиса мифологического мышления отразился и в структуре, и в семантике фольклорной сказки, а в эпоху индивидуально-авторского творчества фольклорная сказка стала основой для литературной сказки. Каким образом и в каких категориях эта основа сохранилась – исследователи до сих пор не пришли к единому мнению, однако многие из них отмечают наличие составляющих структуры фольклорной сказки в трансформированной форме.

### 1.1.2. Основные векторы развития теории жанра литературной сказки

На сегодняшний день не существует единогласно принятой дефиниции литературной сказки, так же как и не определен единый методологический подход к изучению жанра литературной сказки. Часто исследователи обращаются к изучению сказки конкретного писателя, выявляя его авторскую манеру и особенности поэтики произведений, однако до сих пор достаточно мало работ обобщающего характера, которые позволили бы выявить общие черты для такого масштабного явления как литературная сказка.

И.П. Лупанова подробно изучила особенности народно-сказочной поэтики в творчестве писателей первой половины XIX века, обнаружив, что литературная сказка этого периода несет в себе элементы художественного мира народной волшебной сказки. Не имея цели давать определение, она все же указывает на следующую особенность: авторам свойственна «не только и не столько разработка распространенных в русском фольклоре сюжетов и мотивов, сколько стремление к овладению системой типичных для народной сказки образов, ее языком и поэтикой» [Лупанова, 1959: 49].

По мнению Л.Ю. Брауде, «литературная сказка – авторское художественное прозаическое или поэтическое произведение, основанное либо на фольклорных источниках, либо придуманное самим писателем, но в любом случае подчиненное его воле; произведение, преимущественно фантастическое, рисующее приключения вымышленных или традиционных сказочных героев и в некоторых случаях ориентированное на детей»; произведение, в котором «волшебство, чудо играет роль сюжетообразующего фактора, помогает охарактеризовать персонажей» [Брауде, 1977: 234]. В этом определении упоминаются две ключевые характеристики: авторство и «чудо» как сюжетообразующий фактор.

В статье «О жанре мечты и фантазии» Ю.Ф. Ярмыш дает следующее определение: «литературная сказка – это такой жанр литературного произведения, в котором в волшебном-фантастическом или аллегорическом развитии событий и, как правило, оригинальных сюжетах и образах в прозе, в стихах или драматургии решаются морально-этические или эстетические проблемы» [Ярмыш, 1972: 181]. Исследователь указывает на особенности художественного мира литературной сказки: присутствие волшебства, фантастики или аллегории и их выраженную ценностно-ориентированную направленность, а также на цель их использования. Ученый признается в отсутствии всесторонности своего определения и готов назвать его временным, указывая на такое сложное свойство литературной сказки, как включение в себя элементов многих других жанров.

Т.А. Чернышева, так же как и Ю.Ф. Ярмыш, обращает внимание на гибкость и подвижность механизма литературной сказки, исследовательница отмечает, что «она легко ассимилирует и новые образы наряду с традиционными» [Чернышева, 1979: 217]. По мнению литературоведа, особенная фантастическая картина мира представляет собой попытку человечества пересоздать или перестроить мир, выражающейся прежде в традиции карнавализации, а после – при упадке этой традиции – в искусстве. Чернышева определяет специфику художественного мира литературной сказки: «В отличие от (*фольклорной* – А.С.) сказки такой мир, органично включающий в себя любые превращения, – лишь художественный прием, вполне осознанный. А это значит, что автор находится вне этого мира, смотрит на него со стороны, получает даже возможность оценить его. Это создает предпосылки для введения игрового начала» [Там же: 219]. По мнению исследовательницы, в литературной сказке в данном случае соединяются две традиции – традиции фольклорной сказки с ее особенным хронотопом и культурой карнавализации – «карнавальной игрой перестройки мира» [Там же].

В статье «Литературная сказка в научном осмыслении последнего двадцатилетия» В.А. Бахтина указывает на два вида влияния, которые свойственны литературной сказке: первое – это проявление авторской индивидуальной манеры, свойственные всем произведениям одного автора, второе – влияние пражанра фольклорной сказки. О последнем исследовательница пишет: «Можно говорить о том, что сказка дала литературе пример в самих принципах организации и создания гротескного мира» [Бахтина, 1979: 71].

Т.Г. Леонова попыталась выделить жанровые признаки литературной сказки, называя среди них такие, как «многофункциональность жанра, необычное с точки зрения привычных жизненных представлений содержание, наличие фантастики, обуславливающей оригинальность образности и особый эффект художественного воспроизведения

действительности, свойственные данному жанру замкнутость и устойчивость формы, движение сюжета в условном времени и пространстве, неожиданность сюжетных ситуаций и поворотов, повторяемость однородных действий» [Леонова, 1982: 84]. Литературная сказка, по мнению исследовательницы, есть «синтетический жанр, соединяющий компоненты разных жанров (собственно фольклорной сказки и разных литературных и нелитературных жанров)» [Там же].

В статье «Литературная сказка» исследователи В. Зусман и С. Сапожков в качестве отличительной жанровой особенности литературной сказки отмечают «умение писателя “заставить работать” традиционные элементы народно-сказочной структуры в исторически и художественно иной системе авторского творчества», «писатель не порывает с фольклорной традицией, а как бы дает ей вторую жизнь, обнаруживает в ней скрытый, неиспользованный художественный потенциал» [Зусман, Сапожков, 1987: 228]. Исследователи указывают на своеобразную игру жанром, иногда ироническую: от немецких романтиков, пробовавших изменить счастливый финал сказки на негативный или неопределенный, и до Л. Кэролла, который в произведении «Приключения Алисы в Стране Чудес» свободно экспериментировал с категориями времени [Там же].

М.Н. Липовецкий в монографии «Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920 – 1980-х годов)», берет за основу понятие «память жанра», и, исследовав сказочный «материал» XX века, доказывает стойкую соотнесенность рожденного литературой жанра с протожанром – фольклорной сказкой (и через нее – с мифом). Он находит «место» существования «памяти жанра» прежде всего в системе ценностей жанрового мироздания: «к литературным сказкам, очевидно, следует отнести те произведения, в которых аксиологический ориентированный тип концепции действительности, сложившийся в народной волшебной сказке, представлен не как фрагмент художественного мира, а как его основание и структурный каркас и воссоздается через систему основных и

факультативных носителей “памяти жанра” волшебной сказки» [Липовецкий, 1992: 7]. Липовецкий предлагает рассматривать произведение «на пересечении двух параметров: фантастической картины мира и игрового начала», в связи с этим, по словам исследователя, «можно достаточно отчетливо отделять литературные сказки от произведений других жанров» [Там же].

Липовецкий объясняет наличие игрового начала в связи с субъектной организацией повествования, выделяя его как носителя жанра фольклорной сказки, который затем останется и в литературной сказке, но уже в ином качестве. Ученый описывает роль повествователя, который, с одной стороны, указывает на сопричастность рассказываемым событиям, а с другой стороны, постоянно напоминает о том, что эти события и весь описываемый мир выдуман. Повествователь надевает маску дурака, благодаря которой он выступает в роли «властелина» этого мира. «Такая трансформация повествователя замыкает сказочный мир как целостный образ и отделяет его от реальности» [Там же]. В литературной сказке игровое начало может не проявляться в виде выраженной роли повествователя, но просвечивает сквозь ткань самого повествования в виде художественных приемов или определяется самим обращением автора к жанру сказки.

Ученый указывает на обновление жанрового архетипа как на «необходимое условие существования литературной сказки как жанра» [Там же]. Изучая преимущественно детскую, подростковую и юношескую литературу второй половины XX века, М.И. Мещерякова, так же как и М. Липовецкий, отмечает процесс активного обновления жанра сказки. По словам исследовательницы, литературная сказка «привержена традиции, что в первую очередь заключается в ее верности постоянным сказочным мотивам. Тем не менее, сохраняя верность ключевым структурным элементам, сказка нового времени существенно изменяется и обогащается в том, что касается художественной интерпретации этих элементов» [Мещерякова, 1997: 286]. По мнению литературоведа, «одним из главных

достижений современной сказки стало создание множества новых поэтических образов мира, соответствующих сложности структуры активно изменяющемуся сознанию человека сегодняшнего дня» [Там же].

В работе «Русская литературная сказка XX века (история, классификация, поэтика)» Л.В. Овчинникова выделяет литературную сказку как вид литературы, а не как литературный жанр, отмечая в ней признаки более крупной и сложной формы и указывая на художественный синтез как на основу существования литературной сказки. Исследовательница обосновывает свое мнение невозможностью сведения всего многообразия сказочных произведений к узкой категории жанра. «Литературная сказка, – пишет Овчинникова, – это вид идейно-художественной структуры, существующий в единстве традиционного и нового, строящийся на основе развития функциональных и поэтических особенностей различных жанров фольклорной сказки в соответствии с творческими целями и принципами самых разных авторов на основе художественного синтеза и диалога» [Овчинникова, 2007: 139].

Рассматривая художественный мир литературной сказки, многие исследователи отмечают следующую особенность: как и в фольклорной сказке, фантастические элементы «не осознаются сказочными персонажами как нечто ирреальное. Они – норма сказочного мира. Они никого не удивляют. Они как бы растворены в атмосфере сказки...» [Лупанова, 1959: 36]. Причем в литературной сказке эта особенность целенаправленно усугубляется. В.А. Бахтина, говоря о замкнутом сказочном мире, находит его специфику «не только в тесном переплетении фантастического и реального, но и в том, что мир этот с точки зрения сказочных героев естественен, обычен и фантастичен с точки зрения слушателя или читателя» [Бахтина, 1979: 71]. Е.Н. Ковтун относит литературные сказки к произведениям, в которых «сказочная... условность, представленная особым рода посылкой и (или) “волшебными” и “чудесными” персонажами, смело вторгается в привычную

действительность, будь то рассказ о современности или сколь угодно далеком прошлом. Результатом становится особое художественное совмещение нашей (“посюсторонней”) и “иной” реальностей, образующих единый мир без четких непроницаемых границ, что позволяет автору “взглянуть на обыденность в перспективе чуда”» [Ковтун, 2008: 165]. Тенденция окружения «чуда» бытовыми и привычными для человеческого мира деталями присутствовала уже в поздней традиции фольклорной сказки, и тем более это явление усилилось в литературной сказке. По словам Лупановой, цель такого «обытовления» заключается в том, чтобы создать у читателя (слушателя) иллюзию достоверности, облегчить вхождение в «волшебную реальность».

Возвращаясь к свойствам волшебной сказки, обозначенным В.И. Тюпой, можно отметить совпадения в структурных составляющих волшебной и литературной сказок: особый художественный мир, выраженный в специфическом хронотопе, в котором могут происходить фантастические явления, и игровое начало, которое первым задают автор или повествователь, связывая в том или ином виде выдуманный художественный и реальный миры. В исследованиях литературной сказки всегда обнаруживаются эти элементы, чаще – в трансформированной виде по сравнению со стабильной формой фольклорной сказки.

Как и любое произведение искусства, литературная сказка позволяет автору отразить в ней субъективное понимание мира, картину мира так, как воспринимает его в данный момент писатель. При этом всякое художественное произведение (в отличие, например, от научной литературы) всегда содержит в себе аксиологическую составляющую. Это свойство присутствует и в литературной сказке, оно в данном случае и есть проявление «памяти жанра». Находясь во временной непосредственной близости к мифу, волшебная сказка взяла от мифа и структуру, и идею «пояснения» мира, при этом акцент был переставлен на человекоцентричность: «Рождающаяся в эту эпоху волшебная сказка



оказалась первой, в сущности, формой общественного сознания, сосредоточившейся на духовном аспекте человеческого бытия, человеческих взаимоотношений, и выразила наиболее “чистый”, наиболее изначальный гуманистический комплекс нравственных представлений, который как абсолютная точка отсчета не теряет своей актуальности в последующие эпохи человеческого развития» [Липовецкий, 1992: 39]. Многие исследователи отмечают нерасчлняемую спаянность структуры волшебной сказки и ее семантики, так, М.И. Стеблин-Каменский отмечает: «Предопределенность всякого события в сказке обусловлена, очевидно, не законами объективной действительности <...>, а только интересами повествования, только самой формой сказки. Другими словами, предопределенность эта чисто формальная» [Стеблин-Каменский, 1976: 52].

Таким образом, если «память жанра» понимать как «обобщенный аксиологический тип построения художественного образа мира, который в обновленном виде актуализируется в образной миромодели “нового” жанра, направляя художника на осмысление прежде всего определенных ценностных (*разрядка автора – А.С.*) отношений между человеком и целым миром» [Липовецкий, 1992: 155], то в литературной сказке две ключевые составляющие структуры – особенная художественная картина мира и игровое начало, перешедшие из волшебной сказки – являются теми ключевыми единицами, на которые и опирается «память жанра» литературной сказки, образуя через синтез этих составляющих (и аксиологической в том числе) жанр литературной сказки в целом.

Несмотря на то, что мнения исследователей по поводу литературной сказки существенно различаются, можно выделить те ее черты, которые в том или ином контексте отмечают все литературоведы:

- 1) проявление творческой индивидуальности писателя;
- 2) особенный художественный мир;
- 3) наличие фантастики, чуда, чудесного, игры;
- 4) этическая, гуманистическая направленность;

- 5) выраженное присутствие пражанра – фольклорной сказки;
- 6) аксиологически ориентированный тип концепции действительности.

Отсутствие единодушно принятого в научной среде определения литературной сказки вызвано большим жанровым разнообразием материала, творческими подходами авторов и влияниями литературоведческих течений. Однако жанр литературной сказки продолжает привлекать внимание многих исследователей и, возможно, в будущем появятся теоретические труды более общего характера. В настоящей работе литературная сказка будет рассматриваться с учетом всего многообразия теоретических работ и последних научных достижений не только сказковедения, но и литературоведения в целом.

## 1.2. Генезис и эволюция жанра литературной сказки в Германии

Время рождения сказки как жанра устного народного творчества определяется условно. Исследователи, как правило, описывают процесс генезиса народной сказки как событие, сопровождающее распад мифологического сознания. Миф – это неотъемлемая часть мифологического мировоззрения, он не осознается древним обществом как вымысел; миф есть объяснение мироустройства и всех явлений природы максимально доступным для уровня развития общества способом. «Основные ступеньки процесса трансформации мифа в сказку: деритуализация и дескрализация, ослабление строгой веры в истинность мифических “событий”, развитие сознательной выдумки» [Мелетинский, 2012: 233]. Меняется масштаб – если прежде это был уровень космогонии, то теперь – социальное окружение человека. Новому обществу важно понять, какое место в мире занимает личность, каково ее значение в устройстве своего личного пространства, есть ли возможность влиять на происходящие события. Несмотря на то что

жанровая структура мифа и фольклорной сказки часто одинаковая, смысловое содержание принципиально отлично. В сказке неприкосновенность ритуалов разрушается, многие из них забыты и их отголоски непонятны последующим поколениям. Человек использует силу творчества, домысливая и объясняя события прошлого своевольно, переставляя акценты так, чтобы в центре повествования находился он сам.

Фольклорная сказка на протяжении многих веков бытовала устно, поэтому ее трансформация от поколения к поколению была неизбежна. Первые исследователи, уделившие внимание сбору и систематизации народных сказок, столкнулись с многообразием мотивов, героев, финалов. В сходных по сюжету сказках были обнаружены интересные отличия, связанные с географической местностью и этнологическими характеристиками народа.

Зарождение жанра литературной сказки происходит примерно в XVII веке, развитие ее пошло по двум направлениям одновременно: отталкивание от фольклорных сюжетов, их стилизация и обработка и использование жанровой структуры сказки для создания художественных произведений, не связанных сюжетно с фольклорной сказкой.

Первым путем пошел Шарль Перро, который в 1697 году издал сборник «Сказки моей матушки Гусыни». В книге были опубликованы французские народные сказки о Красной Шапочке, Спящей красавице, Синей Бороде, Коте в сапогах. Сборник сказок попал в придворное окружение и был в целом благосклонно принят общественностью. Бытовавшее пренебрежительное отношение к фольклору благодаря появлению этой книги стало меняться в лучшую сторону, и другие деятели поддержали идею подобных публикаций. Однако фольклорными сказки Шарля Перро назвать трудно: сюжеты получили лингвистическую обработку автора – перед ним стояла задача понравиться аудитории, и тексты были значительно стилизованы. В Германии первый аналогичный сборник национальных сказок был издан спустя почти сто лет - Иоганн Карл Август Музеус собрал произведения народного творчества в книгу «Немецкие народные сказки»

(1782-1786 гг). Эти тексты, так же, как и «Сказки моей матушки Гусыни», были существенно переработаны и дополнены автором.

Первые писатели, шедшие путем переработки фольклорного материала, имели возможность напрямую взаимодействовать с носителями народного творчества, коммуницировать с людьми, знающими большое количество сказок. Эпоха, наступившая после французской революции 1789 г., вносила изменения, в связи с которыми народная культура если не затухала, то, по меньшей мере, активно вытеснялась и замещалась культурой города. Для литературной сказки XVIII – XIX вв. в целом характерна «попытка удержать коллективистские ценности в ситуации тотальной экспансии индивидуализма, создать альтернативный нравственный проект, опираясь на многовековой народный опыт коллективизма, который становится авторитетным доказательством и обоснованием моральных ценностей» [Халуторных, 1998: 8]. В это время Якоб и Вильгельм Гримм поставили для себя цель издать книгу сказок, которая смогла бы сохранить в себе исчезающую народную традицию в ее первозданности. Братья Гримм видели в сохранении исконных немецких текстов большой потенциал: их публикации произведений немецкого народного творчества – песен, сказок и преданий – должны были актуализировать рост немецкого самосознания в обществе, способствовать объединению разрозненных земель Германии. Поэтому они старались максимально достоверно отобразить язык рассказчика, композицию и строй, выдержать сюжет. В одинаковых сказках, услышанных от разных рассказчиков, они выбирали одну общую линию повествования. Братья Гримм признавались, что работа требовала огромных усилий и, в конечном счете, неизбежно сводилась к стилизации. Исследователь жизни и творчества братьев Гримм Герман Герстнер, описывая этот период, приводит слова авторов: «Мы старались сохранить сказки во всей их первозданной чистоте <...> Ни один эпизод в них не выдуман, не приукрашен и не изменен, так как мы стремились избежать попыток обогатить и без того богатые сказочные сюжеты за счет каких бы то

ни было аналогий и реминисценций». Но, с другой стороны, они подчеркивали: «Само собой разумеется, что стиль и построение отдельных частей по большей части принадлежат нам» [Герстнер, 1980: 24].

Материал для первого сборника братья Гримм собирали в течение шести лет, в 1812 г. было выпущено первое издание «Детских и домашних сказок». В первом издании, по мнению самих составителей, стилизация была минимальна и их идея сохранения исконного фольклорного материала воплотилась лучшим образом. В последующих изданиях требования стилистической обработки друзей-писателей и следование вкусам читающей общественности привели к существенной переработке сказок. Книга была издана несколько раз, но содержание ее было отлично от изначального. Первый вариант сборника был обнаружен исследователями в виде так называемой «Эленбергской рукописи» и переиздан в 1927 и 1963 гг. – именно эти издания вызывают наибольший интерес у фольклористов. Однако и публикации с авторской переработкой не менее ценны для науки – филологи изучают национальные немецкие черты, которые братья Гримм осознанно акцентировали при стилизации.

Параллельно с деятельностью братьев Гримм по сбору и публикации народных сказок к сказочному творчеству обращается большое количество писателей-романтиков. Их произведения развиваются в совершенно другом ключе: они не отталкиваются от фольклорных сюжетов и даже не выглядят стилизацией под них. Так называемые «старшие» романтики, члены Йенского кружка – Фридрих и Август Шлегели, Новалис, Людвиг Тик, Вильгельм Генрих Вакенродер, – развивают идею особенной философии сказки, которая ляжет в основание всей философии романтизма. Прорыв к духовной составляющей жизни, осознание важности чувственной стороны человека, признание невозможности постижения мира разумом составили основные постулаты нового литературного течения. Жанр сказки, содержащий в себе потенцию свободного перехода из мира реального в мир параллельный (душевный, фантастический или загробный), дал авторам

возможность выразить свое понимание мироустройства и отобразить с помощью сказочного творчества концептуальные идеи романтизма.

Герой романтической сказки существенно отличается от героя фольклорной сказки. Для последней характерно, что герой обладает набором позитивных качеств, если это протагонист, и отрицательных, если это антагонист. Исследовательница литературной сказки О.В. Чутаева находит, что впервые «именно у романтических героев появляется двойственность, положительные и отрицательные качества присутствуют одновременно в одном человеке» [Чутаева, 2004: 154]. Двойственность, амбивалентность – характерная черта поэтики романтизма. Она присутствует на каждом из онтологических уровней: как в человеке (личностное восприятие: добро – зло, любовь – ненависть, счастье – страдание), так и в мире (уровень космогонии: хаос – творение, рождение – умирание, расцвет – угасание).

Уход от обыденной, материальной реальности романтики осуществляли самим фактом обращения к сказочному жанру. Уже в этом действии присутствует мотив игры – сказка, которую в то время считали детским, «несерьезным» жанром, противопоставляется высоким, каноническим жанрам эпохи Классицизма. В то же время мир сказки открывает простор для фантазии, возможность выражения неуловимых, не постижимых разумом движений души и сердца. А.Б. Ботникова отмечает, что «самым существенным в их (*романтиков – А.С.*) исканиях является стремление заключить в сказку некий трансцендентальный смысл, передать его в фантастической форме» [Ботникова, 2004: 118]. Для этого авторы используют возможности сказочного хронотопа, причем оба мира сказки являются достаточно условными. Первый, мир реальности героя, иногда указывает на время «здесь и сейчас» – включает намеки на узнаваемые читателем географические ориентиры, бытовые детали (конкретные названия городов и улиц появятся позже, у младших романтиков). Второй, мир, в который уходит герой, является, как правило, трансцендентальным, метафизическим – даже если герой совершает пространственное

перемещение (путешествие), он неизменно попадает в место, в котором осуществляет свои духовные искания. «Другой» мир всегда достаточно условен, создан по аналогии с «тридесатым царством» фольклорной сказки. Однако если в народной сказке герой действует против внешних обстоятельств, то в романтической сказке метафизический мир является воплощением внутреннего мира героя, в котором он борется с «внутренними дьяволами». Этот мир ничем не ограничен, он подвластен только воле автора, который дает свободу своей фантазии, может использовать любые художественные средства для описания «увиденного». Этот мир – мир игры: по словам одного из основателей романтизма Ф. Шлегеля, «все святые игры искусства – только отдаленные подобию бесконечной игры мира, этого вечно себя творящего произведения искусства» [Шлегель, 1982: 364].

Исследователи считают, что создание сказки романтиками близко процессу мифотворчества. Разница между древней мифологией и мифологией романтизма заключается, во-первых, в осознанности, во-вторых, в масштабе – если древнее общество таким способом объясняло принципы функционирования мироздания вообще, то автор-романтик выражал субъективное представление о мире. Так, А.В. Шеллинг считал, что «всякий великий поэт призван превратить в нечто целое открывшуюся ему часть мира и из его материала создать собственную мифологию» [Шеллинг, 1966: 146]. В связи с этим творчество каждого отдельного автора хоть и выдержано в общей романтической концепции, но наделено чертами индивидуальности писателя.

Сказка Новалиса стремится выразить все самые высокие категории духовности человека: чувствительность, музыкальность, доброту, стремление к гармонии. Герой сказки «Гиацинт и Розочка» странствует в поиске «матери всех вещей» и находит ее в своей возлюбленной. Мир, в котором оказывается герой во время своего путешествия – радостный, доброжелательный, поэтический, и в этом Новалис предан самому себе: «все поэтическое должно быть сказочным» [Новалис, 2014: 250]. Герой «Генриха

фон Офтердингена» жаждет новых открытий, с радостью познает окружающий его мир. Он ищет «голубой цветок» поэзии, символизирующий для романтиков полноту счастья. «Сказка подобна сновидению, она бессвязна, – писал Новалис. – Ансамбль чудесных вещей и событий. Например, музыкальные фантазии, гармонические сопровождения эоловой арфы, сама природа» [Там же].

