
3. Сборник материалов для изучения местностей и племен Кавказа. – Тифлис - 1893. - Выг. XX.

4. Сборник материалов для изучения местностей и племен Кавказа. – Тифлис - 1912. - Выш. XXII.

УДК: 82-343.4

Антонова В. Ф.,

старший преподаватель
Украинской государственной академии
железнодорожного транспорта

БРИТАНСКАЯ НАРОДНАЯ СКАЗКА КАК СОСТАВНАЯ ЧАСТЬ КУЛЬТУРЫ НАРОДОВ БРИТАНСКИХ ОСТРОВОВ

Целью статьи является рассмотрение жанровых особенностей и образов британских сказок.

Британская сказочная традиция содержит богатое наследие фольклорных образов, народного юмора, необыкновенных приключений, волшебных событий. За время самостоятельного существования британские сказки стали носителями национального самосознания, своеобразным обобщением британского духа и образа мысли.

Фольклор Британских островов разнообразен и представлен волшебными и бытовыми сказками.

Волшебные сказки чаще всего рассматриваются как произведение, где все действия основываются на волшебном или фантастическом элементе, который является доминирующим в решении заданий сказочника-повествователя. В основе сюжета волшебной сказки находится повествование о преодолении потери или недостачи, при помощи чудесных средств, или волшебных помощников.

В экспозиции сказки рассказывается обо всех причинах, которые породили завязку: запрещение и нарушение запрета на какие-то действия. Завязка сказки состоит в том, что главный герой или героиня обнаруживают потерю или недостачу. Развитие сюжета – это поиск потерянного или недостающего. Кульминация волшебной сказки состоит в том, что главный герой, или героиня сражаются с противоположной силой и всегда побеждают её (эквивалент сражения – разгадывание трудных задач, которые всегда разгадываются).

Функция героя – осуществление в границах сказочных традиций цели, поставленной перед собой повествователем. «Сказочный герой, – пишет В. Я. Пропп, – тип художественный, и эстетически сохраняя мифологические и архетипические признаки, он одновременно подчинен художественной специфике жанра – определенной традиционной схеме, которая пришла к нам как развлекающий рассказ с установкой на выдумку» [4, с. 27].

Положительный герой, главный персонаж сказки ведет, с одной стороны, свой генезис от застывшего архетипа, с другой – ограничен рамками традиционной схемы сказки.

Это объясняет неожиданное для многих читателей сказки обвинение немецким ученым В. Вундтом главного героя волшебной сказки в отсутствии индивидуального характера: «Можно сказать, что сказочные персонажи страдают отсутствием индивидуальных характеров, а зачастую и нравственной индифферентностью» [8, с. 329]. До определенной меры В. Вундт прав, потому что положительный (он же главный) герой является «генетическим архетипом».

В разных сказках герой изображен в одинаковых ситуациях и действует по одним и тем же схемам (убивает дракона или злого великана, чтобы освободить пленницу-принцессу, уничтожает чудовище, избавляет от угрозы гибели или самой гибели жителей целого королевства).

И все-таки, несмотря на такую генетическую запрограммированность на определенные действия в определенных ситуациях, которые в свою очередь очерчены традиционными рамками волшебной сказки, главный герой обладает чувством достоинства, сочувствием обиженным, пониманием красоты и даже юмором. Л. Ф. Дунаевская указывает как на причину таких индивидуальных черт характера героя на идеализацию сказителем своего героя: «Оповідачі наділяють своїх героїв рисами впевненості, оптимізму, веселої вдачі» [2, с. 190].

Если в вариантных образцах той или иной народной сказки можно рассматривать индивидуальность героя как отражение личности отдельного сказителя, то в случае исследования инвариантов сказки того или иного народа логичным будет утверждение о том, что главный герой воплощает видение целым народом самого себя. В этом случае сказочный герой – воплощение мечты народа о самом себе как идеальном. В британской волшебной сказке главный герой уверен в себе, ему не откажешь в чувстве юмора.

Отличие от «обездоленных» персонажей-страдальцев главный герой британской волшебной сказки всегда с честью завершает задуманное дело – побеждает, вызволяет, проходит испытания.

Для британской волшебной сказки характерны ситуации, когда герой остается один. Повествователь конструирует сюжет таким образом, что герой перед решающим сражением- испытанием покинут своими спутниками то ли из-за из трусости перед чудовищем, то ли в силу объективных обстоятельств: король и его войско поражены страшной болезнью. Е. М. Мелетинский выделяет часть волшебных сказок с героем-воином в качестве главного персонажа в отдельный конгломерат народной прозы, определяемый им как героическая сказка [3, с. 68].

Во множестве сказок главный персонаж имеет помощников, количество которых соответствует количеству заданий, стоящих перед ним.

Американский исследователь Мартин Лавлейс, проанализировав цикл волшебных сказок (magic tales) с главным героем, «которого обычно зовут Джек, младшим из трех братьев, который может быть бедным парнем, а может быть королевским сыном, но имя его все равно будет Джек» [7, с. 152] перечисляет персонажей, которые в разных сказках являются помощниками главного героя: «собака, рыба, бык, старушка, птицы, благосклонный к герою умерший человек, шесть глупцов» [7, с. 152].

Конечно, названные животные-помощники обладают необычными знаниями, умениями, возможностями, являются представителями «иног», волшебного мира.

Герой встречает зверей в лесу, помогает им, спасает от гибели, отказывается подстрелить их на охоте. Мотив охоты и спасения на охоте, помощь раненому животному реализуется в британской волшебной сказке как свидетельство неразрывного единства человека с окружающей природой, осколком тотемного культа древних.

Круг тотемных персонажей четко очерчен: рыбы (герой должен бросить рыбу в море по ее просьбе), птицы (герой не подстрелил птицу, а пожалелся и оставил жить), лисицы, волки, собаки (вызволил из капкана).

В наиболее опасных ситуациях звери приходят на помощь герою и спасают его. Повествователь создает ситуацию, когда для героя нет дороги назад и одному ему нельзя достичь цели. Помощь зверей закономерно рассматривать как мотив тотемной инициации героя – посвящения человека в тотемное братство. Знаком такой посвященности являются подаренные зверем-помощником клоч шерсти, перо птицы, шкурка ящерицы или лягушки (часть от целого), при помощи которых герой может превратиться в названное животное: «The hawk gave him a feather, and the lion and wolf a tuft of hair, and these gave

him their strength and powers» (Ястреб дал ему перо, лев и волк – клочок шерсти. Это придало ему силы и могущества) «The Red Lion of Forest» («Рыжий лев из леса») [6, с. 470].

Если зверей-помощников герой встречает в лесу, то помощники-чародеи встречаются ему чаще всего в домике, башне, на дороге. В облике чародеев подчеркивается их старость, долголетие: белые седые волосы, длинная борода (иногда до колен). В одной из британских сказок помощницей героя становится древняя старушка-колдунья, у которой за триста лет жизни выросли ресницы, закрывающие ее лицо. Традиционно древним старцем с длинной седой бородой и жреческом одеянии-хламиде