Мир сказки Людвига Тика, как и у Новалиса, в высшей степени эстетичен. Но герой Тика слышит, хотя и не всегда может осознать, противоречия своей души. В сказке «Руненберг» героем в его стремлении познать высшую сущность бытия овладевает одержимость. Ослепленный своим желанием, он блуждает в таинственном мире природы, окончательно запутывает себя и втягивает в свою безумную игру своих близких. Финал сказок Тика неутешителен – его герои не могут обрести гармонию, которая кажется им такой близкой и достижимой. Романтическая ирония по отношению к действительности – «божественно-человеческого начала в поэзии» – заметно проявляется в произведениях Тика [Цит. по: Ботникова, 2004: 123]. Если гармония не может быть достигнута, то можно хотя бы иронизировать над этим и вступить в ответную игру с жизнью. Проигрыш человека predetermined, но сама игра дает возможность хотя бы заглянуть за горизонт объективной действительности, при жизни прикоснуться к вечности, что и является главной мечтой человека на земле.

В одном из самых ранних романтических произведений – в сказке В.Г. Вакенродера «Удивительная восточная сказка о нагом святом» – особую роль играет мотив музыки. Какофония удручающей действительности противопоставляется симфонии иного мира – вечного, безвременного, бестелесного. Главный герой, вынужденный в буквальном смысле крутить колесо времени, не может расслышать из-за его грохота истинную музыку. В этом мире он оказывается наг – не имеет возможности, как окружающее его общество, спрятать свою сущность под одеждой, бросить свой тяжелый труд и отдаться земным наслаждениям. Его нагость



как особенная чувствительность помогает рассмотреть истинную любовь, которая и освобождает героя от непосильного труда. Загадочный переход святого в мир эфирной музыки, растворение в ней не дает прямого ответа на вопрос о возможности достижения гармонии в объективном мире вещей, но указывает на пути к ней.

Если у «старших» романтиков мир реальности едва узнаваем и только намекает на современный читателю мир, то в сказках Э.А.Т. Гофмана точность и подчеркнутое внимание к описаниям действительности конкретно указывает на исходную для героя позицию – мир сегодняшнего дня. Исследовательница поэтики сказок Гофмана Г.А. Соколова считает, что в своем творчестве автору удалось не только реализовать идеальную модель классической романтической сказки, но и отобразить в ней национальные черты немецкого этноса.

Гофман достиг цели, которую преследовали братья Гримм своей многолетней работой по сбору образцов народного творчества. Однако если братья Гримм мирились с неизбежностью стилизации и присутствием, хоть и минимальным, авторской руки в текстах, в связи с чем сказка, по их признанию, переставала быть собственно «народной», то Гофман поставил авторство во главу угла. Он взял за основу уже ставшую популярной романтическую литературную сказку и наполнил ее особенной поэтикой, отображающей черты традиционного немецкого менталитета. Г.А. Соколова отмечает, что в сказках Гофмана «грамматические средства помогают отобразить такие особенности немецкого менталитета, как точность, пунктуальность действия, “заведенный” порядок, который всегда соблюдается» [Соколова, 2011: 223]. Среди особенностей поэтики сказок Гофмана ученые выделяют, к примеру, «математическую точность»: «точное указание времени суток, а также даты совершения некоторых событий отличает стиль немецкого гения... Точность является одной из основных характеристик немецкого менталитета» [Там же: 224]. При этом от народной сказки у Гофмана остаются фольклорные черты: «одушевление природы

благодаря употреблению метафор, олицетворений; воспевание темы странничества, вызванного страстью к движению, к переменам, уход в природу. Это и необычайная музыкальность лирических произведений, связь с народной песней и наличие присущих ей задушевности и простоты» [Глевцежева, 2009: 127]. Братья Гримм не осмеливались так свободно распоряжаться записанными с чужих слов текстами и, в целях усиления национального «эффекта», лишь использовали особенную номинацию. Исследователи отмечают, что это действительно помогало им свести разнообразные тексты к единому знаменателю, так как многие из сказок имели французские, английские, датские и др. корни. З.Е. Фомина проанализировала 200 наименований сказок братьев Гримм и сделала вывод, что они «изначально отражают многие этнопсихологические характеристики немецкого этноса» [Фомина, 2010: 27]. Таким образом, Гофман сделал действительно важный шаг в развитии литературной сказки: благодаря его творчеству жанр стал более самостоятельным, но при этом сохранил национальную идентичность.

С этого времени немецкий национальный менталитет или отдельные его черты находят свое отражение в литературной сказке. К примеру, в творчестве позднего романтика Вильгельма Гауфа центральными являются мотивы грубости и жестокости. И.В. Бойчук и А.О. Лавриненко называют «такой важный концепт, как грубость, одним из центральных в немецкоязычной литературе в целом и в творчестве Вильгельма Гауфа в частности» [Бойчук, Лавриненко, 2015: 47]. Проанализировав одно из самых репрезентативных произведений писателя «Карлик Нос», исследователи сделали вывод, «что грубость в различных ее проявлениях, – от изощренных вербальных издевательств <...> до крайнего ее проявления – открытой физической агрессии <...> буквально пропитывает сказку, принимая те или иные формы» [Там же]. И если формально сказки Гауфа часто являются аллюзиями к восточным сюжетам и несут в себе ориентальные мотивы, то более внимательное изучение текстов дает представление вовсе не о

культуре Востока – автор отобразил характерные черты представителей немецкого народа.

Последующий в литературе Германии «предмартовский период» характеризуется отказом от всех постулатов романтизма: писатели сообщества «Молодой Германии» объявили искусство одним из инструментов политики и использовали художественное слово с целью влияния на общественное сознание. Главное значение приобретают публицистические жанры. Технический прогресс способствовал развитию типографского дела, в связи с чем появилось большое количество периодических изданий, в которых писатели и общественные деятели могли высказывать свои идеи (если преодолевали цензуру). С другой стороны, большие возможности книгопечатания предполагали высокие объемы литературы для широкого круга читателей, которые в большинстве своем не были готовы обсуждать «сложные вопросы» и без того тяжелой жизни и рассматривали литературу лишь как отдых и развлечение. Уровень художественной литературы снизился, несмотря на рост грамотности населения (который обеспечивался за счет образовательных реформ и деятельности, к примеру, В. фон Гумбольдта). Теория диалектического материализма, развиваемая К. Марксом и Ф. Энгельсом и получившая широкий отклик общественности, нивелировала значение духовной жизни человека, обозначив бытие как единственную возможную форму существования. Эти и другие факторы не способствовали развитию жанра сказки, в основе которого, по мнению романтиков, лежала возможность увидеть и описать как раз нематериальный мир. Мысль братьев Гримм о влиянии национального фольклора на объединение Германии стала архаизмом, новое поколение писателей несло более прогрессивные идеи, касающиеся коренной перестройки общества.

В то время как набирала силы оппозиция и при этом усиливалась реакция, часть населения отказалась от какого-либо участия в политической деятельности. Эта аудитория, называемая бидермайерами, сосредоточилась

на сохранении своего локального мира, ограждении себя от внешних проявлений. Писатели этого круга (Ф. Рюккерт, Р. Рейник, А. Копиш) обращались к сказке как к экзотике или патриархальной старине, необходимым им для «фиксации» времени в том промежутке, когда жизнь стабильна и никакие перемены не могут быть привнесены извне. Сказка бидермайеров звучала в салонах, издавалась в дешевых сборниках, рассчитанных преимущественно на детскую аудиторию. Язык и мотивы таких сказок были стереотипными и ограниченными, несли в себе ярко выраженную развлекательную или дидактическую составляющую.

Действительно, романтические принципы повсеместно опровергались, однако оставались писатели, которые пытались в условиях изменяющегося мира продолжить традицию предшествующей эпохи. Идее ухода в мир искусства от тяжелой реальной жизни остался верен поэт Эдуард Мерики. Он не свел к единому знаменателю искусство и политику, как это сделали его современники. Он не был и бидермайером, активно следил за развитием политических событий в стране. В произведениях Мерики нашли отражение его мысли, эмоции и переживания по поводу происходящего. Ностальгия по безвозвратно ушедшему прошлому и фольклорные мотивы помогают воссоздать атмосферу немецкой старины. Как и романтики, он использовал сказку для погружения в нематериальный мир: «в рассказах-сказках, являющихся поэтическим противопоставлением реальному миру, вполне возможно достижение идеала» [Дмитриев, 1986: 146]. Его сказки «Пряничный человечек из Штутгарта» (1853) и «История о прекрасной Лау» создают мир идиллии, в котором одерживается победа добра над злом.

Теодор Шторм – автор, известный в большей степени как новеллист, – по-своему наследовал романтическую традицию литературной сказки. Он психологизирует характеры героев, обостряет и усиливает конфликт между личностью и обществом. Шторм выдерживает равновесие между рационализмом и иррациональностью, которыми в равной степени наделены его произведения. В соответствии с современными Шторму теориями

Дарвина, его герои включены в процессы социума. Автор отображает социальные взаимосвязи героев: от действий одного зависят и другие члены общества. Так, в сказке «Ганс-Медведь» главный герой, достигнув высокого социального положения, с чувством благодарности возвращается к медведице, выкормившей его, и оказывает ей, уже старой и немощной, помощь и заботу. Герой сказки «Хинцельмейер» посвящает себя поиску философского камня и на своем пути отвергает любовь – единственное средство, дарующее человеку красоту, бессмертие и смысл жизни, обрекая на страдания не только самого себя, но и близких ему людей. Литературные сказки Шторма, наполненные лиризмом, несут в себе немецкие традиции: «сказка “Фея дождя”, написанная в 1863 году и счастливо сочетающая в себе мотивы народного творчества, колорит родного края и социальное содержание, принадлежит к вершинным достижениям немецких писателей в этом жанре» [Дмитриев, 1986: 245].

Народные мотивы использовал в своем творчестве Готфрид Келлер. Автор, известный в большей степени своими циклами новелл, включал в них и литературные сказки. Поэтику его произведений обусловил баланс между критическим реализмом и поэтизацией действительности, выдерживать который помогало юмористическое изложение. Г. Келлер высмеивает новый строй общества, попытки приспособления к этому строю и поведение в нем отдельного человека. Желание выгоды и финансовая прибыль являются частым мотивом новелл и сказок Келлера. Герой «Сказки-шутки о котике Шпигеле» одержим навязчивой идеей получить богатство и, ведомый мошенником-котом, женится на ведьме. Герой обладает рядом негативных характеристик, однако автор выражает доброжелательное, хотя и ироническое, отношение к нему, что делает сказочные произведения Келлера в целом оптимистичными.

Буржуазно-демократическая революция 1848 – 1849 гг. не достигла ни одной из заявленных целей (свержение дворянско-юнкерского режима объединения раздробленных княжеств, установление буржуазно-

демократического строя), поэтому многие писатели, будучи разочарованными и переживая сильнейший личностный кризис, отказываются от своей прежней деятельной позиции и отходят от активного участия в литературной жизни. Несмотря на напряженную политическую обстановку, технический прогресс достигает своего апогея. Германия становится индустриальной страной. Отвечая на запросы широкой общественности, литературный рынок наполняется тривиальной литературой – женскими и псевдоисторическими романами, иллюстрированными журналами, календарями, журналами для семейного чтения. Создатели такой литературы по-своему продолжили традицию, начатую когда-то братьями Гримм: они несли в себе давнюю мечту Германии о единстве немецкого народа, проявляли сентиментальность в отношении национальных традиций. Однако подобная литература не несла в себе искренности, как сборники сказок братьев Гримм, спекулировала на чувствах читателей, и единственной ее целью было получение прибыли издательством.

Отдельные писатели попытались выступить против существующего положения дел, особое участие они проявили в создании книг для детей. Основы детской литературы как самостоятельного направления художественной литературы в этот период только закладывались, и новые авторы сумели преодолеть дидактизм и тривиальность, характерные для большей части детских произведений того времени. Они обратились к жанру литературной сказки, упростив его, подобрав соответствующую возрасту ребенка тематику. Адольф Гласбеннер написал в 1850-е три книги («Смеющиеся дети», «Остров Марципан», «Говорящие животные»), которые были проиллюстрированы талантливыми художниками. Большое наследие оставил Франц фон Поцци: его детские повести, легенды, пьесы для кукольных театров и сказки пользовались большой популярностью среди детей. Своего героя Каспера Ларифари он наделил немецкими национальными чертами, которые преподносились автором с любовью и некоторой долей иронии, что сделало произведение свободным от

морализаторства. Вышедшая в 1845 г. книга «Степка-растрепка» Генриха Гофмана стала национальным шедевром художественной литературы для детей и при жизни автора переиздавалась 175 раз. Новаторское изложение воспитательного материала и обращение к внутреннему миру ребенка выделяли книгу из общего контекста детской литературы.

Несмотря на единичные случаи обращения немецких писателей к литературной сказке, к концу XIX века развитие жанра приостановилось. В 1880-1890 гг. ситуацию вокруг литературной сказки можно охарактеризовать следующим образом:

1) отдельные писатели постарались продолжить традицию романтической сказки, включив в нее современные черты (социальные противоречия, роль индивидуума в обществе);

2) авторы, отошедшие от пафоса романтического двоемирия, создавали литературные сказки по народным мотивам;

3) литературная сказка в большей степени стала жанром, используемым в литературе для детей. Такая сказка представляла собой один из вариантов тривиальной и дидактической прозы – литературы, характерной для послереволюционного периода Германии в целом и связанной с ростом технического прогресса;

4) несколько неординарных детских сказок, созданных в этот период, стали образцами немецкой детской классики;

5) несмотря на угасание популярности жанра, изменение содержательной составляющей, литературная сказка, так же, как и при романтизме, продолжала ориентироваться на жанровую структуру народной сказки.

Конец XIX века ознаменовался расцветом натурализма. Несмотря на долю присутствия мистицизма в литературе, большинство авторов использовало его для усиления натуралистической линии. Художественный мир литературы этого периода един, в центре его стоит биологическое существо – человек, и он подвергнут патологоанатомическому анализу. Его

поведение обусловлено средой (расцвет теорий Дарвина), животными инстинктами, его воля несвободна, и выхода из сложившейся ситуации нет и не может быть. Литературная сказка, которая даже при пессимистичном развитии сюжета, содержит в себе в том или ином выражении надежду, мечту, свободу, при натурализме перестала существовать. Натуралистический роман, новелла и лирика, наполненные пессимизмом и фатализмом, стали жанрами, которые максимально научно фиксировали текущее состояние общества, не допуская иллюзии возможных перемен.

Автором, который в этот период в своем творчестве обратился к сказке и сказочным мотивам, стал драматург Герхарт Гауптман. Исследователи считают, что на его мировоззрение повлияло натуралистическое течение, однако сам он впоследствии делал неоднократные попытки преодолеть границы этого направления. «Усилилась его склонность к выходу за пределы социального антагонизма, к предпочтению национального <...>, к переосмыслению общественных конфликтов в общечеловеческие» [Дмитриев, 1986: 314]. В одном из центральных произведений – драме-сказке «Потонувший колокол» – автор обозначил проблему сознания человека, живущего в модернистскую эпоху, главной характеристикой которой является многообразие «измов», не сводящихся, как в течение всех предшествующих тысячелетий, к единому знаменателю. Гауптман откликнулся на стремление немецкой философской мысли обнаружить «принцип монистического тождества, согласно которому многообразие мира выводится из единого принципа» [Слизкова, 2013: 107]. Если главным постулатом эпохи выступает понимание человека как неотъемлемой части природы, то природа, в таком случае, это не просто среда – это Вселенная, которая одновременно несет в себе материальную и трансцендентную составляющую, являющиеся проявлениями друг друга. Точно так же и человек имеет свою внешнюю и внутреннюю сущность, и его главное жизненное устремление должно быть направлено на единение с Вселенной. Главный герой «Потонувшего колокола» Генрих, «по замыслу Гауптмана,



должен проникнуть в глубины собственной, разорванной и хаотичной, души, как герой эпохи модерна, принять этот хаос и вновь прийти к высокоорганизованному монистическому единству» [Там же]. Жанр сказки и ее потенциал «двоемирия» автор использует для погружения героя в мир собственного подсознания, в котором и проходит поиск причин неприятия себя и мира. Внешне это выглядит как сон, бред, то есть второе пространство находится не вовне, как это было прежде в литературной сказке, а является непосредственно внутренним миром человека. Подобное проявление двоемирия уже было у романтиков, однако их «другой» мир выступал явным, категоричным противопоставлением внешнему миру. Гауптман не разделяет два мира как два полюса существования, наоборот, он демонстрирует их единоначалие, благодаря которому достижимо разрешение всех противоречий.

Гауптман берет от сказки не только ее жанровый конструкт, но и заимствует у нее традиционные сказочные символы. Его произведения наполнены сказочными персонажами (эльфы, феи), реквизитом (эликсир против колдовства, волшебный клубок ниток, скатерть-самобранка), описаниями сказочных пейзажей (пещеры, скалы, долины). Все же автор обращается к фольклору для достижения своих творческих целей, «используя его образы, он зачастую модернизировал их, наполняя новым содержанием, а иногда и превращая в туманные аллегории (“Золотая арфа”, “А Пиппа танцует!” и др.)» [Коврова, 2009: 28]. Это одна из особенностей сказки рубежа веков, которая в большей степени проявит себя уже в XX столетии.

Драматург и новеллист Артур Шницлер в своих жанровых экспериментах неоднократно использовал фольклорные мотивы. Свои философские и религиозные искания автор пробовал выразить в том числе и с помощью обращения к сказочному жанру. В сказке «Предостережение» (другое название «Три предупреждения») 1924 г. герой сталкивается с предопределенностью событий его жизни, так автор определяет масштаб влияния отдельной личности на события мирового масштаба. При этом

человек не способен услышать «голос пророчества», обрекает себя на слепую смерть, следуя не сколько своей воле, сколько предрешенности, так и не познав смысла жизни. Шницлер в «Предостережении» сводит к единому знаменателю возникшие в связи с теориями Ницше онтологические противоречия: «но называет всяк меня по-разному: для суеверных я – предначертание, для дураков я – просто случай, а для верующих Бог. Ну, а для тех, кто мудрым мнит себя, я – сила, что была в начале всех начал» [Шницлер, 1989: 271].

Творчество Рикарды Хух – автора исторических и психологических романов – берет свое начало в неоромантизме, литературном течении, появившемся как противопоставление натурализму и реализму. Как и романтики XIX века, она заинтересовалась сказочным жанром: Р. Хух в «Лживой сказочке» (1897 г.) создает глубоко психологизированные характеры героев, рисует мельчайшие оттенки их настроений и состояний. В сказке автор ставит проблему деромантизации любви: юноша отказывается отдать русалке свое сердце даже во имя настоящего чувства.

Другой представитель неоромантизма, Герман Гессе, перенимает от романтизма XIX века в своем творчестве мотив игры. Многослойность игр, которыми изобилуют его проза и стихотворения, до сих пор составляет предмет изучения. Неудивительно, что сказка стала одним из любимых жанров Гессе. Как и в романах, Гессе моделирует в сказках иные реальности, в которых получают развитие актуальное событие или общество в целом. В сказке «Необычайные известия о далекой звезде» (1915 г.), созданной в разгар Первой Мировой войны, автор показывает страну, поля которой усеяны трупами, и сокрушенный король рассказывает главному герою из другого мира о бессмысленности кровопролития. Путешествие юноши в мир, в котором царит смерть, – мотив, перенесенный из фольклорной сказки: так герои обычно проходят обряд инициации, который необходим человеку для перехода из детства в зрелость. В сказке Гессе пространства инвертированы: если в фольклоре исходный мир – мир, приближенный к

реальности, в то время как мир смерти – фантастический, то здесь, наоборот, мир смерти – это современность, действительность Мировой войны.

Наряду с немецкими и австрийскими писателями, которые в начале XX века при жизни достигли мирового признания (Генрих и Томас Манны, Келлерман, Вассерман), в 20-е годы появляется поколение молодых авторов, заявивших о новых актуальных течениях в литературе. В Германии ключевым направлением в искусстве становится экспрессионизм, поэты объединяются в группировки, проводят литературные встречи, на которых они читают свои стихи, издают совместные сборники. В связи с тем, что деятельность этих авторов приходится на годы Первой Мировой войны и волны революций в Европе, их поэзия наполнена упадочническими настроениями, выражает потерю ориентиров, истощение сил и ресурсов. Невозможность осмыслить масштаб происходящих событий отображается в произведениях обрывочной картиной мира, фрагментарностью, сосредоточением на внутреннем состоянии человека. Это направление ставило своей задачей усиление художественной выразительности всеми доступными средствами.

Писатель-экспрессионист Гюстав Мейринк, как и другие представители течения, обращался к мифу и сказке как к возможности с их помощью выразить самую суть, отделив несущественное, бытовое. Он сотрудничал с юмористическим журналом «Симплициссимус», высмеивающим господствующие общественные порядки и политический режим Вильгельма II. В 1913 г. вышел его сборник «Волшебный рог немецкого обывателя» (как намек на «Волшебный рог мальчика. Старинные немецкие песни» А. Арнима и К. Брентано), в который вошли сатирические рассказы, фельетоны и сказки. Мейринк «едко высмеивает буржуазную ограниченность и тупость австрийского мещанства, псевдонародные, а по сути шовинистические настроения, коррупцию чиновного аппарата, выхолощенность далекой от жизни науки и др» [Коренева, 1989: 534]. «История льва Алоиса», «Читракарна, благородный верблюд», «Проклятье

жабы – проклятые жабы» представляют собой сказки-притчи, в которых автор аллегорически рисует устройство современного светского общества, высмеивает культивируемые в них качества: благородство, мягкость, интеллект, истинное значение которых забыто или вывернуто наизнанку.

Йоахим Рингельнатц, как и Мейринк, сотрудничал с «Симплициссимусом». Его сказки содержат в себе и натуралистические мотивы, хотя выходили они позднее, когда течение натурализма, казалось бы, исчерпало себя, и экспрессионистские. Некоторые его произведения написаны на основе фольклорных сюжетов: «Правдивый моряк» (1922 г.), «Куттель Даддельу рассказывает своим детям сказку про Красную Шапочку» (1924 г.). Знакомые сюжеты инвертированы у Рингельнатца, положительные герои становятся отрицательными и непривлекательными, их действия абсурдны. Никакой морали и высоких нравственных качеств, по мнению Рингельнатца, не осталось ни в светском обществе, ни в народе, откуда прежде можно было почерпнуть знание об этических нормах.

Поэзию Эльзы Ласкер-Шюлер, одного из крупных представителей экспрессионизма, отличает умение сочетать светлые и темные стороны жизни. По мнению автора, в их взаимодействии и проявляется сама жизнь. Тонкость и глубина чувств, которые способен испытывать человек, психологически точно описываются в сказке «Белая Георгина», опубликованной в 1934 г. Человек живет в материальном мире, полном абсурда и зла, но выбор, каким будет этот мир в его глазах, остается за ним. Героиня сказки (в которой повествование идет от первого лица) одушевляет простые предметы (гребешок и цветок), слышит их голоса, наделяет возможностью переживать эмоции, в этом и состоит сущность ее жизни – играть во всю силу своего воображения, рисуя хотя бы в нем положительные финалы.

Гуго фон Гофмансталь, поэт и драматург, в коротких формах рассказов и сказок дублирует проблематику своих стихотворений и драм. А.В. Елисеева считает, что «проза Гофмансталя, так же как и поэзия,

несомненно, смыкается с эстетикой символизма» [Елисеева, 1965: 17]. В его сказках-новеллах, по мнению ученого, наличествуют две тождественных друг другу части, разделенные поворотным пунктом и внешне не имеющие логической связи. Однако логика обнаруживается при анализе символов: страдания и смерть богатого купеческого сына во второй части «Сказки шестьсот семьдесят второй ночи» (1895 г.) предсказаны символическими элементами первой. В произведениях Гофмансталя сильна мистическая составляющая, что говорит о влиянии на его творчество идей романтизма. Сам Гофмансталь относил себя к течению «неоромантизма» и в целом разделял идею романтиков XIX века, согласно которой чувственный мир превалирует над миром разума. Елисеева обнаруживает эстетскую игру в творчестве автора, что тоже соответствует принципам романтизма: «в художественном мире Гофмансталя всякое явление заключает в себе свою противоположность: легкая эстетская забава скрывает глубокий смысл, а серьезные философские и моральные проблемы подвергаются эстетизации» [Там же: 5].

На раннем этапе своего творчества испытал влияние символизма и Р.М. Рильке. В сказке «Перо и меч» (1983 г.) аллегорически высказывается идея важности и возможности сохранения мира – вместо развязывания кровопролитных войн, разжигаемых амбициями и эгоизмом. «Победитель дракона» (1901 г.), как и другая проза, написанная после 1900 г., выражает горечь и недоумение автора по поводу законов мира, в котором существует человек. Мелочность и противоречивость чувств героини, ради которой совершаются подвиги, противопоставляются цельности и внутренней собранности юноши, попытавшегося убить дракона. Каждое из задуманных героических действий персонажей заканчивается фиаско – рыцарь не убивает дракона, получает увечья, девушка стремится на помощь к раненому, но по дороге передумывает. Возвышенное движение ее души оборачивается тщеславием и любопытством, настоящее мужество и сила отпугивают, как итог – ни один из героев не достигает своих целей.

Движение социалистической литературы, стабильно развивавшееся начиная со второй половины XIX века, достигает своего расцвета в начале XX века. Для него тоже характерны произведения в жанре литературной сказки. Герминия Цур Мюлен, писавшая преимущественно для детей, создала несколько сказок-утопий, в которых идеалы социализма легко могут быть достигнуты – стоит лишь снять цветные очки («Очки» 1924 г.) или разрушить заборы («Забор», 1924 г.).

Альфред Дёблин, создавший несколько произведений, в том числе, публицистических, обратился в послевоенное время к антифашистской тематике. Его произведениям характерны притчеобразность, мифологизация жизни. Так, в «Сказочке» (1937 г.) повествователь рассуждает о свободе, которая надежно охраняется государством, ради чего тюрьмы регулярно пополняются посягнувшими на нее преступниками. Нет никакой разницы между порядками королевства «Молчок» и герцогства «Свобода»; такой порядок, по мнению Дёблина, существовал всегда, и у человечества нет никакой возможности преодолеть его.

Практически в каждом из литературных течений рубежа XIX – XX вв. и первой половины XX в. авторы обращались к жанру сказки, хотя никто из них не делал его основным в своем творчестве. Писатели раскрывали жанровый потенциал сказки, адаптировали его, обращались к нему как к одной из возможностей выразить свою позицию и видение современности. Таким образом, сказка прошла новый виток в своем развитии, приобретая особенные черты по сравнению со сказкой XIX века:

- 1) образы героев в большей степени психологизированы;
- 2) двоемирие как репрезентативная черта жанра претерпевает существенную трансформацию: границы между мирами размываются, иногда и вовсе исчезают;
- 3) сказочные символы с готовым набором характеристик внедряются в произведения для углубления смыслов, заложенных авторами;
- 4) в фольклорных сюжетах переставляются акценты;

5) игровое начало усиливается.

После окончания Второй Мировой войны Германия разделяется надвое, каждое из новых образований будет развивать свою линию в искусстве. Тем не менее существуют общие черты, характеризующие немецкую литературу послевоенного периода. Тема фашизма болезненная, но единственно возможная, поскольку на ее фоне меркнут какие-либо другие. Искусство ищет способ поставить вопросы о виновных, о последствиях и травмах произошедшей катастрофы. В литературе этого периода прежде всего отражены покаяние нации, поиск виновных в нацизме. Все чаще вина возлагается на каждого отдельного немца как на человека, не сумевшего своевременно сделать правильный выбор. Писатели настойчиво указывают на то, что осознание собственной причастности к содеянному есть первый шаг к исправлению ошибок прошлого. В это время Йоганесс Бобровский создает несколько рассказов, новелл и сказок, вошедших в сборник «Бёлендорф и мышинный праздник» (1965 г.). Автор иносказательно рассуждает о причинах, которые привели немецкую нацию и каждого отдельного человека к фашизму: «Немногословно, но убедительно показывает Бобровский, что и этот солдат прошел “школу воспитания” фашистской пропагандой, “посулами” приключений и романтики» [Гильфанова, 2016: 17]. Его тексты наполнены сказочными символами, он моделирует мир, в котором царят гармония и праздник, и тем сильнее ощущается контраст, когда этот мир разрушается войной: «Представление, танец мышей, становится демонстрацией праздника жизни перед лицом неминуемой смерти. Невесомость танца, его меланхолическое звучание являются при этом символом свободы и особого достоинства» [Там же]. Произведениям Бобровского свойственны фольклорные мотивы, звучащие как призыв к возвращению национальных, исконно немецких ценностей в современную жизнь.

ГДР в первые послевоенные годы занималась строительством социализма, воспитанием «нового человека». Литераторы ГДР (А. Зергес,

К. Вольф, Г. Кант, Э. Нойч) объединились в Союз немецких писателей, на ежегодных съездах которого обсуждалась и выстраивалась общая идеологическая позиция. Однако участники этого объединения и стали первыми, кто заметил разрыв между реальной жизнью и постулатами нового режима, усомнился в возможности и, более того, в необходимости строительства «новой жизни» в то время, как прежние проблемы оставались нерешенными (взаимодействие «власть-державной» элиты и маленького человека, судьба отдельного человека, его духовное и психологическое состояние). Первые писатели, предпринявшие попытку высказаться о возникающих в социалистическом обществе противоречиях, столкнулись с цензурой и политическими репрессиями. Ситуация обострилась после «дела Бирмана» в 1976 г., когда более 150 писателей и деятелей культуры подписали протест против лишения его гражданских прав. В этот период сообщество интеллигенции разделилось на два лагеря: одни оставались лояльны к власти и верны общегосударственной идеологии, другие либо вышли из Союза немецких писателей или стали игнорировать съезды, считая их бесполезными, либо эмигрировали в ФРГ (не всегда по своей воле). В органах цензуры годами обсуждались произведения, многие из которых так и не были опубликованы вплоть до ликвидации ГДР.

В таких условиях литература была вынуждена искать пути собственного развития, возможности высказаться и при этом избежать цензурных преследований. В связи с этим исследователи отмечают несколько общих тенденций, среди которых (важных для понимания особенностей литературной сказки этого периода) «текст в тексте», литературные игры с читателями, мифологизация литературы. «Вторичная литература» позволила авторам, проецируя злободневные проблемы на знакомые тексты и сюжеты, неявно высказаться о важном. «Обращение к литературному наследию стало способом косвенного выражения отношения к современности, литературной игрой с властью и с читателем, который быстро научился расшифровывать исторические пассажи и реминисценции»



[Гугнин, 1987: 541]. Писатели, драматурги, поэты обращаются к античности, мифам и сказкам. Литературная сказка получает мощный стимул в своем развитии.

Впервые стали появляться трансформированные жанры. Авторы настойчиво искали, каким образом еще можно высказаться в условиях, когда прямое высказывание невозможно. Писатель уже не был писателем в единожды выбранном им амплуа: он либо применял в своем творчестве сразу несколько жанров, синтезируя их, либо последовательно в течение творческой деятельности осуществлял переход от одного жанра к другому, используя каждым новым для себя жанре элементы уже освоенных.

В условиях социализма акцент делается на воспитании новых поколений, поэтому возрождается детская литература, пережившая сильный упадок в военные годы. Наряду со сказочными произведениями, активно утверждающими социалистическую идеологию (Б. Шенланк, О.М. Граф), издаются сказки, авторы которых, обходя усиливающуюся цензуру, оставляют за читателем право выбора собственной позиции (Д. Крюс, Э. Кестнер, К. Кузенберг). Трансформируется образ героя: «В современных немецких литературных сказках на смену царствующим особам приходят спортсмен-разрядник, эстрадный певец, строитель гаражей, консультант по посадке деревьев (Р. Крист “Der alte Mann und der Baum”), моряки и переводчики (Р. Крист “Die Rettung des Saragossameeres”) или даже домашние животные со своими проблемами (М. Штаде “Der Traum vom Nühnchen und vom Nähnenchen”), что придает жанру элемент научной фантастики» [Селезень, 2016: 146].

В литературе усиливается субъективное начало: тема зависимости человека от общества изживает себя, проблематика взаимодействия личности и окружающей среды выступает на первый план. Автор детских произведений Михаэль Энде философски рассматривает вопрос о значении ребенка и детского взгляда на жизнь. В произведении «Момо», вышедшем 1973 г. «в гиперболизированном образе Серых господ предстает

обезличивание и бездушные, угрожающие традиционным ценностям» [Редина, 2017: 92]. Тема противостояния детей как представителей чистого, здорового мировоззрения, и взрослых, озабоченных материальными вопросами, нашла отражение во многих сказках и повестях М. Энде. Центральным в его творчестве является доминирование игровой поэтики, обусловленное началом эпохи постмодернизма в литературе. Исследователи выявляют в текстах Энде «игровые приемы, свойственные лишь для его творческой манеры» [Большакова, 2007: 7]. Автор создает игровую атмосферу, в которой разворачивается повествование, не поддающееся однозначному толкованию, что вызывало интерес к его произведениям и у взрослых, и у детей.

Постепенно общество писателей Германии разделилось на несколько лагерей в зависимости от убеждений: поддерживающие и не поддерживающие социалистический режим, приверженцы и борцы с капиталистическим режимом. Многие авторы, запрещенные цензурой в своей стране, продолжали писать, будучи эмигрантами. В 1955 г. Петер Хакс эмигрирует в ГДР: «Я переехал в ГДР, так как предпочитаю помогать строить социализм, а не разминивать свои способности литератора на вымученную и бесплодную оппозицию государственному и культурному аппарату, поощряющему фашизм» [Венгерова, 1979: 449]. Действительно, Хакс ставил в своих произведениях вопросы о строительстве нового общества, однако его наследие не сводится к общему знаменателю, характеризующему его творчество как апологетическое. Путь его становления как писателя шел через реализацию социалистических идей в произведениях к отображению возможных их трансформаций, в том числе и негативных. Он уделял внимание вопросам влияния личности на ход исторических событий, роли масс в политической жизни общества, факторам, влияющим на воспитание человека, и многим другим. Число жанровых форм, к которым он обращался, огромно: пьесы, повести, рассказы, сказки, эссе, стихотворения. Литературная сказка Хакса составляет

1/5 часть его творческого наследия, его произведения в сказочном жанре отличаются своеобразной поэтикой, основанной на тематической или текстуальной проекции в прошлое.

Немецкая литературная сказка второй половины XX века, таким образом, характеризуется рядом особенностей:

1) сохранение жанрового конструкта фольклорной сказки, при этом он может быть неочевиден или выражен непривычными для жанра способами;

2) видимое игровое начало, выражаемое игрой в пространстве текста и интертекстуальной игрой;

3) сохранение национальных мотивов;

4) трансформация типов героев.

Большой потенциал сказочного жанра обусловил интерес, с одной стороны, авторов, обращающихся к сказке, с другой стороны – исследователей, которые на основании научного подхода выявляют особенности и закономерности развития жанра.

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1

Генезис литературной сказки на сегодняшний день достаточно точно определяется исследователями: она возникла от своего пражанра – фольклорной сказки, которая, в свою очередь, является наследницей мифа. С одной стороны, литературная сказка как явление неоднородно: существующие образцы могут далеко отстоять друг от друга по содержанию, поэтике, художественной форме; с другой стороны, она несет в себе выраженные общие черты (для понятийного определения которых исследователи пока не смогли сформировать единый методологический подход).

Действительно, любая сказка представляет собой аксиологически ориентированный тип концепции действительности, опирающийся на свои ключевые структурные составляющие: особенную художественную картину мира и игровое начало. Совокупность этих характеристик унаследована от фольклорной сказки и представляет собой проявление «памяти жанра», хотя форма их существенно изменена по сравнению с пражанром.

На протяжении нескольких веков, начиная с первого сборника сказок братьев Гримм, жанр разрастался, синтезировался с другими литературными жанрами, рождал новые трансформации своей архитектоники. Развитие сказки Германии демонстрирует, во-первых, ее соотнесенность с фольклором и желание писателей сохранять национальные черты, с другой – отражение последних достижений искусства слова и разнообразие авторских подходов к написанию произведений в сказочном жанре.

## ГЛАВА 2. ЖАНР ЛИТЕРАТУРНОЙ СКАЗКИ В ТВОРЧЕСТВЕ П. ХАКСА: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

### 2.1. Проблематика литературных сказок П. Хакса

Творческая деятельность Петера Хакса приходится на вторую половину XX века. В разнообразных по жанру и специфике произведениях писателя нашли отражение тематическое многообразие и проблемы послевоенного периода Германии. Получив жизненный опыт при капитализме и социализме, Петер Хакс официально остается верным второму, осознанно им выбранному режиму. Однако его творчество постепенно начинает наполняться подтекстами, двойными смыслами, содержащими в том числе критический взгляд на господствующее государственное устройство. С другой стороны, его концепция движения истории обуславливает оптимистическую установку мировосприятия, которой писатель оставался верен на протяжении всей жизни.

Послевоенной литературе свойственен интерес к социальной, моральной и психологической проблематике. Круг тем, к которым обращаются авторы, очень широк: от «вечных» вопросов этики, добра и любви (К. Вольф, А. Вельм) до актуальных для современности трудностях взаимоотношений в неполных семьях (М. Энде, Э. Кестнер, Е. Штриттматер) и противоречий общественного устройства (В. Гайдучек, Г. Герлих, В. Майнк). Тенденции немецкой литературы определяют общую направленность творчества Петера Хакса, однако преломляются в его произведениях с учетом мировоззрения писателя.

Социальная проблематика в произведениях Петера Хакса едва ли не определяющая: в пьесах, повестях и сказках писатель отображает засилье ограниченности, самодурства представителей власти и доведенный до абсурда бюрократизм, демонстрирует трудности взаимодействия отдельной

личности с обществом или с другой личностью. Мир, изображенный в сказках Петера Хакса, даже если он выглядит как сказочный или мифологический, всегда является представлением современного автору мира, на это указывают слова-маркеры: телевизор в сказке «Подушка с розами», обсуждение гиподинамии – болезни второй половины XX века в сказке «Дети» или «квартирного» вопроса в повести «Прилепа в птичьем гнезде». Отдельные детали, философские отступления повествователя или целые произведения указывают на повышенное внимание автора к проблемам общественного устройства – его внешней стороне и внутренней, содержательной. Так, в сказке «Небо и ад» черт замечает: «Да мне здесь (*в аду – А.С.*) совсем нечего делать <...> Все люди теперь стали такими примерными и старательными, как в газетах пишут, и ко мне не попадают» [Хакс, 2000: 18]. Пресса, выступающая инструментом формирования мировоззрения, проходит жесткую цензуру, поэтому печатные материалы скучны и однообразны. Тот факт, что они не отображают правду жизни и злободневные проблемы, очевиден для граждан, в особенности для старшего поколения, прошедшего войну: повествователь в лирическом отступлении сказки «Подушка с розами» замечает, что «пожилых людей на мякине не проведешь. Поэтому они часто не читают газет» [Хакс, 2000: 60]. Пренебрежительное отношение к печатным материалам гротескно изображено в повести «Магистр Кнауэрхазе», когда Королевский сын со своими спутниками «обнаружили на земле в лесу газету, которой воспользовался какой-то дровосек, справив нужду» [Хакс, 2006: 61].

Несмотря на красивую картину жизни, которую рисует официальная пресса, ее настоящее устройство в произведениях Петера Хакса определяется совершенно иначе. Особое внимание автор уделяет образам властителей как тем личностям, от деятельности которых зависит жизнь многих людей. Как правило, они окрашены иронией – и отрицательные, и положительные. Первым он дает личностную характеристику (Фея Гризла в сказке «Прилепа в птичьем гнезде» имела «неописуемо тупую гримасу» [Хакс, 2006: 97]),

указывает на бессмысленность их занятий, поступков (в сказке «Филин и летающая принцесса» король Триполи придавал особое значение кроватям: «у него были кровати из черного дерева, кровати из слоновой кости, кровати из малахита, кровати, инкрустированные створками больших раковин» [Там же: 21], Новый король в сказке «Магистр Кнауэрхазе» «приказал в обязательном порядке пробивать новую дверь в каждом доме, куда заходил, исходя из того, что в старую дверь мог в свое время входить прежний король» [Там же: 51]) или речи (император Месопотамии обвинял гору в том, что его конь споткнулся: «Эта гора <...> нанесла мне обиду, и я вынесу ей обвинительный приговор, но чтобы было все по закону, я устрою показательный процесс») [Там же: 17]. Образы ограниченных правителей дополняются характеристиками, свойственными лидерам тоталитарных режимов: они увековечивают себя в скульптурах («Старый король поставил себе бесчисленные памятники: стоячие, конные и верхом на дельфине» [Там же: 51] – «Магистр Кнауэрхазе») и портретах (Новый король «на них был изображен великаном с пламенным сиянием вокруг головы» [Там же: 71] – «Магистр Кнауэрхазе»), пренебрегают своими подданными (государственная королевская карета, запряженная дюжиной слонов, раздавила людей, гулявших в саду; Новый король приказывает «тайно задушить двух своих приверженцев и заменить их двумя похожими чиновниками» [Там же: 65]). Однако такие властители всегда бывают разоблачены автором («Новый король приобрел комплекс неполноценности», «им овладела жажда власти» [Там же: 71] – «Магистр Кнауэрхазе») или героями (Садовый Бог развенчивает шестиногость Феи Гризлы: «Четыре, – терпеливо подытожил Садовый Бог» [Там же: 57].)

Для объяснения значимости и многогранности образа положительного правителя Петер Хакс вводит в свою историческую концепцию понятие «Величина»: он «имеет в виду и масштаб события, и смысловые коннотации, связывающие его с общей историей» [Сейбель, 2018: 103]. История, согласно теории Хакса, эволюционна, но движут ей не представители власти, даже

если они действительно наделены положительными качествами, а энергия противоречий, которыми окружены эти личности. Главная задача правителя сформулирована в сказке «Магистр Кнауэрхазе»: владеть «искусством направлять будущий ход истории в желательное русло» [Хакс, 2006: 59]. Поэтому «гиганты» всегда оказываются в центре хаоса, в котором им, с одной стороны, приходится как-то соответствовать своей роли – принимать решения, командовать, воевать («Сражение, – небрежно бросил Миловзор. – Бой не на жизнь, а на смерть» [Там же: 107]), а с другой – преодолевать себя (Принц Телемах: «Мне кажется, я не выдавлю из себя ни слова» [Там же: 183], Король Рукавица «загнал себе в руку иглу, каковая при попытке вытащить ее за нитку обломилась» [Хакс, 2000: 80], однако «благородной натуре нашего государя свойственно умение скрывать самую жестокую боль» [Там же]), учиться (принц Телемах, Принц Рукавица, Королевский сын), разбираться в интригах и человеческих отношениях («Король Королевский сын похвалил их туалеты, особенно костюм Королевы За, достойный, по его словам, упоминания в справочниках как женских, так и военных хитростей» [Хакс, 2006: 72]). Образы положительных правителей у Хакса не избежали авторской иронии, они не идеализированы: короли предстают как обычные люди, имеющие свои сильные и слабые черты характера, иногда ошибающиеся и способные испытывать человеческие чувства и эмоции.

Преимущественно власть у Петера Хакса связана с некими завоеваниями (исключение составляет история принца Телемах). Тема войны занимает особое место в творчестве Петера Хакса – ее причины писатель видит в интригах правящей верхушки: людей сталкивают между собой на совершенно бессмысленных основаниях. Абсурдность этих интриг в произведениях Хакса создает аллюзию к нелепому противостоянию тупоконечников и остроконечников в «Путешествиях Гулливера» Джонатана Свифта: из-за ненависти между братьями, среди которых один предпочитал красить бороду в зеленый цвет, а другой – в красный, возникла война,



«которая превратила больше домов в пепел, больше юношей в инвалидов и больше гимназий в конюшни, чем любая самая знаменитая война» [Там же: 16]. Тема войны – центральная и в сказке «Принц Рукавица»: «война между кобольдами и журавлями ведется испокон века» [Хакс, 2000: 80]. «Если в ранних произведениях предлагалось мирное, творческое разрешение вечной проблемы разобщенности людей, то в его поздних работах, хотя они и заканчиваются сходным аккордом, иронически отстаивается война сама как последний способ достижения совместного мирного сосуществования посредством борьбы» (*перевод – А.С.*) [Di Napoli, 2010: 38]. Идеальное государство кобольдов («Кобольды – работающий и образованный народ, который живет в горных ущельях и выращивает злаки в узких долинах. Они, можно сказать, изобрели три вещи: добро, истину и красоту» [Там же: 79]) как намек на социалистическое общество терпит бедствия от «малоголовых» журавлей, потому что те каждый год «с отвратительным криком <...> пожирают молодые всходы, до самого последнего едва проросшего стебелька» [Там же: 80]. В конце концов заключается мирный договор, обе стороны больше не взаимодействуют друг с другом, и жизнь кобольдов налаживается. Ироническое замечание в заключении по поводу того, что теперь их можно чаще встречать на улицах, «чем хотелось бы» [Там же: 86], перекликается с идеей черта из сказки «Небо и ад» о том, что в современном мире граждане стали чересчур идеальными. Фея Гризла в повести «Прилепа в птичьем гнезде» затеяла захват садовых территорий с целью расширить свои владения. Когда придворные отказались от прямых боевых действий, ее тактикой стала скрытая война: «нужно повергнуть враждебный сад в такое состояние, которое лишило бы мужества его обитателей и вдохновило бы на подвиги наши войска» [Хакс, 2006: 98]. Повествователь в финале главы «У постели Феи Гризлы» констатировал, перенося политическое понятие в бытовой контекст, еще одно явление XX века – «холодную войну» 40 – 60 гг.: «войну можно спрятать так же, как шапку или носовой платок» [Там же: 99].

Такая неотъемлемая черта времени, как бюрократизм, запечатлена во многих произведениях эпохи: современные Петеру Хаксу писатели (Р. Крист, К. Ран, Р. Киш) «на суд читателя выносят проблемы реального человека, общества, которое окружает этого человека и современной ему жизни» [Селезень, 2016: 146]. В сказках Хакса бюрократия – один из главных объектов иронии. Бюрократические проявления представлены в авторских комментариях («больше всего можно добиться за теми дверьми, на которых значится: “Вход запрещён”» [Хакс, 2000: 40]), с помощью описания нелепых ситуаций (когда спасителям сада в повести «Прилепа в птичьем гнезде» не нашлось на празднике места: «написано: для белок, а вы не белка, сколько бы белок вы ни посадили себе на колени» [Там же: 154]) или наименования должностей героев («член городского совета, ответственный за переименование улиц» [Там же: 45]).

В сказочных произведениях Петера Хакса получила отражение такая категория жизни социалистического общества, как шефство. В «Сказке для куклы» директор завода «послал рабочего, чтобы тот на торжественном собрании взял шефство над школой» [Там же: 56]. Обещание руководства на деле оказывается забытым, лишь доброта рабочего спасает ситуацию: он, скрываясь и стыдясь своего рассеянного директора, приходит в школу в выходные дни, чтобы отремонтировать поломанный инвентарь. Абсурдность принудительного шефства показана в сказке «В здоровом теле – здоровый дух», когда девочка испытывает облегчение оттого, что ее заболевший одноклассник, к которому она была обязана приходить ежедневно, чтобы обучать его школьным предметам, в конце концов умер: «Торстен умер, а у Ольги снова появились свободные вечера» [Там же: 22].

Проблеме смены эпох, времен, порядков в произведениях Петера Хакса уделяется особое внимание: пьесы «Дети», «Малыш Марии» основаны на таком противостоянии. Кронос говорит Зевсу: «Согласись, что если я допустил бы тебя к власти, ты захотел бы царствовать не так, как я», Ирод сокрушается из-за появления на свет Иисуса: «Нет, ваше преступление хуже:

/ И Бог и новый царь вам нужен» [Там же: 222, 270]. Стремление сохранить какой бы то ни было порядок, упорство в отстаивании стабильности («золотой век» – в «Детях»), какой бы архаичной она ни была, показаны, с одной стороны, гротескно, с другой – достаточно реалистично, поскольку убедительно сопровождаются комментариями старшего поколения о том, что любые изменения происходят лишь к худшему.

В сказке «Антон и Новый год» Старый Год с помощью хитростей пытается наступить снова – так буквализируется идея столкновения разных эпох. «Новый Год был еще совсем наивным и доверчивым», он говорит Старому Году: «Хочется начать весело и красиво, ведь со мной связано столько надежд. А ты передаешь мне дела в таком плачевном состоянии!» [Хакс, 2000: 39] Только маленький мальчик Антон, которому не терпится побыстрее вырасти, спасает ситуацию – в его образе, так же как и в образе самого Нового Года, воплощаются надежды на «светлое будущее».

Одной из вариаций проблемы смены эпох в сказках Петера Хакса выступает проблема смены поколений, в частности – взаимоотношения взрослых и детей. Ребенок борется за свои права и требует уважения: Проспер возмущается властью своей тетки, и повествователь в сказке выступает на стороне мальчика: «Проспер полагал, что тетка была не права, и мы разделяем его точку зрения» [Хакс, 2000: 23]. Антон считает, что неуважительное отношение к детям несправедливо: «вся беда в том <...> что я такой маленький. Будь я большим и взрослым, надо мной бы никто не смеялся» [Там же: 23]. Должное отношение к ребёнку, разговор со взрослым на равных встречаются в сказке «Уши летучей мыши под селитровым соусом», когда повествователь искренне восхищается маленькой, но значимой победой Оливера: «Боже мой, – вскричал я, когда Оливер выложил их (*монеты – А.С.*) передо мной на стол. – Один талер с портретом Марии-Терезии. И один талер с изображением ангела. И один иоакимсталер. И один саксонский талер с хохлачем» [Там же: 36]. Поскольку в произведениях Петера Хакса отображается современность, то и дети в них пребывают в

среднестатистических для того периода семьях – вместе с Метой Морфоз живет одинокая тетка, у Проспера нет родителей (возможно этим определяется его любовь к отцовским книгам), Принц Кобольд остается без матери. Поэтому авторские комментарии часто несут в себе горечь по поводу отсутствия понимания в семьях: «Печально, когда родственники постоянно ссорятся» [Там же: 23].

Действительно, новому поколению, идущему на смену прежнему, важно вступить в свои права. Однако оно неразрывно связано с предыдущим, поскольку им обоим приходится взаимодействовать в среде, где старое и новое существуют одновременно. Проблема отношений наставник – ученик встречается во многих произведениях Петера Хакса, центральной она выступает в сказочных повестях «Принц Телемах и его учитель Ментор», «Магистр Кнауэрхазе» и в пьесе «Дети». Рассуждения о значимости учителя во время становления личности рассеяны по всем текстам, сам факт достижения цели детьми доказывает необходимость своевременного грамотного воспитания. Этот процесс, как и многие другие, у Хакса не идеализируется. Учитель Ментор, который выгодно отличается от всего «нашествия учителей», тоже терпит профессиональные неудачи: «Всю дорогу он продолжал одаривать Телемаха мудрыми наставлениями, которые мы, как обычно, пропускаем» [Хакс, 2006: 180]. Его «портретные характеристики представляют читателю фигуру снижено-гротесковую, даже пародийную» [Курдакова, 2017: 140]. Влияние на ученика неочевидно, Телемах в сложных ситуациях пытается вспомнить какие-либо рекомендации, и часто они оказываются неприложимыми к его актуальным проблемам, он ослушивается и вообще часто не воспринимает своего учителя всерьез («ученик который не слышит учителя <...> самое печальное явление нашего века» [Хакс, 2006: 194]). Несмотря на характерную для взаимоотношений «обоюдную глухоту», фактически благодаря воздействию, а иногда и вмешательству наставника ученик достигает определенных результатов. Телемах приходит к победе (которая тоже неоднозначна:

несмотря на взросление, нахождение отца и решение нескольких частных задач, отношения Телемаха и богини Минервы как воспитанника и наставника остаются противоречивыми).

Неудивительно, что в сказках, адресованных детям, Петер Хакс, несмотря на долю юмора («Всю дорогу он (Ментор – *A.C.*) продолжал одаривать Телемаха мудрыми наставлениями, которые мы, как обычно, пропускаем» [Хакс, 2006: 180]), часто напоминает о необходимости проявления уважения и сострадания к старшему поколению («Все может быть, – мягко возразил Ментор, – Но у них есть опыт и кругозор» [Там же: 181], «Все старые люди спят после обеда, и было бы ошибкой находить это странным», «С возрастом устают даже кишки» [Хакс, 2000: 59, 222]).

Еще одна проблема, которую ставит Петер Хакс в сказочных произведениях – это отношения между мужчиной и женщиной. Сквозной для всех произведений является проблема эмансипации женщин, или, более точно, – ее последствий. Создавая картину современного общества, семье, как отдельной ячейке, писатель уделяет особое внимание. Так, в его произведениях вопреки традиции лидирующую роль занимает прекрасный пол. Особенно это заметно во взаимоотношениях супругов Нептуна и Марины Соленой («Послушай муженек, – сказала жена бога. – Возьми себя в руки»), в паре Одиссей – Пенелопа присутствует та же идея («Я считаюсь самым хитроумным человеком на свете, – заметил Одиссей. – Но женщины, сынок, всегда могут заткнуть нашего брата за пояс»), даже в едва начинающейся платонической любви Телемаха и Поликасты можно предугадать доминирующую роль последней в их потенциальном союзе («Не беспокойтесь, я в курсе дела») [Хакс, 2006: 180, 212, 189]. Женщина у Хакса представляется независимой, более интеллектуальной и смысленной по сравнению с мужчинами, руководящей отношениями в паре: Прилепа помогает Милловзору в войне против Феи Грizzly, Рея прячет от своего супруга Зевса, Геновева решает без согласия супруга забеременеть. Женщины напрямую могут высказывать негативное мнение о мужчинах и

комментировать их поступки, как Марина Соленая, однако иногда они стараются скрыть свою силу и проницательность, учесть мужское самолюбие – Прилепа переодевается в Георга, чтобы давать советы в качестве мужчины, тетьа Перепетуя скромно ухаживает за господином Ремигиусом, когда тому требуется помощь.

Что касается мужчин в произведениях Хакса, то они чаще делают оплошности, принимают глупые решения (как Торстен, который захотел закаляться), тем не менее их нельзя назвать вовсе несостоятельными – иногда они в силу своих истинно мужских качеств достигают успеха (как победа Бедного рыцаря над Драконом). Со своей стороны, они тоже знают и учитывают особенности противоположного пола: «Женщины любят получать предложения, чем больше, тем лучше», «Очаровательные женщины часто бывают капризными» [Хакс, 2006: 162; 2000: 222]. Все же настоящей, искренней любви находится место в сказках Петера Хакса: Прилепа, приходя в сознание, первым делом интересуется, где ее возлюбленный, Линда, превратившись обратно из дерева в девочку, разрешает Эгону поцеловать себя, союз Филина и Принцессы восстанавливается. Так, несмотря на изменения типа взаимоотношений и трудностей коммуникации между мужчиной и женщиной, любовь продолжает существовать и мотивировать на подвиги.

Стремление сохранить баланс в любых сферах человеческой жизни проходит через все творчество Петера Хакса: какой бы силой ни обладало зло в образе, представленном диктатором или бюрократией, всегда найдется противостоящая сторона, которая уравнивает первую в силу своих военных хитростей («Принц Руковица»), острашения («Небо и ад»), наивности («Прилепа в птичьем гнезде») или настоящей любви («Филин и летающая принцесса»). Определяющее для моральной проблематики противостояние добра и зла тоже в некотором смысле выдержано у Хакса гармонично, хотя само по себе каждое из этих понятий в творчестве автора неоднозначно и не является абсолютным.

Одним из произведений, в котором на первый план вынесена война добра и зла, является сказочная повесть «Прилепа в птичьем гнезде». Ни одна из противоборствующих сторон не представляет собой согласованное единство. «Добро» полно противоречий: главный предводитель Садовый Бог покинул свой пост (объяснив свой побег усталостью), в его отсутствие сразу же нашелся амбициозный и прельстившийся властью преемник – Горноста́й («Я призываю всех присутствующих единодушно провозгласить: “Да здравствует король Горноста́й”» [Хакс, 2006: 90]), споры и ситуации, которые возникают у зверей, демонстрируют переживания животных больше за собственную жизнь, чем за дальнейшую судьбу Сада. Ироническую характеристику дает им повествователь: «звери – народ работающий, смелый, патриотичный и вообще всегда исполнены благих намерений. Беда в том, что они не могут этого запомнить. Они постоянно забывают обо всех своих добродетелях» [Хакс, 2006: 93]. Миловзор, который стал предводителем зверей и взял на себя трудности управления Садам во время военных действий, как и любой правитель в концепции Хакса, несмотря на обладание высокими нравственными качествами, остается обыкновенным человеком и иногда проявляет слабость. Противоборствующая сторона – Скверный сквер и его правительница Фея Гризла, – воспользовавшись ослаблением Сада, предпринимает попытку завоевать новую территорию. Представители Сада – животные (белки, овцы, кроты, ежи), образы, хоть и сниженные, но все же привлекательные; им противопоставлены насекомые, которые обычно воспринимаются как вредители (клещи, тля, жуки). Они тоже преследуют только собственные интересы и неохотно подчиняются своей правительнице, втягивающей их в войну: «этот приказ прозвучал совершенно неожиданно даже для представителей сословий и послов дружественных государств» [Хакс, 2006: 98]. Победа все же оказывается на стороне добра – Садовый Бог возвращается и помогает завершить войну зашедшим в тупик представителям Сада.

В пьесе «Бедный рыцарь» столкновение добра и зла проходит не в открытых военных действиях с оружием в руках, а в тайных интригах, бытовых раздорах. Зло в воплощении традиционного сказочного дракона не представляет особой опасности для главного героя Бедного рыцаря («Ну, он сидел на своих сокровищах и огрызался. Тут-то я его и убил» [Хакс, 2000: 143]), большим злом для него являются братья, стремящиеся к наживе, лишившие его наследства и пытающиеся воспользоваться чужими завоеваниями («Подумаем, как нам от него отделаться» [Там же: 145]). Искренность и наивность Бедного рыцаря помогают ему в победе над своими кузенами, которые умирают, признавшись во всех прегрешениях против главного героя.

Еще менее явно выражена борьба добра и зла в сказках «Подушка с розами» или «Лебхерт у косого окна». В первой, аллюзии к «Госпоже Метелице» братьев Гримм, добрая героиня, благодаря своему добродушию, трудолюбию, бескорыстию выходит замуж, а злая (в данном случае – корыстная) – остается ни с чем. В истории, выдуманной Леберхертом, наивный персонаж Котенок забирает золотые часы у фрау Пропст, превращая погоню за собой в веселую игру. Бескорыстность и доброта обычных людей высоко ценится теми, по отношению к кому она проявлена: так, Мета Морфоз перестает превращаться в кого бы то ни было на школьных уроках в благодарность за то, что учитель только притворился, будто ставит ей двойку. Добрые поступки у Петера Хакса порой совершают и отрицательные герои: в сказке «Уши летучей мыши под селитровым соусом» антагонист Скелет оставляет мальчику Оливеру желанные монеты, несмотря на то что чрезвычайно ими дорожит.

В сказочном творчестве Петера Хакса выделяется ряд проблем, которые определяют психологическую проблематику произведений. В качестве одной из них, тесно связанной с обозначенной ранее социальной проблемой отношений наставник – ученик, становится проблема становления личности. По Хаксу, некоторые способности человека (или, скорее, их



отсутствие) являются врожденными: так, в сказке «Трудновоспитуемая гусеница» аллегорично высказывается мысль: «Из дождевого червя никогда не получится бабочка, как его ни воспитывай» [Хакс, 2000: 29]. В то же время важно определить свое собственное «я» и следовать ему, поскольку иначе человек не познает настоящего счастья (в «Филине и Летающей принцессе» девушка затосковала по своим полетам после того, как вышла замуж за Голандского старосту, который «надел ей на ногу цепь и приковал к огромному куску эдамского сыра» [Хакс, 2006: 38]), даже если это «я» изменчиво, как у Меты Морфоз. Поддержка семьи и близких в стремлении познать себя крайне важна: так, в «Мете Морфоз» ее родители полностью принимают свою постоянно превращающуюся во что-либо дочь. Иначе складывается ситуация в семье Филина – героя повести «Филин и летающая принцесса»: его отец не принимает особенностей своего сына, в конце концов, он «запер изнутри дверь своей мастерской, оставив Филина на улице» [Хакс, 2006: 14]. Тетя Проспера упорствовала в своем стремлении ограничить желание мальчика читать интересные отцовские книги: «Я слышала твое бормотание, – сказала она, – и хотела посмотреть, не застану ли я тебя опять с книгой, для которой ты еще слишком мал» [Хакс, 2000: 23]. «Тот, кто теряет веру в себя, теряет все», – так иронично постулирует Петер Хакс необходимость человека быть самим собой и верить в себя [Хакс, 2006: 71].

Образы героев в произведениях Хакса психологизированы, показаны многогранно и правдоподобно. Персонажи сказок испытывают негативное влияние своих комплексов, как Каспар в пьесе «Бедный рыцарь»:

«КАСПАР Тогда вы неизбежно заговорите о моих ушах.

ГРЕТЕЛЬ При чем здесь ваши уши?

КАСПАР Чтобы поднять меня на смех» [Хакс, 2000: 166]. Новый Король в повести «Магистр Кнауэрхазе» «стал заботиться о впечатлении, которое он производит на своего лакея» [Хакс, 2006: 71]. Мастера Хартмута поставила на путь к гибели обида на Короля, назвавшего его ослом: «Это

замечание страшно задело Мастер Хартмута, который знал себе цену. Он не мог забыть обиды, у него начались боли в сердце, и он решил покинуть страну, где ему наносят такие оскорбления» [Хакс, 2000: 76]. Ласка стыдится своего родства с вокзальной крысой: «Ведь не я один, но и многие другие весьма значительные особы страдают от недостойных родственников» [Хакс, 2006: 89]. Описание тонкостей психологии часто объясняет поступки и поведение героев: «Человек находит разумное разумным, если оно совпадает с его склонностями, и менее разумным, когда оно этим склонностям противоречит» [Хакс, 2000: 83].

В сказках Петера Хакса получило отражение такое явление, как психология толпы. Особенно это заметно в повести «Прилепа в птичьем гнезде», когда Садовый Бог «выудил из своего бездонного кармана парочку капустных кочанов и красных роз и швырнул их за спину, в толпу. Люди бросились подбирать даровое угощение» [Хакс, 2006: 80]. Звери на собрании начали соглашаться непонятно с чем, лишь бы побыстрее разойтись по своим делам: «Собрание уже так затянулось, и вопросы обсуждались столь необычные, что они совсем обессилили. Вот почему они закричали “Да, да!”» [Там же: 93] В условиях толпы отдельная личность подчиняется общему давлению и настроению: Зигфрид идет на поводу у своего окружения, которое высказывается против его супруги Геновевы, и позволяет казнить ее.

Герои сказок Петера Хакса – это обычные современные люди. Они могут быть любого пола и возраста (от мальчиков и девочек до дедушек и бабушек), любого социального положения (от пастухов до властителей народов), со своими внутренними проблемами и потребностями. В образах героев П. Хакса воплощаются черты немецкого национального характера: персонажи проявляют аккуратность (Проспер «разделся, аккуратно сложил свои вещи на стуле, умылся почистил зубы» [Хакс, 2000: 23]), вежливость (Оливер: «Я считаю, когда тебя приглашают, надо написать письмо» [Там же: 36]), сдержанность: («в полосатом котёнке проснулся хищный зверь – котёнок имел мягкий нрав и получил городское воспитание, поэтому не

последовал этому дурному совету» [Там же: 51]), трудолюбие (Булочник Пряникль: «А я тут прохлаждаюсь с вами посреди улицы и понапрасну теряю время» [Там же: 52]). Герои сказок Хакса осознают значимость денег и материального благополучия, иногда это доходит до скупости и жадности (Воробей: «но я удовлетворюсь вознаграждением за находку» [Там же: 50]).

Петер Хакс, в силу своего оптимистического мировосприятия, создал особенные для своего времени литературные сказки. Он не обошел стороной трудности современной жизни, реалистично описав проблемы, никого не осуждая: даже Ироду Ангел советует «не убиваться» [Там же: 271]. Игровая поэтика, свойственная всем его произведениям в той или иной степени, помогает Хаксу моделировать сказочный мир. Писатель выказывает поддержку тем, кто в ней нуждается (дети, старики), иронически высмеивает нелепости устройства общества. Его вера в историческое равновесие позволяет сохранять спокойствие и уверенность, что благополучие достижимо (пример – преимущественно оптимистичные концовки его сказок). Несмотря на то, что в мире неистребимы насилие, жестокость и алчность, людям все равно дарована радость бытия: «раз уж они родились на свет, то будут жить долго и счастливо» [Там же: 58].

2.2. Актуализация «памяти жанра» в жанровой структуре сказок П. Хакса («Уши летучей мыши под селитровым соусом», «Подушка с розами»)

Современные исследователи находят «место» существования «памяти жанра» в системе ценностей жанрового мирообраза: «к литературным сказкам, очевидно, следует отнести те произведения, в которых аксиологически ориентированный тип концепции действительности, сложившийся в народной волшебной сказке, представлен не как фрагмент художественного мира, а как его основание и структурный каркас и воссоздается через систему основных и факультативных носителей “памяти

жанра” волшебной сказки» [Липовецкий, 1992: 7] (в данном исследовании обобщаются понятия волшебная сказка и народная (фольклорная) сказка, поскольку первая, по словам многих исследователей, например, В.И. Тютю, является жанровым первофеноменом для всех других народных сказок).

В систему носителей «памяти жанра» входит, прежде всего внутренняя структура сказки, описанная подробно В.Я. Проппом в научном труде «Морфология волшебной сказки». Ученый выделил в сказках действия, или «функции» – устойчивые элементы, на основании которых выстраивается любая волшебная сказка. Среди них, например, нехватка, заключающаяся в отсутствии чего-то жизненно необходимого для героя, испытание антагонистов, встреча с дарителем, получение чудесного средства или волшебного помощника и некоторые другие. Кроме структуры фольклорной сказки носителем «памяти жанра» Липовецкий называет также игровое начало и особый «сказочный» хронотоп.

Сказка Петера Хакса «Уши летучей мыши под селитровым соусом» удивляет наличием практически всех функций, которые выделил Пропп. Повествователь сообщает нам исходную ситуацию: «у Оливера было одно увлечение. Он собирал монеты» [Хакс, 2000: 30]. Таким образом он вводит героя. Далее выясняется, что Оливер столкнулся с проблемой невозможности пополнения своей коллекции новыми монетами. Как функция – это нехватка. Оливер отправился на поиски. Однажды он наткнулся на яму у городской стены, раскопал землю и неожиданно провалился «в подземное царство» [Там же: 31]. По Проппу, это функция отправки. Провалившись, Оливер заметил около себя Ворона, которого в данном контексте можно определить как дарителя. Испытание здесь – своеобразный диалог между Оливером и Вороном, в результате которого Ворон согласился доставить Оливера к антагонисту. В качестве волшебного средства выступил сам даритель: «он подцепил Оливера клювом за воротник и поставил перед Скелетом» [Там же:32]. Функция – путеводительство: «объект поисков обычно находится в “ином”, в другом мире, для достижения своей цели герой

осуществляет пространственное перемещение между двумя царствами – обычно вертикальное или горизонтальное» [Пропп, 2001: 48].

Встретившись, герой и антагонист вступили в непосредственную борьбу (функция по Проппу), снова выраженную в форме диалога: «Скелет<...> поглядел на Оливера пустыми глазницами и удивленно сказал: – Мальчик? После полуночи? – Да нет же, – сказал Оливер. – Теперь только полдень» [Хакс, 2000: 32]. После неопределенного по времени пребывания Оливера в подземном царстве, когда Скелет и Ворон угощали мальчика блюдом с названием «Уши летучей мыши под селитровым соусом», Оливер получил монеты. При этом героя испытывали: мальчика попросили поднять упавшие монеты с земли и вернуть их Скелету, что он и сделал (функции – победа и ликвидация недостачи). После этого герой возвратился в свой мир и получил признание взрослых (функция – трансфигурация).

Интерес для данного исследования представляют в том числе герои, которые по своим характеристикам близки героям волшебной сказки. Оливер – мальчик, и, хотя возраст его не обозначен, очевидно, что этот герой по возрасту и целям соответствует герою волшебной сказки. В его пребывании в «подземном царстве» можно увидеть аналогию с обрядом инициации, в котором принимал участие каждый юноша древнего общества по достижении половой зрелости. Обряд предполагал испытания и обозначал символическую смерть и воскресение в качестве нового человека, переход к новому, более высокому статусу в обществе. Ворон, как уже отмечалось выше, это даритель, который в сказках часто принимает образ животного или птицы. Скелет – антагонист, аналогия – Баба-яга: «Яга напоминает собой труп...Она – мертвец» [Пропп, 2000: 52]. В сказке Петера Хакса в качестве антагониста выступает скелет в его прямом значении – мертвый.

При анализе произведения обращает на себя внимание факт угощения Оливера в подземном царстве. В фольклорной сказке героя всегда угощают едой мертвецов: таким образом он приобщается к потустороннему миру. Герой знает, что еду нужно отведать, не выказав отвращения. Оливер

поступил именно так: «– Вкусно? – спросил Скелет. Да, – заверил Оливер» [Хакс, 2000: 34].

Выявление в сказке игрового начала показало широкий спектр инструментов, которые использовал автор в произведении:

1) юмор в диалогах героев;

2) парадоксальность в действиях героев (скелет ест), или в диалогах: «– Ты можешь взять себе все талеры, которые я оставлю валяться на земле, – закончил он [Скелет]. Оливер страшно обрадовался...– Разумеется, я не оставлю на земле ни единого талера»;

3) авторское построение сюжета: в сказке нарушена хронологической последовательность действий: автор начинает повествование с диалога Оливера и Скелета, затем рассказывает про то, как Оливер «отправляет» письмо, опустив его в щель в стене, и лишь затем про увлечение Оливера собирать монеты и его путешествие в «подземное царство» [Хакс, 2000: 35].

В сказке выделяется особый «сказочный» хронотоп: автор не дает никаких подробностей о городе, в котором живет главный герой Оливер, о времени, в которое происходят события. Герои спорят о том, полночь сейчас или полдень, а в одном из диалогов Скелет говорит, что он исчезнет в «соседнее время». Можно охарактеризовать хронотоп сказки как «неопределенный», что свойственно жанру фольклорной сказки.

Фольклорной сказке присуща миромодель, ключевыми ценностями которой являются свобода, альтруизм и счастье. Испытания, которые проходит герой фольклорной сказки, преодолеваются, как правило, силой, ловкостью и смекалкой. Литературная сказка или усложнена в категории нравственных ценностей – свобода может быть достигнута, но она не приносит счастья герою (сказка Василия Шукшина «До третьих петухов»), или испытания героя выражены в иной, неизвестной фольклорной сказке плоскости. Липовецкий приводит в пример сказку Льюиса Кэрролла «Алиса в стране чудес», где «высшее нравственное значение приобретает нормальный здравый смысл» [Липовецкий, 1992: 157], благодаря которому Алиса

справляется с испытаниями в мире абсурда. Ценностная переакцентировка обнаруживается и в сказке Петера Хакса «Уши летучей мыши под селитровым соусом». Оливер постоянно задумывается о правилах этикета: «Он считал, что... в отношении пожилых сограждан лучше проявлять вежливость, чем настаивать на своей правоте» [Хакс, 2000: 33]. Правильное поведение, вежливость и соблюдение этикета помогают герою достичь желаемого – монеты для своей коллекции.

Анализ литературной сказки Петера Хакса «Уши летучей мыши под селитровым соусом» позволил выявить в ней наличие носителей «памяти жанра»: типы героев и структуру, аналогичные структуре фольклорной сказки вплоть до мелких деталей, игровое начало и особый «сказочный» хронотоп. Жанровое своеобразие сказки заключается в аксиологической миромодели, в которой достижение желаемого возможно благодаря соблюдению правил этикета, и, кроме этого, в наборе тех инструментов, которые использует автор для создания игрового начала: юмор, парадоксальность, авторское построение сюжета.

Если в сказке «Уши летучей мыши под селитровым соусом» в хронотопе, типах персонажей и их функциях легко угадывается аналогия с фольклорной сказкой, то в сказке «Подушка с розами» ситуация складывается по-другому. В последней П. Хакс по-своему трансформировал сюжет о доброй и злой, трудолюбивой и ленивой девушках, известный по сказке «Госпожа Метелица» из сборника братьев Гримм. При сопоставительном анализе произведения П. Хакса и фольклорной сказки выявляются особенности, которые позволили автору иначе, чем в сказке «Уши летучей мыши под селитровым соусом», выстроить картину актуальной для него действительности.

С учетом того, что сказка – это короткая текстовая форма, концентрация смысловых слоев в ней всегда высока и требует усечения несущественных средств. Поэтому в фольклорных сказках пропускаются детали, достигают высокой силы пограничные состояния и

противопоставления. Для сказки характерно использование бинарных понятий: «день-ночь», «старый-молодой», «добрый-злой». Последняя пара выражает извечную философскую проблему. Бинарное понятие «добро-зло» играет важную роль как в фольклоре, так и в художественной литературе – в первую очередь, в литературной сказке как преемнице фольклорного жанра.

В сказке «Госпожа Метелица» бинарное понятие «добро-зло» составляет центральную проблему произведения. Два персонажа наделены противоположными характеристиками: доброй героине свойственны трудолюбие, доброжелательность, бескорыстие, красота; злой – лень, враждебность, корысть, некрасивость. Нравственные качества доброй девушки в семье остаются не оцененными, не приносят любви мачехи и сестры. В своем мире добрая девушка за бескорыстный труд ничего не получает, однако, проявляя такую же самоотверженность и в чужом мире, удостоивается награды: «вдруг пошел сильный золотой дождь, и все золото осталось на ней, так что вся она была сплошь покрыта золотом» [Гримм, 1949: 115]. На злую девушку, ведомую единственным желанием обогатиться, опрокидывается котел смолы [Там же: 116].

Госпожа Метелица, испытывающая обеих героинь, совмещает в себе качества парного понятия «добро-зло»: несмотря на ее внешнюю некрасивость, она проявляет доброту по отношению к одной из девушек, и наказывает другую: «госпожа Метелица выступает своеобразной амбивалентной серединой» [Коробкина, 2009: 169]. Ее именем называется сказка, то есть сочетание добра и зла в заголовке – символическое отображение борьбы добра и зла в мире.

Хронотоп исходной ситуации не определен: обозначены только дом, двор, колодец у дома. Сказочный мир, в который попадают героини, провалившись в колодец, по размеру больше, он описывается как «прекрасный луг». События не привязаны к какому-то конкретному времени, время условно: «случилось однажды», «прожила некоторое время» [Гримм, 1949: 113, 115].



Образ повествователя в «Госпоже Метелице» не выражен, он присутствует имплицитно. Текст сконструирован таким образом, что происходящее со злой девушкой описывается иронично: «в первый день она старалась <...> – она все думала о золоте, которое та (*госпожа Метелица – А.С.*) ей подарит», «вместо золота на нее опрокинулся котел смолы. – Это тебе в награду за твою работу» [Там же: 116]. Согласно эстетической теории комического Бергсона, осмеянию поддается категория общности, обозначаемая как «чужие». Высмеивая злую девушку, повествователь выражает свою позицию: он поддерживает добрую героиню.

В сказке Петера Хакса «Подушка с розами», как и в «Госпоже Метелице», присутствуют две героини-женщины. Существенное отличие от народной сказки, которое обнаруживается в тексте с первого предложения, – это возраст героинь: «одну тетю звали Перепетуя, другую – тетя Эльсбет» [Хакс, 2000: 59]. Однако контрастность между ними ослаблена. Героини, перемещенные в реальный мир, утрачивают одномерность: тетя Перепетуя, несмотря на свои высокие нравственные качества, страдает склерозом, тетя Эльсбет проявляет усердие и трудолюбие, чтобы достичь корыстных целей.

В большей степени, чем в характеристике героинь, контраст между ними подчеркивается результатом их труда: подушки, вышитые тетей Перепетуей ради создания красоты в доме, начинают источать живой аромат, сочиться медом, и благодаря этому женщина вступает на путь, который приведет ее к замужеству, – знакомится с пчелами. Тетя Эльсбет, испытывающая зависть, пытается следовать примеру своей подруги. Однако творение тети Эльсбет остается безжизненным. Название предмета, который обеспечил благополучие доброй героини и провал злой вынесен в заголовок – «Подушка с розами». Если в фольклорной сказке существует герой, который имеет право награждать или наказывать героинь за их поведение, то у Хакса судьба женщин вверена в руки им самим: в зависимости от своих нравственных качеств в их жизни сложатся обстоятельства, обеспечивающие их будущее.

Хронотоп «Подушки с розами» можно определить как мир, привычный для читателя второй половины XX века: женщины работают бухгалтерами, у мистера Ремигиуса дома телевизор. В произведении «Подушка с розами», как и в «Госпоже Метелице», речь идет о двух мирах – маленьком и большом, и при этом первый соотносится со вторым как часть с целым, являясь его фракталом, репрезентом. Для маленького мира, в котором происходят описываемые события, свойственны составляющие малого размера: «уединились в двух своих маленьких квартирках» [Хакс, 2000: 59]. Большой мир идет всегда с определением «этот», и его сущность приравнивается к сущности маленького, так как господин Ремигиус говорит о событиях, происходящих с ним «в округе», обобщая: «я давно уже не жду от этого мира ничего хорошего» [Там же: 63]. По закону сказочного жанра в сказке Хакса присутствуют два мира, но они не противопоставлены друг другу, как у братьев Гримм. Указание времени и его длительности условно: «однажды», «когда подушка с розами была готова», «спустя немного времени» [Там же: 59, 60]. В данном случае осознанное невнимание к категории времени «создает неспешность повествования, что также является продолжением фольклорной традиции» [Нагорная, 2011: 119].

В сказке «Подушка с розами» фигурирует олицетворение животного мира – пчелы разговаривают (в «Госпоже Метелице» разговаривает петух): «Пчелы рассказывали ей обо всех происшествиях, которые случались в городе» [Хакс, 2000: 60]. Несмотря на то, что в тексте Хакса художественный мир приближен к миру читателя, разговор с пчелами в этом мире – норма. Ни одна из женщин не выказала удивления, общаясь с ними. Таким образом в сказке создается фантастическая картина мира, поскольку «литературная сказка имеет две базовые пространственные модели, складывающиеся на основе наложения и противопоставления пространства, приближенного к реальному, и пространства фантастического» [Зворыгина, 2009: 5].

Безличное повествование в сказке «Подушка с розами» сочетается с повествованием условно-личного нарратора. Условно-личный

повествователь рассказывает историю от первого лица множественного числа: «здесь мы хотели бы дать следующее разъяснение» [Хакс, 2000: 59]. В традиции фольклорного жанра такой тип повествования нацелен на создание близости между автором и слушателем и содержит в себе предпосылки для создания игрового начала. Помимо двойной структуры повествования, игровое начало в тексте создает иронию: «однако с замужеством у пожилых дам бывают проблемы» [Там же]. В отличие от сказки братьев Гримм, у Хакса ирония обнаруживает себя по отношению к каждому из героев и ко всем описываемым им событиям.

В сказке «Госпожа Метелица» наградой для «доброй» героини становится материальное благополучие, в сказке «Подушка с розами» – замужество. Заключение брака в финале – мотив, заимствованный из фольклорной сказки. Однако образ прекрасного принца в сказке Хакса, как и образы невест, претерпевает трансформацию: господин Ремигиус не соответствует представлениям о женихе – сказочном герое. Он не молод («у него <...> седая бородка»), живет не в замке, а в «крошечном домике», любит выпить рома и посмотреть телевизор [Хакс, 2000: 60].

Как и в сказке «Уши летучей мыши под селитровым соусом», Петер Хакс создает картину мира, которую он воспринял как писатель своей эпохи, однако она выражена в ином ключе. Если в первом произведении акцент ставится на не свойственных фольклорной сказке ценностях – этикете и соблюдении правил приличия (явление современности), при этом соблюдены все структурные составляющие и действуют типы героев народной сказки, то во втором – фольклорный сюжет претерпел существенную трансформацию (герои перенесены в современный мир, они обытовлены и потеряли одномерность), однако ценности остаются прежними: вечными, характерными для фольклорной сказки. В «Подушке с розами» отображена послевоенная действительность: большинство мужчин погибло на войне, оставшиеся в живых представляли собой разочарованное поколение («не читают газет» [Там же]), женщин было больше, чем мужчин, и им

приходилось много работать в отсутствие возможности своевременно выйти замуж. Тем не менее и в таких условиях «добро» – бескорыстность, искренность и человеческая нравственность – способно победить «зло»: добрая героиня выходит замуж, хотя бы и на пенсии, корыстная героиня не достигает своих целей [Там же].

Несмотря на то, что анализ двух произведений демонстрирует свободу обращения П. Хакса со сказочным жанром, в обеих сказках сохраняются основные составляющие жанра – фантастическая картина мира и игровое начало. Таким образом, сопоставление сказок помогает определить особенность сказочного жанра, на которую обратила внимание А.В. Тихомирова: «литературная сказка состоит, как минимум, из двух условно выделяемых элементов: из фольклорной константы, определяющей принадлежность того или иного произведения к сказке, и вариативного авторского компонента» [Тихомирова, 2011: 20]. Рассмотренные произведения несут в себе авторское аксиологическое толкование мироустройства, завершённую субъективную модель мира.

### 2.3. Игровая поэтика и ее роль в моделировании художественного мира П. Хакса

Феномен игры не раз становился объектом внимания ученых и философов. Первым среди тех, кто предпринял попытку осмысления игры, называют Платона. В «Диалогах» он характеризует диалектику игры исходя из многогранности и многозначности этого явления. Высказывания об игре предстают как антиномии, которые помогают лучше раскрыть ее свойства: с одной стороны, «игра естественна для человека, и особенно для детей, она не требует труда, даётся легко, не утомляет», с другой стороны, «игра не-естественна в том смысле, что не отражает истинной природы вещей, не имеет существующего прообраза, основывается на выдумке,

фантазии, в ней есть что-то вымышленное, “искусственное”» [Курдыбайло, 2008: 29].

Философы XVIII века продолжают идею платоновского понимания игры. Так, Шиллер видел «специфический признак игры <...> в срединном положении между серьезностью той деятельности, которой человек занят в действительной жизни, и совершенно неоформленной и бесцельной деятельностью фантазии» [Асмус, 1957: 690]. Однако явление игры начинают соотносить с другими явлениями жизни человека; к примеру, о взаимосвязи игры и искусства рассуждал И. Кант: «поэтическое творчество есть игра чувства, руководимая рассудком» [Кант, 1966: 319]. Проводя аналогию между игрой и искусством, философ видел общность обоих понятий в свободе, поскольку занятие и тем и другим, происходит без принуждения и приносит удовольствие.

«Глобальные социальные катаклизмы XX в. способствовали обострению интереса к проблеме взаимоотношений культуры и игры» [Попова, 2013: 290]. Подход к изучению игры становится более фундаментальным, феномен игры осмысливается в работах Й. Хейзинги «*Homo Ludens*» (1937), Р. Кайюя «Человек и игра» (1958), Э. Финка «Игра как символ мира» (1960), Г.Г. Гадамера «Истина и метод» (1960). Расширяя представление о взаимосвязи искусства и игры, Гадамер говорит о том, что произведение искусства не может состояться до тех пор, пока у него не появится реципиент. «Произведение искусства, как и игра, – это событие человека и предмета. Это – событие, объемлющее и человека, и вещь» (*разрядка автора – А.С.*) [Гадамер, 1998: 148]. При этом Гадамер считает, что «субъект игры – это не игрок», «субъект игры – <...> сама игра», [Там же: 152].

Несмотря на существование трудов философского, культурологического и психологического характера, обобщающих исследований, посвященных игровой поэтике в художественных произведениях, на сегодняшний день остается мало. Отдельные аспекты

игрового начала художественного текста получили отражение в работах М. Бахтина (теория карнавала), Ю. Лотмана (работы, посвященные изучению карточной игры в произведениях XIX века). Попытками конструирования теории игровой поэтики занимается ростовская школа (А.М. Люксембург, Г.Ф. Рахимкулова), которая возникла на основе изучения игры в творчестве В.В. Набокова. Существует ряд научных работ, посвященных игровой поэтике отдельных авторов. Хотя исследователи используют различную типологию, общая направленность становится все более выраженной. Ученые прежде всего согласны в том, что под игровым текстом понимается «такой вид художественного текста, в котором автором предусмотрена необходимость специфических, людических (игровых) по своей сути, взаимоотношений между читателем и текстом» [Люксембург, 2006: 5].

«Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий» содержит следующее определение игры: «В современной поэтике игра понимается как авторская стратегия, включающая широкий спектр приемов, соответствующих разным типам игры. К таким приемам относятся скрытые аллюзии, разнообразные “шифры”, неочевидные возможности прочтения <...>; ложные, уводящие читателя “в сторону” ходы сюжета; прием *mise en abyme* (“помещение в бездну”), при котором аналогичные элементы разных уровней подобны направленным друг на друга зеркалам, бесконечно отражающим друг друга (“пьеса в пьесе” и т.п.); введение метатекста (комментарий, предисловие), проблематизирующего смысл основного текста и тем самым создающего эффект игровой неопределенности. Данные приемы приближают произведение к тому или иному типу игры, уподобляя его игре-загадке, игре-соревнованию (автор “состязается” с читателем, например, скрывая от него подлинное направление развития сюжета), комбинаторно-конструктивной игре (читатель должен “сконструировать” произведение в процессе чтения, приняв во внимание все скрытые тонкости его формальной организации), игре случая (читатель выбирает между вариантами чтения, полагаясь на случай) и т.п.» [Тамарченко, 2008: 76]. В связи с этим «наиболее

активно игровая поэтика функционирует на языковом, характерологическом, сюжетно-композиционном и повествовательном уровнях произведения» [Корниенко, 2009: 438].

Н.Н. Большакова, в исследовании игровой поэтики литературной сказки М. Энде отмечает, что «игра является жанровой доминантой литературной сказки. Всеобъемлющий характер проявления игры в текстах этого жанра позволяет отнести их к игровым текстам и описывать их с позиций игровой поэтики» [Большакова 2007: 6]. Такой подход к изучению литературной сказки позволяет обнаружить скрытые ресурсы текста, выявить дополнительный потенциал жанра, обозначить особенности сказок конкретного автора. Безусловно, произведения Петера Хакса можно отнести к игровым текстам и рассмотреть их с точки зрения игровой поэтики. Анализ литературной сказки на основании типологии, обозначенной О.А. Корниенко, позволит наиболее полно исследовать ту сторону сказочных произведений Хакса, которая на сегодняшний день остается малоизученной.

Игра в литературной сказке Петера Хакса функционирует на всех обозначенных уровнях, однако можно выделить доминирующий из них – повествовательный, что, с одной стороны связано с жанровой структурой, с другой, шире, – с общей тактикой творческой деятельности автора (не случайно, П. Хакс преимущественно обращается к пьесам – игровому по своей сути жанру). Для Хакса характерна юмористическая манера повествования: автор вовлекает в игру читателя уже в том смысле, что заставляет его в определенные моменты смеяться. «Смех относится к разряду состояний, обозначаемых на языке греческой философской антропологии как *πάθη*, – не то, что я делаю, а то, что со мною делается» [Аверинцев, 1992: 8]. Юмористическое описание ситуаций, когда черт в сказке «Небо и Ад», не смог объяснить, для чего нужна басня целиком, если можно обойтись короткой моралью («Черт минуты три, если не больше, скреб себя копытом под мышкой» [Хакс, 2000: 18]), или когда Миловзор в повести «Прилепа в птичьем гнезде» закинул представителя Феи Гризлы на его территорию («И

он зашвырнул посланника куда подальше, так что тот оказался у себя дома быстрее, чем дошел бы пешком» [Хакс, 2006: 94]), создает у реципиента определенный настрой и располагает к дальнейшему чтению. Так читатель входит в пространство игры; оказываясь, иногда неожиданно для самого себя, в игре, он соглашается с ее правилами (то есть обнаруживает себя согласившимся с ними), в том числе и с теми, которые ему пока неизвестны и могут открыться по мере повествования. Когда начинает звучать «черный юмор», уклониться от него практически невозможно, и читатель окончательно «причащается» к миру игры, в котором господствуют другие, неприемлемые для нормального мира порядки, если такое явление, как смерть, вызывает смех: «Мне кажется, что помазанник плох, – осторожно ответил Магистр. – Мертвее не бывает, – с удовольствием поправил его кондитер» [Хакс, 2006: 50].

Погрузившись в состояние игры и взаимодействие с автором с помощью юмористического повествования, читатель непременно сталкивается с другим, близким по существу, но не по значению, компонентом игровой поэтики – авторской иронией. После простого входа в игру ее невольный участник оказывается в условиях, когда появляются новые правила, в которых становится все сложнее ориентироваться. Ирония создает путаницу, в которой читатель должен сам искать ориентиры, поскольку ей подвергаются все персонажи, положительные и отрицательные, все события и ситуации, незначительные и существенные: «Бог Кронос управлял миром в Золотом веке. Золотым он назывался потому, что должен был длиться вечно. Кронос упустил из виду, что никакое учреждение не должно длиться вечно...» [Хакс, 2000: 177]. Ирония как «элемент общего смысла текста, имплицитно передаваемый от отправителя к получателю» [Котюрова, 2007: 170], образует в сказочном тексте слой, который, помимо всех остальных, создает игровую ситуацию взаимодействия автора и читателя, вовлекает последнего в процесс разгадывания неявных смыслов.



Если юмор и иронию можно отнести к особенностям, характерным для всего творческого наследия Петера Хакса, то в его сказках можно выделить черты игровой поэтики, связанные непосредственно с жанром. Например, игровое начало на уровне повествования в литературных сказках определяется «памятью жанра»: в фольклорных сказках «повествователь последовательно осуществляет игровое отношение к сказочному миру. Сначала он сам “вживается” и нас заставляет поверить в реальность невероятного, а затем вновь оборачивает все то, чему и он, и слушатели сопереживали и чему верили, полной нелепицей» [Липовецкий, 1992: 37]. Для этого в начале текста история рассказывается «от себя», сказочник представляется свидетелем событий, с которыми он собирается познакомить слушателя, затем изложение становится безличным и последовательным, хотя могут присутствовать личностные замечания («А уж известно: чего баба захочет, то и сделает»), а в конце повествователь сам разрушает эту модель: вводит «элемент снятия достоверности» («Тут и сказке конец», «Сказка вся, больше врать нельзя») [Герасимова, 2012]. Аналогичная модель повествования регулярно встречается в сказках Петера Хакса, особенно в коротких формах: наррация в тексте может происходить от первого лица, в процессе меняться на безличное повествование, а затем вновь появляется нарратор. В сказке «Подушка с розами» повествование в целом безлично, однако в лирических отступлениях рассказчик позволяет себе некоторые комментарии: «Как мы уже упоминали». В сказке «Мета Морфоз» периодически появляется личное повествование: «Как нам стало известно, он стал приличным автослесарем» [Хакс, 2000: 63, 13]. Иногда повествователь становится участником описываемых событий: в сказке «Уши летучей мыши под селитровым соусом» главный герой Оливер показывает ему монеты, которые подарил мальчику Скелет, и советуется с ним по поводу содержания благодарственного письма («Да, – сказал я, просмотрев письмо. – Все в порядке. Трудно было сочинять?») [Хакс, 2000: 36] Сопричастность повествуемым событиям в финале – формула, характерная для фольклорной

сказки, ее основная функция заключается в «перемещении сказочника от места действия к слушателям» [Герасимова, 2012].

Однако Петер Хакс не ограничивается формулами повествования народной сказки, он усиливает и усложняет их. В сказке «Антон и Новый год» повествователь будто бы выслушивает историю от часовщика: так, возникает вторая история, не связанная с событиями, которые в начале текста рассказывает сам повествователь (в финале этой сюжетной линии тоже будет подведен некий итог, но только после истории, озвученной часовщиком). Часовщик здесь выступает как классический рассказчик сказки – он делает отступления и комментарии в безлично повествуемой истории, в заключение возвращается из нее, связывая события со своей реальностью: «В конце концов, все мы обязаны этому смышлённому мальчику тем, что в новогоднюю ночь можем поздравить друг друга» [Хакс, 2000: 46]. В «Сказке для куклы» нет готового сюжета, повествователь на ходу меняет развитие событий в зависимости от желания своей слушательницы, которая в какой-то момент сама начинает свою, совершенно другую историю («И она объявляет: – Дальше рассказываю я» [Там же: 56]). Таким образом в сказке появляется второй повествователь, реализуются две независимых истории. Процесс сочинительства открыто представлен читателю, игра вокруг придумывания очевидна: повествователи в какой-то момент начинают соревноваться в том, чья сказка интереснее. Похожая модель реализована в сказке «Леберхерт у кособого окна»: помимо того, что повествователь нашел историю «на обочине», он еще и высказал свое личное отношение к ней: «Если потерявший – честный человек, пусть немедленно заберет ее у меня, потому что она мне не нравится» [Там же: 47]. Мальчик Леберхерт из «найденной истории», который выступает как второй повествователь, начинает сочинять сказку от скуки, придумывать продолжение событий, увиденных в окно: «Что там дальше произошло? – спрашивал он себя. – И как все будет дальше? – Наверное, так...» [Там же: 47]. За счет разделения текстов сказок «Леберхерт у кособого окна» и «Сказки для куклы» на короткие главы

создается ощущение пауз – естественного компонента, сопровождающего творческий процесс. В сказке «Небо и ад» вторым повествователем становится персонаж, который обычно является антагонистом в сказочных текстах, – черт. Он ответственно пытается написать свои «басни» по всем правилам жанра, которые сам же и вытаскивает на поверхность (снова – раскрытие правил творческого процесса): «Басни – это поучительные истории, – объяснил Черт. – Поучительная история – это когда все, о чем в ней рассказывается, можно передать одним предложением, которое называется мораль» [Хакс, 2000: 18]. Другой вариант «вытаскивания на поверхность» функционального содержания текста у Петера Хакса может быть представлен в виде реплик героев, как в сказочной пьесе «Бедный рыцарь»: «Я и есть комический герой» [Там же: 148].

Интересный игровой элемент, который вводит Хакс на повествовательном уровне, – оформление диалогов внутри прозы в стилистике, характерной для пьесы:

«Филин, зевая, ушел в свою комнату и лег на кровать. Через два часа пришла Принцесса, легла рядом с ним, и между ними произошел такой разговор:

Принцесса: Я люблю только тебя. Честное слово.

Филин: Ты о чем?

Принцесса: Клянусь тебе, все мои мысли только о тебе» [Хакс, 2006: 36].

В приведенном фрагменте реализуется метафора «мир – театр»: персонажи повествуемой реальности неожиданно становятся актерами, надевают маски, начинают играть. Однако это лицедейство повествователь разоблачает сразу же именно тем, что меняет форму презентации текста. Ложь и напряжение Принцессы очевидны, как и ее желание мастерски сыграть, однако «пьеса» проваливается, героиня плачет (уже не лицедейски, по-настоящему) и благодаря этому снова становится собой. Сразу после описания символической сцены, в которой свеча гаснет и разгорается снова,

диалог между влюбленными становится обычным для прямой речи в прозе по форме и искренним по наполнению. Переход к диалогам в стилистике пьес встречается в повестях «Филин и летающая принцесса» и «Магистр Кнауэрхазе», в последней – при обсуждении «непредсказуемой ситуации». Абсурдность разговора требует надевания масок: участники обсуждения важных государственных дел – Новый король (бывший медовый кондитер), пожилая стриптизерша и магистр Кнауэрхазе – играют взятые на себя роли короля, советника и преданного подданного. Театральность сцен, оформленных в самом тексте по правилам театра, представляет собой один из игровых элементов сказок Петера Хакса на повествовательном уровне.

Игровая поэтика на сюжетно-композиционном уровне в сказочных произведениях Хакса не является превалирующей, однако в некоторых сказках она действительно присутствует. В сказке «Леберхерт у косого окна» сюжет становится несколько запутанным: изначальная установка сообщает, что мальчик придумывает продолжение событиям, которые он случайно увидел. Читатель понимает, что данная история не могла произойти на самом деле, однако реальный финал неожиданно логически связно вытекает из выдуманного Леберхертом повествования. Желание вернуться к началу и просмотреть текст заново – естественная реакция читателя, которая сама по себе уже становится симптомом вовлеченности в игру. Другой вариант сюжетно-композиционного типа игровой поэтики – двойное прочтение – обнаруживается в сказке «Принц Руковица». На протяжении повествования читатель сопереживает страданиям и борьбе юного принца за жизнь народа кобольдов. Однако в финальной реплике, после объявления победы принца Руковицы, происходит переворачивание смыслов: «Кобольдов, напротив, можно встретить под каждой половицей и в любой трещине на стене. Часто в большем количестве, чем хотелось бы» [Хакс, 2000: 86].

С помощью игровой поэтики в произведениях Петера Хакса создается особенный тип героя. Так, на характерологическом уровне в произведениях

Хакса игровое начало дает возможность реализовать в тексте такое свойство личности, как умение изменяться, притворяться, перестраиваться в зависимости от условий и ситуаций. Героиня сказки «Мета Морфоз» наделена способностью перевоплощаться в прямом смысле слова: «Мета Морфоз – это маленькая девочка, которая имела привычку постоянно превращаться» [Там же: 11]. На основании этого же мотива построена сказка «Принц Телемах и его учитель Ментор», в которой в качестве Ментора выступает богиня Минерва. Если о превращениях Меты Морфоз окружение девочки знало (хотя и не всегда точно определяло их), то Минерва вводит в заблуждение принца Телемаха и других героев, выдавая себя за учителя на протяжении всех повествуемых событий. Только в финале происходит ее разоблачение: «Это моя подруга Минерва, – сказал Одиссей. – Она богиня разума и к тому же самая прелестная из женщин» [Хакс, 2006: 210]. Героиня сказочной повести «Прилепа в птичьем гнезде» не обладает способностью превращаться, однако она переодевается и предстает в образе молодого человека, которого ее возлюбленный Миловзор делает своим другом. Герои, перевоплощаясь, входят в роли и отыгрывают их с той полнотой, которую сами определяют: Мета очень пространно объясняет устройство Вселенной, став профессором Эйнштейном, Ментор использует розги для воспитания принца, Прилепа старается копировать мужское поведение («Миловзор хлопнул по плечу Прилепу. Прилепа хлопнула по плечу Миловзора» [Хакс, 2006: 106]).

До абсурда доведена игра в перевоплощения в сказке «Медведь на балу у лесников», когда медведь не только предстает в образе лесника, но входит в свою роль настолько, что идет на охоту с лесниками на самого себя, учит их распознавать признаки животного: «Вы вообще ничего не понимаете в медведях <...> Надо проверить, есть ли у него хвост и когти на лапах» [Хакс, 2000: 68]. Увлечшись игрой, он даже не понимает, что его раскрыли, и в тот момент, когда жена уводит его из трактира, продолжает играть роль: «Мы

только что выследили медведя. Ну да ничего. Застрелим его в другой раз» [Там же: 69].

Превращения героев и выступление их в роли «другого» помогают некоторым из них обнаружить в себе качества, которыми они не обладали прежде, понять что-то новое о себе. Так, в Прилепе прибавляется мужества, и она становится способной отстаивать свою жизнь в бою; девочка Линда из одноименной сказки, превратившись в дерево, осознает, насколько скучной может быть жизнь, если потерять человеческий облик и стать обездвиженной. Сюжетная «игра в другого» есть не что иное, как реализация одного из принципов игровой поэтики в произведении.

Другая вариация игры, менее очевидная для читателя, – двойничество. Такая форма игры, как и превращения, направлена на обнаружение новых качеств и свойств героев: «образ разрабатывается при помощи введения персонажей, которые выступают как его отражения, ведущие самостоятельную жизнь – в них получают осуществление, акцентуацию и свободное развертывание какие-то стороны его личности» [Рымарь, 1990: 86]. Так, в сказке «Небо и Ад» Луна набрасывается на Тыкву за то, что та светит «краденым светом», разница между персонажами заключается лишь в осознании своего положения: Луна не догадывается, что сама точно так же, как и Тыква, лишь отражает чужой свет. Наиболее «насыщенный» двойниками сказочный текст Петера Хакса – повесть «Магистр Кнауэрхазе». Сразу у нескольких героев обнаруживаются двойники: Магистр Кнауэрхазе – Дикарь, Старый Король – Новый Король – Король Королевский сын, королевы За – Зу – Зи. Словами Магистра Кнауэрхазе в заключительной части повести дается ключ к отгадыванию игры, когда он, получив послание от Дикаря, говорит: «Он отражал мою сущность, пусть и коряво, зато так совершенно!» [Хакс, 2006: 75]. В этом высказывании обнаруживается параллель с исторической концепцией Петера Хакса: если интриги отдельных личностей создают неустойчивое равновесие, поскольку «их противоположные стремления уравнивают друг друга» [Сейбель,

2018: 105], то противоречия внутри личности создают такое равновесие, которое и есть суть внутренней гармонии.

Произведения Петера Хакса отличаются высокой степенью насыщенности языковой игрой:

1) игра слов, каламбур, паронимазия: «Дипломат открыл свой дипломат» [Хакс, 2006: 90]; Мета Морфоз – девочка, которая умеет перевоплощаться; тетка, «у которой были усы и которую поэтому звали герр Мафродит» [Хакс, 2000: 12]; имя девочки Линды на немецком языке звучит как «Linde», что означает «липа» – название породы дерева, в которое превращается героиня;

2) своеобразная ономастика – в то время как игра на повествовательном или других уровнях часто оказывается скрытой и усложненной, условно-обнаженной становится игра с онимами. Петер Хакс выбирает либо абсурдно-упрощенные либо абсурдно-усложненные наименования:

– антропонимы: булочник Пряникль, учительница Фрау Мораль, герцог журавлей Курлыка, Бургомистр-профессор-доктор-Герлиб-Оконовский-Шааф, крокодил-который-сидит-на-улице-и-скалит-зубы;

– топонимы: государство Сушасуша;

– эргонимы: Скверный сквер, замок «Бель-Одурье, что означает Апчхи будьте здоровы или Дворец благоуханий» [Хакс, 2000: 146];

3) использование штампов и стилистических клише – в канву повествования и в речь персонажей Петер Хакс вплетает обороты и слова, которые, с одной стороны, отображают социалистическую реальность современной читателю жизни, с другой стороны, неуместность их использования создает вариативность толкования, не всегда положительную: «Вы находитесь в мемориальном учреждении!» [Хакс, 2006: 43], «“Жабий отель” уделяет внимание каждому гостю» [Там же: 110], «Магистр <...> успел схватить агрессора за шею» [Там же: 112], «Я, конечно, наведу справки» [Хакс, 2000: 158];

4) сознательное допущение грамматических ошибок, например,

ошибки в построении предложения с однородными членами: «В этот рассказ и в кабинет Магистра Кнауэрхазе вошел медовый кондитер короля СушиСуши», «Потом тетка снова бранилась и отравляла Просперу жизнь» [Хакс, 2006: 47; 2000: 23];

5) введение фразеологизмов в бытовой контекст: «Усевшись в тесноте, да не в обиде, они в ожидании события осушили целый бочонок пива» [Хакс, 2006: 7];

б) буквализация метафоры: «Но этого крика души почти никто не услышал» [Там же: 94].

В произведениях Петера Хакса выражена стилистическая игра: здесь, как и на других уровнях, часто происходит столкновение противоположностей: высокий стиль мгновенно сменяется низким:

«Фирлефанц: Покорнейший слуга вашего величества. Я – господин Фирлефанц, член различных высших рыцарских орденов <...>

Каспар: И этот нагло лжет. Эй вы, не завирайтесь» [Хакс, 2000: 151]. Стилистическое противопоставление может достигаться за счет гротескного несоответствия образа персонажа и его речи, как в разговоре двух богов – Марины Соленой и Нептуна: «Ах ты, трус! – сказала жена. – Не суйся не в свое дело! – защищался морской бог» [Хакс, 2006: 179]. В статье «Гротески Петера Хакса» Н.Э. Сейбель выделяет сразу несколько противоположных категорий, которые образуют антитезу в текстах Хакса: это столкновение масштабов, столкновение телесности и сексуальности, соединение человеческого и животного миров и другие. Текстам Петера Хакса присуще «придание сугубо абстрактным понятиям физических свойств» [Сейбель, 2018: 105], как во фразе «дело в том, что войну можно спрятать так же, как носовой платок» [Хакс, 2006: 99].

Из всех возможных инструментов игровой поэтики необходимо отметить еще один, являющийся характерным для творчества Петера Хакса в целом, – интертекстуальную игру. Как и в других произведениях, в литературных сказках он заимствует классические сюжеты, свободно



использует фольклорные мотивы, систему образов и героев. В сказке «Линда» внешняя сторона описывает ситуацию влюбленности мальчика и девочки из среднестатистической школы, однако факт побега девочки и превращение ее в дерево – мотив, который Петер Хакс заимствует из мифа о Дафне и Аполлоне. В сказке «Дети» действуют мифологические герои – Зевс, Кронос, Альматая, в повести «Телемах и его учитель Ментор» - Телемах, Минерва, Нептун, Одиссей. В опоре на библейский сюжет о рождении Иисуса Христа построена сказочная пьеса «Малыш Марии».

Трудно определить уровень, на котором игровая поэтика в произведениях Петера Хакса не проявляется. Взаимосоответствие всех слоев обеспечивает целостность литературного произведения и создает единое пространство игры. Как и постмодернистские тексты, в которых исследователи выделяют «приоритет игрового начала в художественном творчестве, повышенную ироничность и скептицизм, пристрастие к пародии и гротеску» [Олизько, 2006: 52], сказки Петера Хакса несут в себе отпечаток литературной эпохи, однако, необходимо учитывать, что в его творчестве они преломляются и обретают свой особенный стиль. Литературные сказки П. Хакса, несмотря на избыточную, как может показаться, игру, тесно связаны с реальной жизнью, ее ежедневными проблемами, создают глубоко психологический образ правителя или обычного человека, наделенных и положительными, и отрицательными характеристиками. Если иметь в виду, что «в процессе игры человек уясняет содержание социальных ролей, которые в свою очередь обеспечивают освоение человеком культуры и его функционирование в ней» [Попова, 2014: 12], то игра Петера Хакса, действительно, дает читателю возможность действовать в разных амплуа, по-настоящему (в рамках игры) прожить некую заданную жизненную ситуацию и вынести из нее определенный опыт.

## 2.4. Поэтика интертекстуальности в сказках П. Хакса

Интертекстуальность – одно из основных понятий, характеризующих мировую литературу второй половины XX века. Свойственный многим европейским странам расцвет «вторичной литературы» и обращение авторов к мифологическим сюжетам и литературному наследию Нового времени обладали национальной спецификой, обусловленной политическим, социальным и психологическим состоянием жизни общества.

В Германии, в частности в ГДР, причинами интереса к заимствованным сюжетам стали и напряженная политическая обстановка, и потребность в осознании и преодолении последствий политических катастроф XX века, и острая необходимость формирования национальной идентичности. Действительно, исследователи отмечают, что «в 1970 – 1980 гг. в литературе ГДР появилось огромное количество произведений (по существу, это была целая литература в литературе), включавших в себя литературные реминисценции как фактор формы и содержания; эти произведения, как правило, просто немыслимы без “первоисточника”, который подвергается частичной или коренной переработке. Подобные произведения создавались во всех жанрах, захватили почти всех крупных писателей, привлекли массовую читательскую аудиторию» [Дмитриев, 2001: 541]. Среди писателей, чье творчество определяется интертекстуальной поэтикой, Х. Мюллер (драмы «Маузер» (1964), «Цемент» (1972), «Гамлетмашина» (1977)), У. Пленцдорф (роман «Новые страдания юного В.», пьесы «День, длиннее, чем жизнь» (1988)), Ф. Браун («Роман о Хинце-Кунце» (1985), пьеса «Дмитрий» (1982)) и многие другие.

Проявление интертекстуальности в художественном тексте чрезвычайно многообразно. В творчестве Петера Хакса это явление играет ведущую роль, однако трудно определить, к каким текстам преимущественно обращается автор, – настолько разносторонне и неординарно его творческое наследие. Петер Хакс экспериментирует с античными и библейскими

сюжетами («Амфитрион», «Орфей в аду», «Пандора», «Малыш Марии»), дописывает фрагменты неоконченных произведений классиков (Гете «Ярмарка в Плондерсвайлерне»), основывает свои произведения на фольклорных мотивах («Подушка с розами») и рыцарских легендах («Бедный рыцарь», «Геновева»). Интертекстуальность Петера Хакса не ограничивается «вторичными текстами», он использует все доступные для этого явления инструменты: цитирование, аллюзии, стилизации, пародии или, отходя от формы, обращается к определенным жанровым традициям (часто смешивая разные). Произведения писателя можно главным образом охарактеризовать как «бесконечную игру дифференцирования и новаторства» [Пьеге-Гро, 2008: 49]. В рамках исследования игровой поэтики сказок Петера Хакса выделение такой особенности как доминантной закономерно, поскольку все творчество немецкого автора проявляет признаки игрового начала в той или иной степени выраженности.

Определение интертекстуальности варьируется в достаточно широких границах, по мнению Ю. Кристевой и Р. Барта (первых теоретиков этого феномена), любой текст интертекстуален. Даже если учитывать последующие научные достижения этого направления филологии, понятие и круг действия интертекстуальности сужается лишь отчасти. Границу соприкосновения сегодняшних теорий можно обозначить в том моменте, в котором происходит взаимосоотношение интертекста и авторской рецепции. «Анализ того, каким образом данное произведение подключается к определенной традиции, воспроизводя, но в то же время видоизменяя и предавая забвению те или иные источники, позволяет показать, что совокупность ценностей, общих для известной эпохи, требует нового прочтения интертекста и объясняет его новые разновидности» [Там же: 80]. В данном исследовании, цель которого преимущественно выявить жанровые особенности литературной сказки Петера Хакса, не представляется возможным определить все многообразие интертекстов, к которым прибегал автор, однако выделение некоторых общих черт интертекстуальной поэтики

поможет наиболее полно представить особенности сказочного творчества немецкого писателя и его связь с традицией.

«Одна из ведущих тенденций искусства XX века в освоении античного наследия – преломление образов и идей древнегреческой мифологии и литературы в художественном произведении иной эпохи» [Шарыпина, 1995: 6]. Действительно, самое заметное проявление интертекстуальности в творчестве Петера Хакса – это его обращение к мифу. Исследователей часто привлекает тема рецепции античности в пьесах автора, на сегодняшний день существует несколько интересных работ, посвященных изучению особенностей функционирования мифов в его творчестве (Т.А. Шарыпиной, Н.Э. Сейбель, Т.С. Нипы, А.М. Курдаковой, И.С. Рогановой, В.Э. Биктимрова). «Прекрасная Елена» (1964), «Амфитрион» (1967), «Омфала» (1969), «Адам и Ева» (1972), «Орфей в аду» (1995) – драматургические произведения Хакса, основанные на мифологических и библейских сюжетах. В сказках, как и в пьесах, миф присутствует в разных формах. Рецепция античности в сказках Петера Хакса своеобразна: мифологическое содержание претерпевает в них ряд изменений и приобретает современное звучание. Несмотря на первое впечатление от его сказок как попыток интерпретации, или даже адаптации, мифологических сюжетов для детей, их опрощения, при более глубинном анализе выявляются особенности, которые указывают на сложность процесса мифологизации в творчестве немецкого писателя.

Сказочная повесть «Телемах и его учитель Ментор» основана на мифе о поиске Одиссея его сыном Телемахом. Названный мифологический сюжет неоднократно привлекал внимание писателей и драматургов, среди целого ряда произведений можно выделить «Приключения Телемака» французского писателя Франсуа Фенелона (1699), «Новый Телемак, или Путешествия и приключения графа де...» Клода Франсуа Ламбера (1741), «Приключения Телемака» Луи Арагона (1922), «Улисс» Джеймса Джойса (1918 – 1920), «Георгики» Клода Симона (1981). Приключения Телемаха часто ложились в

основу произведений музыки (опера Глюка «Телемак, или остров Цирцеи») и живописи (У.Гамильтон «Калипсо принимает Телемака и Ментора в пещере»). Как правило, упоминания о Телемахе и его цели –положительны: в искусстве, еще начиная с «Одиссеи» Гомера, он являет собой доблестный пример, достойный подражания, его деяния, несмотря на некоторую юношескую слабость, благородны. Для Фенелона история о Телемахе интересна тем, что, используя мотив странствий, он описывает разные типы государств и выражает свое предпочтение просвещённой монархии, при этом произведение в целом основано на классицистической традиции. Начиная с XX века привычный режим повествования распадается: Арагон создает уничтожающую пародию на роман Фенелона, «Улисс» Джойса – многослойный текст, который «строится на интертекстуальном диалоге представителей различных эпох: от Античности, Средневековья, Возрождения, Просвещения до романтизма и модернизма», П. Хакс создает свою версию приключений Телемаха [Шервашидзе, Семькина, 2016: 72].

Мифологические события в повести «Принц Телемах и его учитель Ментор» отображены достаточно корректно и последовательно, однако каждое из них претерпевает трансформацию, конкретизируется в бытовом плане, дополняется не свойственными мифу деталями. В воспроизводимом древнегреческом мире сразу же угадываются реалии современной жизни: фигурируют профессии налогового инспектора, буфетчицы, педагога, учителя физкультуры, упоминается «рабочий класс», присутствуют элементы обихода жителей (шейкер, бухгалтерские книги, масляная краска) и общепринятые понятия второй половины XX века (техосмотр, авария, повестка дня). В свойственной Хаксу ироничной манере добавлено описание господствующих в обществе порядков: очередей («Поликасте и ее спутникам тоже пришлось занять очередь. Они простояли не больше полутора часов» [Хакс, 2006: 190]), безвкусных дискотек («грот озарялся вспышками цветных молний. В глубине помещения играла музыкальная группа “Рогатые совы”, чей вид вполне соответствовал названию» [Там же]), коррупции (на вопрос

своего помощника, почему Калипсо не убила Ментора, нимфа отвечает: «Его привела, дочь царя Нестора, а мы не хотим потерять монополию на торговлю спиртным» [Там же: 197]), наркомании («Лучше бы вы, – сказала Поликаста, – сбросили в море этого дилера» [Там же: 198]). В повествование вплетены стилистические клише: «за счет заведения» [Там же: 191], «у нас, в гостиничном деле, очень строгие правила гигиены» [Там же: 192]. Если они не обозначены точно, то могут присутствовать в виде аллюзий: «Горе тому народу, – сделали вывод пастухи, – который обнаруживает врагов в своем собственном царском дворце» [Там же: 164] (к распространённому штампу «враг народа»).

В творчестве Петера Хакса происходит десакрализация фигур властителей – богов, царей, учителей, «столкновение несовместимых свойств образов» [Сейбель, 2018: 102]. В «Принце Телемахе» эта концепция реализуется по отношению к каждому из подобных героев. Боги антропоморфизируются посредством указания на их «телесную» природу (Нептун – «хнычет» [Хакс, 2006: 187], Марина Солёная изображена как «круглолицая, розовая и желтая, как сливочное масло» [Там же: 204], она обладает «толстой веснушчатой шеей» [Там же], ее «божественная попа, розовая и усеянная веснушками, предстала на всеобщее обозрение» [Там же]), сниженной лексики в речи («–Заткнись, – сказала богиня» [Там же: 203]). Даже положительный персонаж, богиня Минерва (в образе учителя Ментора или вне его), не наделен «божественной привлекательностью»: толстый живот, неуклюжесть жестов; будучи ласточкой, «богиня разума подняла хвост и посадила белую кляксу на глаз своего троюродного братца» [Там же: 215]. Нимфа Калипсо совершенно «очеловечена»: она «коммерсантка», заведует притоном, проявляя полную власть в своем небольшом заведении и страх по отношению к вышестоящим органам. Царская семья – Одиссей, Пенелопа и их сын Телемах – в описаниях, поведении и речи наделена обыкновенными человеческими чертами, положительными и отрицательными характеристиками: проявление

признательности граничит с гордостью («—Привет, Фретти, — поблагодарил Одиссей» [Там же: 210]), желание Телемаха спасти своего отца мотивируется усталостью от засилья женихов. Образ учителя лишается своего величественного ареола: «в литературных текстах Хакса кризисное понимание фигуры учителя и процесса воспитания отражается в гротескно-иронической интонации, связанной с образами учителей, в целом осмысляемых положительно, но постоянно оказывающихся в комических ситуациях» [Курдакова, 2017: 139]. Вопреки ожиданиям, представители «рабочего класса» не являют собой добродетельного противопоставления божествам и власти: к имени мифологического героя, пастуха Евмея, добавлена номинация «Гнойный Глаз»; несмотря на некоторое проявление мудрости, его мысль остается в рамках заданного социальным положением.

Образы героев сказки глубоко психологичны, персонажи открыто проявляют свои эмоции: Принц Телемах чувствует страх, Пенелопа — стыд. В словах Одиссея отображена свойственная XX веку теория расщепленной личности («—Вы знаете Одиссея? — обрадовался Телемах. — Как самого себя. — сказал человек. — Значит, вы его лучший друг? — сделал вывод Телемах. — Друг? — сказал человек. — С этим можно поспорить») [Хакс, 2006: 209]. Петер Хакс использует в качестве приема характерную для мифа антропоморфизацию животного и растительного мира. Так, в образе плакучей Ивы воплощен определенный психотип —носителя пессимистической картины мира: «Я не могу иначе, я умею только плакать, — ответила Ива. — Так уж растут мои ветви и листья» [Там же: 187]. Прием антропоморфизации животного помогает отобразить негативную сущность богини Минервы, которая перевоплощается не просто в учителя Ментора, но одновременно и в хорька Фретти, живущего у первого в кармане. Этот зверек высказывает едкие замечания в адрес своего ученика и других персонажей, в то время как Ментор сохраняет доброжелательность или нейтралитет. Героиня Линда из одноименной сказки становится деревом, в образах животных и насекомых выступают герои в повести «Прилепа в птичьем

гнезде», девочка по имени Мета Морфоз превращается в крокодила – прием, взятый из традиции мифа, благодаря которому «зверочеловечество – оборотничество – перевоплощение, т.е. ощущение себя животным дает человеку возможность соприкоснуться, впадая в животное состояние, со своей биологической сущностью, раскрывая тайну истоков <...>единства мировой жизни в человеке и в звере» [Муллер, 2006: 64].

Отдельное внимание в сказке уделено вопросу о материальном благосостоянии, им озабочены герои-антагонисты: Нептун переживает о поломке своего экипажа: «если у мужчины появляется вмятина на новой машине, то он может повредиться в уме» [Хакс, 2006: 187]. Марина Соленая, насмешливо отпустив в его адрес колкое замечание, сама бросается за рассыпавшимся жемчугом, забыв о своей цели поймать и уничтожить Телемаха. В проявлении таких черт характера у отрицательных персонажей реализуется традиционная для литературы идея презрения мещанства, стремления к роскоши. При этом, высмеивая идеологические штампы, Хакс подвергает иронии такое возвышенное понятие, как, например, патриотизм: «Он чуть было не отведал лотоса, – сказал Ментор. – То есть чуть было не отрекся от родины, а это – самое большое несчастье» [Там же: 200].

Описаний военных действий, которые часто сопровождают повествования о Телемахе, в тексте Хакса как таковых не имеется, однако о войне упоминается, и делается это в свойственной Хаксу манере. Во-первых, присутствует отсылка к историческим событиям: «Внутри обруча плавали американский флот и японский флот, которые как раз в это время вели морской бой» [Там же: 205]. Настоящая, имевшая место в истории мировая война представляется в мире богов небрежно, как игра. Во-вторых, в уста Калипсо вложена шуточная, на первый взгляд, мотивация отсутствия Одиссея: «Что он здесь делал? – спросил Ментор. – Оказывал мне услуги, – сказала Калипсо. – Целых семь лет? – спросил Ментор. – Пребывание в “Мире Калипсо”, – убежденно заявила темноволосая красавица, – весьма приятно. Много развлечений, мало обязанностей. Не забывай, учитель, этот



человек провел на войне половину жизни» [Там же: 196]. Несмотря на легкость и поверхностность замечания, подобный комментарий в эпоху многочисленных войн XX века приобретает особое звучание. Указание на усталость старшего поколения от войны и от жизни присутствует и в других сказках, например, в «Подушке с розами», «Детях».

Несмотря на то, что основной является линия странствий Телемаха, автор включает в повесть персонажей из других мифологических циклов. Так, представлен сниженный, даже пародийный, образ Сфинкса: «Существо имело женскую голову и грудь и собачье туловище. На собачьей спине росли два орлиных крыла. Все его восемь конечностей не желали ему повиноваться. Оно стонало так, будто вот-вот умрет» [Хакс, 2006: 194]. В образе хаксовского Сфинкса инвертировано практически все: вопрос задают ему, а не он сам, вопрос не связан с жизнью и смертью и имеет бытовой смысл («Где здесь контора?») [Там же: 195]. Умиравший мифологический персонаж условно олицетворяет символическую смерть мифа в тексте Петера Хакса. Писатель в произведении обращается не только к античности, но и вводит в повествование библейский образ – образ Змея, который погибает от стрелы Одиссея. Смерть Змея сопровождается высказыванием, отсылающим к понятию «Величины»: «Вводя как основополагающее в своей исторической концепции понятие “*Величина*” (Größe) (курсив автора – А.С.), Хакс имеет в виду и масштаб события и смысловые коннотации, связывающие его с общей историей» [Сейбель, 2018: 103]. Убив Змея, Одиссей замечает: «С большими фигурами следует соблюдать осторожность <...> Они убивают даже тогда, когда опрокидываются» [Хакс, 2006: 206]. В повести реализуется оптимистический взгляд Хакса на историю, движение которой, несмотря на постоянные противоречия, во-первых целесообразно, во-вторых – циклично: «Все время плыть то туда, то сюда, а потом начинать все сначала. – Ну да, сказал Фретти. – Обычно в жизни все так и бывает» [Там же: 209].

Анализ сказочной повести «Принц Телемах и его учитель Ментор» демонстрирует, что П. Хакс использовал творческую стратегию, которую

исследователи обозначают как ремифологизация (процесс «актуализации традиционного мифа (мифа, созданного предыдущими эпохами), т.е. это переосмысление мифологического сюжета, мотивов и образов, наполнение их новым содержанием») [Черемисина, 2016: 31]. Матрицу мифа писатель наложил на современный ему мир, и в связи с этим его персонажи проявились совершенно иначе, чем в предыдущие эпохи, включая античность и эпоху классицизма. Действия героев получили новые мотивировки, актуальное устройство общества и, вместе с тем, его проблемы выступили на первый план.

Другое произведение, в котором, как и в «Принце Телемахе», происходит процесс ремифологизации, – сказочная пьеса «Дети» (1983). В качестве сюжетной основы здесь выступает фрагмент мифа, в котором Зевс был спрятан своей матерью Реей у козы Альматеи от Кроноса. Как и в рассмотренной ранее повести, на мифологическую канву накладываются современные реалии. На первый план выступают две проблемы – воспитание детей и преемственность власти. Несмотря на то, что сам по себе процесс воспитания детей вневременной, в каждую новую эпоху он приобретает специфические черты. Чрезмерные тревоги и волнения по поводу детей сменяются некоторым безразличием старших (когда Альматея «механически тянет его (Каспара – А.С.) к себе за ногу» [Хакс, 2000: 189]), взрослые постоянно указывают, на кого следует равняться («Ты невоспитанный мальчик, Каспар. Бери пример с брата» [Там же]), в воспитании проявляется непонятная ребенку двойственность («Умницы. (Дает Каспару подзатыльник.) Пай-мальчики (Дает Каспару подзатыльник)» [Там же: 196]). Прямые поучения и наставления, так же, как и в «Принце Телемахе», не имеют воздействия на детей: «неужели вы не можете раз в жизни вести себя так, как от вас требуется» [Там же: 215]. Несмотря на это, дети в пьесе достигают определенного успеха.

В несвойственной для мифа манере, в произведении проясняется мотивация Кроноса, который ест своих детей: он признается, что такое

занятие ему самому не нравится и что он ест детей «из чувства ответственности» [Хакс, 2000: 217]. Кронос осознает свое положение, усталость: «с возрастом устают даже кишки» [Там же: 222], однако вся его сущность противится любым нововведениям: «эта идея кажется великолепной, но всякое новшество не безопасно» [Там же]. Кронос из последних сил пытается сохранить бытие «золотого века», в то время как Зевс рвется привести в устройство мира свои преобразования.

Мифологические события в сказочной пьесе не отображены в соответствии с античным мифом, происходит смешение разных сюжетных линий: у Альматеи не было воспитанника Каспара, который за помощь Зевсу был назначен виночерпием Олимпа. Согласно мифу, виночерпием стал прекрасный юноша Ганнимед, за которым Зевс отправил своего орла (хотя именно птица отнесла Каспара на Олимп в пьесе Хакса). В сказке не упоминается битва с Титанами, финал упрощен – Зевс просто поднимается на Олимп, словно забывая про Кроноса, который остался за деревьями. Свободное обращение с мифологическими сюжетами заставляет читателя искать смыслы, которые проявляются в тексте на основе своевольной авторской игры.

В основу сюжета пьесы «Малыш Марии» положены эпизоды библейской биографии Иисуса – рождение, приход к нему царей с дарами и попытка Ирода убить его. Пьеса открывается аллюзией к библейской фразе «имеющий уши слышать да слышит»: «Кто хочет слушать, тот и услышит» [Хакс, 2000: 228]. В антагонисте Ироде угадывается собирательный образ тирана-властителя XX века, в его речи звучат характерные рассуждения: «Быть милосердным – вредно», «Пусть хоть весь мир зайдет в крике – / Я был и есть Ирод Великий», «Надо совершить еще много убийств, чтобы меня называли Иродом Добрым [Там же: 270, 271]. Ирод озабочен еврейским вопросом: «Из всех евреев, греков и прочих // Евреев люблю я не то чтобы очень <...>В общем-то всех их казнить бы надо» [Там же: 230, 231].

Хотя действие происходит в античности, в тексте периодически возникают переключки с современностью: например, переписка Ирода с императором Августом создает аллюзию к взаимоотношениям ГДР и Советского союза («сообщи», «выясни» – «с сердечным приветом» [Там же: 235]). В тексте присутствуют слова-маркеры, указывающие на сегодняшние реалии: бэби, статистика, справка о профессии, удостоверение мастера, рабочая книжка, прописка, перерыв на обед, квартирная плата, деликатесная колбаса, зарубежное (царство). Песня, которую исполняет Иосиф, отсылает к традиции социалистической песни: «Эй, вставай, скорей вставай, / мастер-плотник молодой, / Даром время не теряй», на что представитель власти Сульпиций реагирует с иронией: «Ужас до чего оригинально» [Там же: 238]. Пьеса содержит в себе аллюзии к пословицам («За ушко да на солнышко» [Там же: 267]), стереотипам («Стоп, я сейчас в Париж напишу, / И мой портной мне пришлет власяницу» [Там же: 272]), известным личностям («Иосиф Якобзонов» [Там же: 240]). Для текста характерна сниженная лексика (халурить, отзынь, застоблить), образы героев, в том числе и библейских святых – Иосифа, Марии, Иисуса – обытовлены: Мария переживает, не забыты ли подаренные ей духи, Ангел, обращаясь к Иисусу говорит: «(животные – А.С.) сожрали все сено из-под Вашего зада») [Там же: 259]. Характерный для Хакса мотив высмеивания ученых присутствует и в «Малыше Марии», когда самый лучший из них не смог сосчитать четырех королей: «Пять тронов? Может, ты и непревзойденный математик, Перегрин, но на этот раз ты обсчитался» [Там же: 245]. Как и в «Принце Телемахе», подвергаются осуждению корысть и материальное благополучие – пастух Эдельпек жаждет денег за свой хлев: «Я хлев сдал внаем. Я деньги люблю» [Там же: 251].

Неблагоприятная атмосфера периодически разбавляется юмористическими ситуациями и замечаниями. Конфликт разрешается благополучно для положительных героев, наступает «новое время». Ощущение границы смены эпох подтверждается финальной речью Ангела:

«Я обещал вам, если помните, начало, а конца не увидят и самые младшие среди вас» [Там же: 274].

Еще один вариант «чужого» сюжета, к которому неоднократно обращался Петер Хакс в своем творчестве, связан с немецкой традицией: в некоторых произведениях писатель актуализирует средневековые рыцарские легенды. Так, в пьесе «Геновева» он берет за основу историю жизни Женовевы Брабантской, которая до этого неоднократно подвергалась литературной обработке. Первой записанной версией считается рукопись богослова Матиаса Эмихия (1472), которую публикуют в сборнике капуцина Мартина фон Кохема (1687) и переиздают в изданиях для детей и юношества. К. фон Шмид создает свою версию под названием «Одна из самых прекрасных и трогательных историй древности, заново рассказанная для всех добрых людей, особенно мам и детей» (1810), Фридрих Мюллер пишет драматургическое произведение «Голо и Геновефа» (1775 – 1781), в котором «Геновева Брабантская превращается в героиню своеобразного драматического “жития” о христианской мученице» [Зотова, 2013]. Людвиг Тик опирается на него при создании трагедии «Жизнь и смерть святой Женовевы», в которой «незаконные притязания и угрозы Голо становятся испытанием, которое она преодолевает, как истинная христианка, своеобразным мученичеством» [Там же]. После Тика сюжет стал популярным среди писателей-романтиков начала XIX века.

В пьесе Петера Хакса «Геновева» переосмысливается история Женовевы Брабантской, на трагическую судьбу которой, по Хаксу, повлияли политические интриги и человеческая психология. Традиционный ореол «святости» исчезает, у Хакса Геновева – обычная женщина, которая мотивирует свое милосердие заботой о спокойствии в пфальцграфстве: «Эти калеки, если мы обречем их на нищенство, будут показывать свои зловонные раны, растащат заразу по всей стране, отвлекут народ от работы и в своем неразумии обвинят во всех бедах не мавров, а войну и пфальцграфа» [Хакс, 2019]. Упоминаются «месячная кровь», «ежедневные облегчения» героини,

что тоже снижаете образ. Речь героини построена на контрасте возвышенной стилистики и низменного содержания.

«ГОЛО Как вам понравилось ваше размещение? Есть жалобы?

ГЕНОВЕВА Да, на прежних жильцов.

ГОЛО В чем они провинились?

ГЕНОВЕВА Некоторые из них, уходя, забыли убрать свои кости» [Там же].

Ее образованность и искусство высокого слога воплощается в тексте в соответствии с современной Хаксу моделью: «Это все, что ты должен усвоить о проблематике рационально постижимой относительности» [Там же].

Несмотря на отсутствие фантастики в сюжете, сказочность произведению придают фольклорные элементы: факт заключения героини в подземелье, отсылки к сказочным героям («И разве не факт, что по ночам она летает на метле к королю мавров Абофераму и пирует с ним нагишом, и на этих пирах они поклоняются какой-то кошке?» [Там же]), пословицам и поговоркам («Что имеем, не храним, потерявши, плачем», «Я за журавлями в небе не гоняюсь» [Там же]). Многие из того, что соответствует структуре сказочного повествования, в пьесе о Геновеве инвертировано. Зигфрид представляет собой не мужественного непокорного рыцаря, а чиновника, идущего на поводу у толпы или вышестоящей власти: «Да пойми же, обвинение со стороны Голо было обвинением молвы. Все были как-то против Геновевы», «Однако, учитывая, что пфальцграф добросовестно избавился от дурного влияния, мы в заключение сообщаем, что рекомендовали нашему Синоду ограничить время траура Зигфрида по названной Геновеве сроком в три дня», «Геновева казалась мне прекрасной, а Бригитта нравилась всему свету, конечно, я предпочел Бригитту. Нельзя же навязывать другим свой вкус и считать это геройством» [Там же]. Вопреки классическому толкованию легенды, Зигфрид в пьесе не узнает свою прежнюю супругу в «дикарке», финал неоднозначен: «Зигфрид от

исполнения долга отказывается, а может ли сделать это Горемир, читатель не знает» [Сейбль, 2015: 85]. Интересную вариацию этого же сюжета о Геновеве Петер Хакс создает в одноименном стихотворении, в котором союз героев возобновляется, любовь торжествует: «С той поры как ты ко мне вернулась, / я потерянное счастье вновь нашел») [Хакс, 2000: 111].

В сказках Петера Хакса встречаются переключки с его собственными текстами, которые помогают выделить наиболее интересующие автора проблемы: «(ГОЛО) Да что я, Ирод? Какая мне выгода от смерти ублюдка?» [Хакс, 2019] Как и в «Детях», «Малыше Марии», в «Геновеве» поднимается вопрос тирании: слепое соглашательство с властью приводит к трагическим последствиям. «Петер Хакс подчеркивает, что зло – сознательный выбор для его героев. Они закрывают глаза на злодеяния вопреки собственной доброй природе и чувству справедливости, они не бессознательные исполнители, они совершают и ошибки и преступления, отдавая себе отчет в смысле своих действий» [Сейбль: 2015, 85].

Пьеса «Бедный рыцарь» основана, как и «Геновева», на рыцарских мотивах, однако их адаптация в произведении Хакса осуществлена иначе. Пьеса представляет собой пародию на куртуазный роман, в котором инвертирован каждый из его основных компонентов: главный герой не рвется в бой с драконом во имя Прекрасной Дамы, не жаждет славы, беден. Элементы куртуазности, которые должны «включать в себя “вежливость”, “учтивость”, и правила их выражения по отношению как к женщинам, так и к мужчинам <...> правила приветствия, обращения к даме или кавалеру, ведения разговора» [Батулин, Полищук, 2008: 17] доведены до абсурда: «Мы опередили вас совершенно случайно. Мы не так дурно воспитаны, чтобы выводить из этой случайности наше право на бой с драконом» [Хакс, 2000: 140]. Однако в Бедном рыцаре угадывается традиционный сказочный герой – дурак, который в финале становится победителем, женится и получает королевскую власть и богатство. Несмотря на заданную атмосферу Средневековья, благодаря маркерам («навести справки», «член общества»)

возникает представление о современной действительности. Свойственный многим произведениям Хакса мотив «колкости» женщин буквализируется в образе Принцессы, которая, несмотря на свое благоухание, покрыта колючками и шипами. В финале пьесы все это обваливается – так, возможно, идея Хакса о строптивости женщин («ГЕНОВЕВА Я любила твоего отца, но дала ему почувствовать, что презираю его» [Хакс, 2019]) получает оптимистичную трактовку.

В некоторых сказочных произведениях Петера Хакса встречается персонаж, который, помимо одного и того же имени – Каспар, – сохраняет свою личностную характеристику из текста в текст. Как правило, он выступает в роли шута, часто в игровой форме сам обозначает закрепленный за собой образ: «Любая пьеса без Каспара – просто дурацкий балаган, верно?» («Малыш Марии»), «Я и есть комический герой» («Бедный рыцарь») [Хакс, 2000: 215, 148]. Имеется указание на особенность его внешности – торчащие уши, по поводу которых он испытывает комплекс неполноценности: «Вам угодно намекать на наличие у меня досадных, оттопыренных, из ряда вон выходящих органов слуха, каковые у менее обиженных судьбой смертных принято называть ушами» [Там же: 165],

«ИРОД О, царь Каспар Вели...

КАСПАР (кланяется) Ну-ну, вы мне льстите.

ИРОД Царь Каспар Великоухий, не так ли?» [Там же: 244]. Каспар всегда озабочен едой: в пьесе «Дети» за предложенную Зевсом еду Каспар соглашается пособничать ему в воровстве молнии. Каспар в «Бедном рыцаре» продолжает есть, не обращая внимания на дракона, который угрожает его жизни, собака по кличке Каспар в «Прилепе в Птичьем гнезде» интересуется, принесли ли угощение ее хозяева. В «Малыше Марии» персонаж откладывает встречу с новорожденным Иисусом из-за чувства голода:



«МЕЛЬХИОР <...> Вступим же в этот хлев, дабы приблизиться к истинному Царю и преклониться перед Ним

КАСПАР Теперь? Никак нельзя.

МЕЛЬХИОР Что такое?

КАСПАР Ужин» [Хакс, 2000: 256].

Каспар выступает в качестве двойника некоторых героев, воплощая в себе одну из сторон личности, которую, как правило, в современном обществе принято скрывать. Физические потребности, чувство страха и мысли о своих недостатках не обсуждают вслух, тем не менее в реальности они существуют, и П. Хакс с помощью введения такого персонажа, как Каспар, уравнивает своих идеализированных в некотором смысле героев.

Сказочные пьесы и повесть «Принц Телемах и его учитель Ментор» основаны на мифах, сюжет и идейно-эстетическая система которых преломляются в свете современного общественного устройства и политических событий. Их герои, несмотря на существенную образную трансформацию, носят мифологические имена, сюжеты являют собой модифицированную, но все же копию мифа. Несколько иначе дается отсылка к античности в произведениях короткой формы, таких как сказки «Мета Морфоз» и «Линда». В самом названии первой сказки присутствует аллюзия к Овидию и прочитывается трансформация – разорванность слова, которая в данном произведении является именем и фамилией главной героини. За сходством заглавий стоит структурное сходство: главное свойство Меты Морфоз – ее умение превращаться, как и у мифологических героев Овидия. Петер Хакс продолжает, в некотором смысле, традицию: у античного писателя действие начинается со времени сотворения мира и заканчивается современными автору событиями. Немецкий сказочник, в свою очередь, описывает трансформации, которые происходят в его время. Если их обобщить, то можно сделать вывод, что превращения в современном мире остались доступны только ребенку, в то время как взрослый мир не всегда

готов их принимать («Я требую только одного: пусть она раз и навсегда решит, кем хочет быть. Чтобы люди привыкли» [Хакс, 2000: 16]). Единственная трансформация, доступная взрослым, – это превращение из женщины в мужчину или наоборот, как у героини Герр Мафродит. Самой Мете еще доступно мифологическое мышление: «Вечер – это шоколадный соус, который выливается на тарелку с краю. Когда тарелка наполняется, наступает ночь. Утром приходит солнце и снова слизывает шоколад: наверное, оно – кошка» [Хакс, 2000: 13], что с точки зрения взрослых является полной нелепицей («– Что ты несешь! – сказал доктор Паули» [Там же]). Два текста, разделенные веками, помимо легко определяемой идеи трансформации, объединены более глобальной исторической концепцией: в «Метаморфозах» Овидия в речи Пифагора присутствуют слова, которые по своей сути близки пониманию истории Петером Хаксом: «ибо все переносится в мире / Вечно туда и сюда; но сумма всего – постоянна. / Мы полагать не должны, что длительно что-либо может / В виде одном пребывать...» [Овидий, 1985: 401]. Так и главная героиня хаксовской сказки, несмотря на многочисленность своих образов, всегда констатирует факт: «Это же я, Мета!» [Хакс, 2000: 11].

Внешняя сторона повествования «Линды» не дает никаких намеков на присутствие в ней мифа. Описываемые события происходят в гимназии, родители главной героини ходят на работу, упоминается жевательная резинка как артефакт времени. Внутренняя же структура выстроена таким образом, что в ней прочитывается аллюзия к мифу об Аполлоне и Дафне: Линда, спасаясь от влюбленного в нее одноклассника Эгона, превращается в дерево. Как и прежде, Петер Хакс вносит в миф некоторые корректировки – вводит параллельную сюжетную линию, события, свидетельницей которых становится Линда, будучи деревом: она наблюдает встречу двух жуков и после выслушивает их комментарии по поводу состоявшейся беседы. Обнаруживается полное несоответствие между тем, что действительно происходило, и тем, что думают об этом жуки, – так аллегорично автор

рисует картину «светского общества» [Там же: 73]. Финал сказки жизнеутверждающий: Линда превращается обратно в человека и разрешает Эгону поцеловать себя, что, во-первых, соответствует жанровой структуре сказки, во-вторых, согласовывается с оптимистичной установкой мировосприятия Хакса.

Сказка «В здоровом теле – здоровый дух» в своем роде является аллюзией и к античности, и к современности: считается, что XX век ограниченно истолковал идею римского поэта-сатирика Децима Юния Ювенала (продолженную позже Джоном Локком и Жан Жаком Руссо), который говорил о труднодостижимой в реальности гармонии между здравым умом и здоровым телом. В XX веке по необъяснимым причинам в качестве аксиомы была принята идея о следствии здорового духа из здорового состояния тела, которая применялась и в немецкой националистической доктрине, и в здравоохранении. Петер Хакс довел идею развития тела до гротеска и опроверг ее состоятельность, вернув ей античное толкование: «—Мораль это басни, - заключил Черт, – гласит: иногда и здоровому телу не повредит, чтобы в нем обитал здоровый дух» [Хакс, 2000: 22].

Сказочные произведения Петера Хакса представляют собой разнокалиберность интертекстов – античные мифы, немецкая традиция, фольклор и современность. В сказочных пьесах и повестях автор чаще обращается к традиционным сюжетам, в малой повествовательной форме – прибегает к аллюзиям. Смешение интертекстов в одной сказке, перекрестные отсылки к собственным сюжетам, персонажам – так Петер Хакс реализует авторскую стратегию творчества: интертекстуальная поэтика выступает как составная часть игровой поэтики сказочных произведений. «В случае пародии, стилизации и аллюзии читатель неизбежно превращается в участника текстовой игры. Любая аллюзия – это своего рода игровой прием, когда можно сказать многое, ничего не говоря, донести свою мысль посредством иносказаний» [Пьеге-Гро, 2008: 145].

## ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2

Анализ сказочных текстов Петера Хакса позволил выявить жанровое своеобразие его литературной сказки. Проблематика сказочных произведений писателя обширна: в них так или иначе затрагиваются острые социальные, моральные и психологические проблемы. Типы героев разнообразны – от пастухов до представителей власти и божеств. Образам властителей Петер Хакс уделяет особое внимание: как правило, они претерпевают десакрализацию, психологизацию, обытовление. Персонажи стремятся следовать своему внутреннему «я», имеют право проявлять свои положительные и отрицательные качества.

Петер Хакс соединяет в своих произведениях традицию и новаторство. Традиционными аспектами его произведений выступают жанровая структура и система образов фольклорной сказки, его обращение к «вечным» вопросам, новаторство проявляется прежде всего в наложении этих проявлений на современность, усилении и трансформации отдельных жанровых элементов.

Акцент в произведениях П. Хакса ставится на такую составляющую жанровой структуры, как игровое начало. Игровая поэтика выражена на всех уровнях произведения, от повествовательного до языкового. С помощью игры автор не только моделирует целостную картину мироустройства, но и выражает свое оптимистическое мировосприятие.

Игровое начало проявляется и в многообразии интертекстов (античные мифы, немецкая традиция, фольклор и современность), к которым обращается писатель. Интертекстуальность в произведениях Петера Хакса, с одной стороны, помогает соединить традицию и современность, с другой – в завуалированной форме позволяет писателю осветить злободневные вопросы.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

С момента своего зарождения в XVIII веке, немецкая литературная сказка Германии претерпела значительную трансформацию. Произрастая из просветительской деятельности братьев Гримм, целью которых была передача последующим поколениям национальных ценностей, сказка сумела найти способы сохранения жанровой структуры, на основе которой писатели той или иной эпохи создавали свои оригинальные сказочные произведения. «Память жанра» сказки исследователи XX века определили в обязательном присутствии игрового начала и особенной картины мира, синтез которых помогает автору отобразить субъективный аксиологический миробраз.

В данной работе была предпринята попытка исследовать литературную сказку Петера Хакса с точки зрения ее жанрового своеобразия и поэтологических особенностей. Проведенный анализ жанровой структуры, проблематики, игровой поэтики, основных видов и функций интертекстуальных связей сказок Петера Хакса, опирающийся на труды О.М. Фрейденберг, М.М. Бахтина, Е.М. Мелетинского, Е.М. Неелова М.Н. Липовецкого, Ю. Кристевой, Т.А. Шарыпиной и др., позволил составить представление о том, насколько разнообразен и несводим к единому знаменателю художественный мир немецкого писателя и драматурга. Авторские эксперименты с жанром, трансформации фольклорных и мифологических сюжетов, оригинальное использование художественных приемов позволили Хаксу создать сказочные тексты, с помощью которых он, с одной стороны, сумел передать субъективную картину мира, с другой – стать удивительно востребованным и понятным читательской аудиторией в непростой для Германии исторический период. В разгар Холодной войны, в условиях действия цензуры и официальной пропаганды, повсеместного запрета публикаций, не соответствующих центральной линии социалистической партии ГДР, было издано большое

количество прозаических и драматургических произведений Петера Хакса (часть из которых была поставлена на сцене), которые нельзя назвать ни апологетичными, ни лишенными злободневности и актуальности.

Литературная сказка – жанр, к которому обращается в это время Петер Хакс, во многом позволила достичь ему такой известности. Главная черта поэтики его произведений – оригинальное соединение традиции сказочного жанра с современностью. Первая может быть выражена в виде свойственных фольклорной сказке структурных составляющих и системы героев («Уши летучей мыши под селитровым соусом») или в обращении к вечным темам – любви, противостоянию добра и зла, прошлого и будущего («Линда», «Подушка с розами» «Дети»). При этом традиция всегда помещена в современные условия, оригинально преломляется в произведениях Петера Хакса: появляются неизвестные фольклорной сказке ценности (этикет, следование своему «я», роль наставника в воспитании личности), неоднозначность финалов. В сказках Петера Хакса расширяется проблематика – в центр своих произведений он помещает актуальные социальные вопросы (проблемы власти, бюрократизма, взаимодействия личности и общества), уделяет внимание моральному выбору человека в современных условиях, выносит на поверхность психологические проблемы жителя Германии второй половины XX века (комплекс неполноценности), выявляет глубинную мотивацию поступков героев.

Интерес Хакса к судьбе отдельной личности – от властителя до маленького ребенка, тщательное изображение положительных и отрицательных черт их характеров позволили создать реалистичный тип персонажей, не оторванных от реальности. Героем хаксовских сказок может стать любой современный человек (школьник, учитель, пенсионер), который зачастую является выразителем немецких национальных черт характера. Особенное внимание автор уделяет героям-властителям: как правило, они окрашены авторской иронией – и отрицательные, и положительные. Короли

и божества обывовлены, представлены как обычные люди, которые имеют свои недостатки и достоинства.

Отталкиваясь от ключевой для жанровой структуры сказки составляющей – игрового начала, – Петер Хакс значительно усиливает и расширяет его значение. Игровая поэтика, объединяющая в себе набор известных художественных инструментов (ирония, игровая стилистика, введение фантастических элементов, особенности наррации, интертекстуальность и др.), использование которых, впрочем, своеобразно у каждого отдельного писателя, становится определяющей чертой для творчества Петера Хакса, в частности – для его сказочных произведений. Игра помогла писателю создать своеобразную модель мира – иногда упрощенную в сравнении с современностью, иногда, напротив, усложненную, – сквозь призму которой он предлагал рассматривать общество, его насущные проблемы и их причины.

Такое проявление игровой поэтики, как интертекстуальность, является доминантным для сказочных произведений Петера Хакса. Он экспериментирует с «вторичными текстами», прибегает к цитированию, аллюзиям, стилизации, пародии. Благодаря разнообразию интертекстуальных связей, вплетенных в повествование, создается переключка с классическими и фольклорными произведениями, появляются аллюзии к мифологическим и библейским персонажам и героям литературы Нового времени, однако немецкий писатель всегда имеет своей целью свидетельствовать о современности – на контрасте или углублении характеров, с помощью создания дополнительных сюжетных линий.

Петер Хакс – один из немногих писателей второй половины XX века, сохранивший, несмотря на глубокое понимание всех трудностей жизнеустройства, оптимизм и веру в человека. Гармония личности и баланс исторических сил, по Хаксу, достигается за счет естественной, определяющейся природой, победы добра над злом. Такая победа, хотя она никогда не бывает однозначной, в целом является продолжением

традиционной линии фольклорной сказки. На основе принципов жанровой структуры сказки писатель сумел создать «сокращенную Вселенную» и оригинальным способом выразить свое субъективное отношение к ней [Лейдерман, 2010: 51].



## СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

### Художественная литература

1. Овидий. Метаморфозы. М.: Художественная литература, 1977. 435 с.
2. Сказки немецких писателей / Сост. А.К. Славинская. Л.: Лениздат, 1989. 544 с.
3. Хакс П. Мета Морфоз и другие сказки. М.: РГГУ, 2000. 282 с.
4. Хакс П. Повести (сказочные истории для взрослых и детей). М.: Evidentis, 2006. 218 с.
5. Хакс П. Геновева [Электронный ресурс] / Э.В. Венгерова. URL: <http://www.vengerova.ru/01.01.01.01.01/w50.aspx> (дата обращения: 13.02.2019).
6. Hacks P. Die Kinder: Ein Kindermärchen. Berlin, 1983. 36 pp.
7. Hacks P. Meta Morfoß Und Ein Märchen Für Claudias Puppe. Berlin: Der Kinderbuchverlag, 1975. 60 pp.
8. Hacks P. Der Bar auf dem Forsterball. Berlin: Eulenspiegel, 2004. 32 pp.
9. Walther J., Wolter M. Die Rettung des Saragossameeres. Auflage. Berlin: Buchverlag Der Morgen, 1976. 367 pp.

### Диссертационные исследования

10. Большакова Н.Н. Игровая поэтика в литературных сказках Михаэля Энде: дис ... канд. филол. наук: 10.02.04. Смоленск, 2007. 222 с.
11. Викторова Н.А. Английская литературная сказка эпохи постмодернизма: дис ... канд. филол. наук: 10.01.03. Казань, 2011. 181 с.
12. Дунаевская Е.С. Волшебная сказка «Золотого века» английской детской литературы: генезис и жанрово-стилистические вариации: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Санкт-Петербург, 2013. 234 с.

13. Елисеева А.В. Творчество Гуго фон Гофмансталя: Ранний период: дис ... канд. филол. наук: 10.01.03. СПб, 2005. 249 с.
14. Зворыгина О.И. Эволюция языка и стиля литературной сказки XVIII – XX веков: автореф. дис. ... д-ра филол. наук: 10.02.01. Сургут, 2009. 22 с.
15. Кириллова О.Ю. Языковые особенности современной немецкой литературной сказки: проблема дискурса: дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04. Нижний Новгород, 2005. 218 с.
16. Лейдерман М.Н. Советская литературная сказка: основные тенденции развития: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.02. Свердловск, 1989. 269 с.
17. Лозовик Е.В. Современная английская литературная сказка в творчестве Нила Геймана: дис. ... канд. филол. наук: 10.01.03. М., 2015. 189 с.
18. Мауткина И.Ю. Историческая поэтика британской сказки и литературные сказки О. Уайльда: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.03. Великий Новгород, 2006. 215 с.
19. Мулляр Л.А. Авторская сказка: Философско-антропологические смыслы: дис ... канд. филос. наук: 09.00.13. Ставрополь, 2006. 147 с.
20. Овчинникова Л.В. Русская литературная сказка XX века (история, классификация, поэтика): дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01. М., 2001. 390 с.
21. Тихомирова А.В. Жанровые особенности философской сказки в русской литературе второй половины XX – начала XXI в.: дис ... канд. филол. наук: 10.01.01. Ярославль, 2011. 181 с.
22. Халуторных О.Н. Волшебная литературная сказка как феномен культуры: Соц.-филос. анализ: дис. ... канд. филос. наук: 09.00.11. Москва, 1998. 141 с.
23. Черенкова Е.В. Структурно-семантические особенности французской литературной сказки XX века: Коммуникативно-семиотический аспект: дис. ... канд. филос. наук: 10.02.05. М., 2004. 219 с.

24. Шарыпина Т.А. Восприятие античности в литературном сознании Германии XX века: Троянский цикл мифов: дис ... д-ра филол. наук: 10.01.05. Нижний Новгород, 1998. 532 с.

### **Научные и критические статьи**

25. Аверинцев С.С. Бахтин, смех, христианская культура // М.М. Бахтин как философ. М.: Наука, 1992. С. 7–19

26. Аверинцев С.С., Эпштейн М.Н. Мифы // Литературный энциклопедический словарь / под ред. В.М. Кожевникова, П.А. Николаева. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 222–225.

27. Асмус В.Ф. Шиллер как философ и эстетик // Ф. Шиллер Собр. соч. в 7 т. Т.6: Статьи по эстетике. М.: Художественная литература, 1957. С. 690.

28. Батурин А.П., Полищук Н.Д. Рыцарский идеал женщины и любви в куртуазной культуре западно-европейского средневековья // Вестник КемГУ. 2008. №2. С. 16–21.

29. Бахтина В.А. Пространственные представления в волшебных сказках // Фольклор народов РСФСР. Вып. 1. Уфа: Изд-во БГПУ, 1974. С. 84–91.

30. Бахтина В.А. Литературная сказка в научном осмыслении последнего десятилетия // Фольклор народов РСФСР. Уфа: Изд-во БГПУ, 1979. С. 67–74.

31. Бойчук И.В., Лавриненко А.О. Вербализация концепта «Грубость» в немецком языке (на материале сказки В. Хауфа «Карлик Нос») // Научные ведомости БелГУ. Серия: Гуманитарные науки. 2015. №24 (221). С. 46–50.

32. Венгерова Э.В. Поэтический театр Петера Хакса // Хакс П. Пьесы. М.: Искусство, 1979. С. 449–484.

33. Вернер Г.Г. Петер Хакс // История литературы ГДР. М.: Наука, 1982. С. 424–432.

34. Брауде Л.Ю. К истории понятия «литературная сказка» // Изв. АН СССР. Серия литературы и языка. 1977. Т. 36. №3. С. 226–234.
35. Веницкий М.А. Литературная сказка эпохи романтизма – традиции и новаторство // Литературная традиция и современность. Ташкент: Изд-во ТашГУ, 1989. С. 29–33.
36. Владимирова М.М. Ревалоризация античных образов в комедии Петера Хакса «Амфитрион» // Синтез культурных традиций в художественном произведении. Межвузовский сборник научных трудов. Нижний Новгород, 1999. С. 170–177.
37. Гильфанова Г.Т. Иоганнес Бобровский: «Мышинный праздник» // Филологические науки. Вопросы теории и практики: в 3-х ч. Ч. 3. 2016. № 7(61). С. 15–17.
38. Гугнин А.А. Литература ГДР // История литератур Восточной Европы после второй мировой войны / Отв. ред. В.А. Хорев. М.: Индрик, 2001. Том 2. С. 532–608.
39. Земцовский И.И. К теории жанра в фольклоре // Сов. музыка. 1983. №4. С. 61–65.
40. Зусман В., Сапожков С. Литературная сказка // Литературная учеба. 1987. № 1. С. 228–230.
41. Кляйтт Г. Драматургия ГДР начала 70-х годов // Писатели Германской Демократической Республики. М.: Радуга, 1984. С. 262–271.
42. Коврова С.К. Сказочные мотивы и символика в драматургии Г. Гауптмана // Вестник СПбГУ. Язык и литература. 2009. №1-1. С. 25–29.
43. Корниенко О.А. Типология форм игровой поэтики в литературе. // Актуальные проблемы славянской филологии. Серия: Лингвистика и литературоведение. Межвуз. сборник научных трудов. Донецк: ООО «Юго-Восток, Лтд», 2009. Вып. 20. С. 437–551.
44. Коробкина Н.И. Эмоциональная картина мира и ее языковая репрезентация (на примере понятий «Добро» и «Зло») // *Lingua mobilis*. 2011. №4 (30). С. 37–44.

45. Котюрова И.А. Когнитивный анализ реализации иронии в публицистике (на материале немецких статей политической тематики) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. 2007. Вып. 2. Ч. 2. С. 170–175.

46. Кривошапова Т.В. Жанр литературной сказки в современной советской литературе // Проблемы литературных жанров: Мат. четвертой науч. межвуз. конф. 28 сент. – 1. окт. 1982 г. Томск: Изд-во ТГУ, 1983. С. 125–126.

47. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Диалог. Карнавал. Хронотоп. 1993. №4. С. 5–24.

48. Курдакова А.М. Образы учителей в творчестве Петера Хакса // Актуальные вопросы филологической науки XXI века. Сборник статей VI Международной научной конференции молодых ученых. Екатеринбург: Изд-во УМЦ-УПИ, 2017. С. 138–144.

49. Курдакова А.М. Антитеза в художественной космогонии Петера Хакса // Актуальные вопросы филологической науки XXI века. Сборник статей VII Международной научной конференции молодых ученых. Екатеринбург: Изд-во УМЦ-УПИ, 2018. С. 175–181.

50. Курдыбайло Д.С. «Надо жить играя». Об онтологии игры в диалогах Платона // Философское антиковедение как междисциплинарный синтез философских, исторических и филологических исследований. Материалы VI-й молодёжной школы Platonopolis: Сборник статей. СПб.: Изд-во РХГА, 2009. С. 39–53.

51. Липовецкий М.Н. Чтоб сильнее стала сказка: Традиция романтической сказки в современной детской литературе // Детская литература. 1987. № 5. С. 20–24.

52. Леонова Т.Г. О некоторых аспектах изучения литературной сказки // Литературная сказка: История, теория, поэтика. Сборник статей и материалов (под ред. И.Г. Минераловой ). М.: МПГУ, 1996. С. 4–7.

53. Мелетинский Е.М. Структурно типологическое изучение сказки // Морфология сказки. М.: Наука, 1969. С. 134–162.
54. Лупанова И.П. Современная литературная сказка и ее критики (Заметки фольклориста) [Электронный ресурс] // Проблемы детской литературы. Петрозаводск, 1981. С. 76–90. URL: <http://smalt.karelia.ru/~filolog/pdf/lupanov2.pdf> (дата обращения: 13.02.2018).
55. Липовецкий М.Н. О чем «помнит» литературная сказка?: Семантическое ядро ист.-лит. модификаций жанра // Модификация художественных форм в историко-литературном процессе. Свердловск: Уральское книжное издательство, 1988. С. 5–21.
56. Люксембург А.М. Игровая поэтика. Введение в теорию и историю // Игровая поэтика. Сборник научных трудов ростовской школы игровой поэтики. Вып. 1. Ростов-на-Дону: Литфонд, 2006. С. 5–28.
57. Медриш Д.Н. Структура художественного времени в фольклоре и литературе // Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л.: Наука, 1974.
58. Нагорная О.В. К вопросу о поэтике литературной сказки (в сопоставлении с поэтикой фольклорной сказки) // Вектор науки ТГУ. 2011. №3 (17). С. 116–121.
59. Неелов Е.М. О категориях волшебного и фантастического в современной литературной сказке // Художественный образ и историческое сознание. Петрозаводск: Изд-во ПГУ, 1974. С. 39–52.
60. Млечина И.В. Вслушиваясь в голоса предшественников (гуманистические традиции немецкой литературы и нравственно-эстетические искания писателей ГДР) // Роль прогрессивных литературных традиций в развитии и взаимообогащении социалистических культур. М.: Наука, 1986. С. 135–164.
61. Нагорная О.В. К вопросу о поэтике литературной сказки (в сопоставлении с фольклорной сказкой) // Вектор науки ТГУ. 2011. № 3(17). С. 116–121.

62. Олизько Н.С. Постмодернизм: к проблеме определения понятий // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Лингвистика. 2006. №6 (61). С. 49–52.
63. Павлова Н.С. Гармония и дисгармония мира // Вечные образы и сегодняшние проблемы в литературах Центральной и Юго-Восточной Европы. М.: Наследие, 1997. С. 71–91.
64. Полторацкая И.Н. Французская литературная сказка в XX веке // Сказки французских писателей. Л.: Лениздат, 1988. С. 5–12.
65. Попова Д.И. Романтическая картина мира и человека в рассказе Э.А. По «Падение дома Ашеров» // Efektivní nástroje moderních věd. Filologické vědy. Hudba a život. Tělovýchova a sport. 2014. Díl 21. S. 12–18.
66. Роганова И.С. Традиции в «немецком преломлении»: Петер Хакс // Методологические и лингвистические аспекты изучения языков и культур. М.: Прометей, 2007. С. 73–77.
67. Ромер Р. Петер Хакс // Писатели Германской Демократической республики. М.: Радуга, 1984. С. 348–364.
68. Сейбель Н.Э. Гротески Петера Хакса // Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология. 2018. Т.24. №2. С. 101–106.
69. Селезень О.А. Языковое оформление и тематика современной немецкой литературной сказки // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. №2-1 (56). С. 145–147.
70. Соколова Г.А. Время как концепт в немецкой литературной сказке: власть «часов» над сказочными персонажами // Вестник МГЛУ. 2011. Вып. 4 (610). С. 218–229.
71. Стеблин-Каменский М.И. Миф [Электронный ресурс]. Л.: Наука, 1976. URL: <http://norse.ulver.com/articles/steblink/myth/index.html> (дата обращения: 18.02.2018).
72. Сухоруков Е.А. Соотношение понятий «фольклорная – литературная – авторская сказка» (на примере современных экологических авторских сказок) // Вестник МГЛУ. 2014. Вып. 19 (705). С. 144–151.

73. Тихонова О.М. Константы и новации жанра «Kunstlerdrama» в цикле «Гении и музы» Петера Хакса // Концептуальные проблемы литературы: художественная когнитивность. Ростов-на-Дону: ИПО ПИ ЮФУ, 2011. С. 177–181.

74. Глевцежева М.А. Фольклорные мотивы в духовно-эстетическом и сюжетно-композиционном содержании произведений Э.Т.А. Гофмана // Вестник Майкопского государственного технологического университета. 2009. №1. С. 127–131.

75. Чернышева Т.А. Потребность в удивительном и природа фантастики // Вопросы литературы. 1979. №5. С. 211–232.

76. Чутаева О.В. Трансформация жанра сказки в творчестве писателей немецкого романтизма // Социальные и духовные основания общественного развития. Межвуз. науч. сборник. Саратов: Научная книга, 2004. С. 151–154.

77. Ярмыш Ю.Ф. О жанре мечты и фантазии // Радуга. 1972. № 11. С. 177–181.

78. Зотова Т.А. Самоирония и самопародия в драматургии Л. Тика: два сюжета на религиозную тему (святая Геновева vs маленькая Красная Шапочка) [Электронный ресурс] // Новые российские гуманитарные исследования. 2013. URL: <http://www.nrgumis.ru/articles/342/> (дата обращения: 15.05.2019).

79. Лупанова И.П. Современная литературная сказка и ее критики (Заметки фольклориста) [Электронный ресурс] // Проблемы детской литературы. Петрозаводск, 1981. С. 76–90. URL: <http://smalt.karelia.ru/~filolog/pdf/lupanov2.pdf> (дата обращения: 13.02.2018).

80. Фомина З.Е. Немецкие национально-культурные максимы в номинациях сказок братьев Гримм // Научный Вестник Воронежского государственного архитектурно-строительного университета. Серия «Современные лингвистические и методико-дидактические исследования» 2010. Вып. 2 (14). С. 25–36.



81. Шервашидзе В.В., Семькина М.А. Интертекстуальная игра в романе Д. Джойса «Улисс» // Вестник РУДН. Серия: Литературоведение, журналистика. 2016. №3. С. 68–73.

82. Di Napoli T. Peter Hacks and Children's Literature of the GDR // The Germanic Review: Literature, Culture, Theory. 2010. №63 (1). P. 33–40.

83. Urbahn de Jauregui, H. Von Schuhu bis Pappel – der Erzähler Peter Hacks // Zwischen den Stühlen: der Dichter Peter Hacks. Berlin: Eulenspiegel Verlag, 2006. S. 163–180.

### **Монографии**

84. Анатольева Е. Тайны литературной сказки. М.: Прест, 1998. 228 с.

85. Аникин В.П. Теория фольклора. Курс лекций. М.: Университет. Книжный дом, 2007. 432 с.

86. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. / пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.

87. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М.: Художественная литература, 1975. 504 с.

88. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. 167 с.

89. Брауде Л.Ю. Сказочники Скандинавии. Л.: Наука, 1974. 240 с.

90. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989. 404 с.

91. Веселовский А.Н. Избранные статьи / Под общ. ред. М.П.Алексеева, В.А.Десницкого, В.М.Жирмунского и А.А.Смирнова. Л.: Художественная литература, 1939. 572 с.

92. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М.: Прогресс, 1998. 704 с.

93. Герасимова Н.М. Прагматика текста. Фольклор. Литература. Культура. СПб: РИИИ: СПбГУ, 2012. 364 с.

94. Герстнер Г. Братья Гримм / Пер. с нем. Е.А. Шеншина; Предисл. Г.А. Шевченко. М.: Мол. гвардия, 1980. 271 с.
95. Гусев В.Е. Эстетика фольклора. Л.: Издательство «Наука», 1967. 317 с.
96. Демурова Н.М. Июльский полдень золотой. Статьи об английской детской книге. М.: Изд-во УРАО, 2000. 256 с.
97. Игровая поэтика: Сб. науч. тр. рост. шк. игровой поэтики. Вып. 1. / Под ред. А.М. Люксембурга, Г.Ф. Рахимкуловой. Ростов на Дону: Литфонд, 2006. 271 с.
98. Игровая поэтика в литературе: учеб. Пособие / О.А. Корниенко. Киев: Вид-во НПУ им. М.П. Драгоманова, 2017. 242 с.
99. История немецкой литературы. В 3-х т. Т.3. Пер. с нем. Общ. ред. А. Дмитриева. М.: Радуга, 1986. 464 с.
100. Кант И. Собр. соч. В 6 т. / под общ. ред. В.Ф.Асмуса, А.В. Гулыги, Т.И. Ойзермана. Т.5. М., ЧОРО: 1966. 414 с.
101. Ковтун Е.Н. Художественный вымысел в литературе XX века. М.: Высш. шк., 2008. 406 с.
102. Кривошапова Т.В. Русская литературная сказка конца XIX – начала XX века: Учебное пособие по спецкурсу для студентов. Акмола, 1995. 80 с.
103. Кривошапова Т.В. Условные жанры в русской литературе конца 19 – начала 20 века (литературная сказка). Астана: ЕНУ им. Л.Н. Гумилева, 2002. 343 с.
104. Кристева Ю. Избранные труды: Разрушение поэтики. М.: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2004. 656 с.
105. Лейдерман Н.Л. Движение времени и законы жанра (жанровые закономерности развития советской прозы в 60-70е годы). Свердловск: Сред.-Урал. кн. изд-во, 1982. 256 с.

106. Лейдерман Н.Л. Теория жанра. Исследования и разборы. Екатеринбург: Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник» УрО РАО; Урал. гос. пед. ун-т, 2010. 904 с.
107. Леонова Т.Г. Русская литературная сказка XIX века в ее отношении к народной сказке. Томск: Изд-во ТГУ, 1982. 195 с.
108. Липовецкий М.Н. Поэтика литературной сказки (на материале русской литературы 1920 – 1980-х годов). Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1992. 184 с.
109. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М.: Наука, 1979. 376 с.
110. Лупанова И.П. Русская народная сказка в творчестве писателей первой половины XIX века. Петрозаводск: Госиздат Карел. АССР, 1959. 503 с.
111. Медриш Д.Н. Литература и фольклорная традиция. Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1980. 175 с.
112. Мелетинский Е.М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа. М.: Издательство восточной литературы, 1958. 263 с.
113. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М.: Восточная литература РАН, 2000. 407 с.
114. Мещерякова М.И. Русская детская, подростковая и юношеская проза второй половины XX века: проблемы поэтики. М.: Мегатрон, 1997. 380 с.
115. Нагишкин Д.Д. Сказки и жизнь. М.: Детгиз, 1957. 270 с.
116. Неелов Е.М. Сказка, фантастика, современность. Петрозаводск: Карелия, 1987. 128 с.
117. Неклюдов С.Ю. Поэтика эпического повествования: пространство и время. М.: Форум, 2015. 216 с.
118. Новалис. Фрагменты. СПб.: Владимир Даль, 2014. 319 с.
119. Новиков Н.В. Образы восточнославянской волшебной сказки. Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1974. 255 с.

120. Пинский Л.Е. Магистральный сюжет. М.: Советский писатель, 1989. С. 50.
121. Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий / Гл. науч. ред. Н.Д. Тмарченко. М.: Изд-во Кулагиной; Intrada, 2008. 358 с.
122. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. (Собрание трудов В.Я. Проппа). М.: Лабиринт, 1998. 456 с.
123. Пропп В.Я. Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001. 192 с.
124. Пропп В.Я. Поэтика фольклора (Собрание трудов В.Я.Проппа). М.: Лабиринт, 1998. 352 с.
125. Пропп В.Я. Русская сказка. М.: Лабиринт, 2000. 416 с.
126. Путилов В.Н. Фольклор и народная культура. СПб: Наука, 1994. 240 с.
127. Рымарь Н.Т. Поэтика романа. Куйбышев: Изд-во Саратовского университета, 1990. 257 с.
128. Структура волшебной сказки / Е.М. Мелетинский, С.Ю. Неклюдов, Е.С. Новик, Д.М. Сегал. М.: Издательский центр РГГУ, 2001. 234 с.
129. Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. Л.: Прибой, 1929. 569 с.
130. Тюпа В.И. Дискурс / Жанр. М.: Intrada, 2013. 212 с.
131. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 1998. 800 с.
132. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
133. Чернец Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М.: Изд-во Московского университета, 1982. 192 с.
134. Шеллинг Ф.-В. Философия искусства. М.: Мысль, 1966. 496 с.
135. Hacks P. Das Poetische: Anstätze zu einer postrevolutionären Dramaturgie. Frankfurt a./M.: Suhrkamp, 1972. 146 s.
136. Hacks P. Essais. Leipzig: Reclam, 1984. 479 s.

Федеральное государственное автономное  
образовательное учреждение  
высшего образования  
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»  
Институт филологии и языковой коммуникации  
Кафедра журналистики и литературоведения

УТВЕРЖДАЮ  
Заведующий кафедрой ЖИЛ  
К.В. Анисимов  
« 01 » июля 2019 г.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ  
**ЖАНРОВОЕ СВОЕОБРАЗИЕ  
ЛИТЕРАТУРНЫХ СКАЗОК П. ХАКСА**

45.04.01 Филология  
45.04.01.02 Русская литература

Магистрант	<u>А. Ставчик</u>	А.О. Станиславчик
Научный руководитель	<u>Т.С. Нипа</u>	канд. филол. наук, доц. Т.С. Нипа
Нормоконтролер	<u>Я.В. Баженова</u>	Я.В. Баженова

Красноярск 2019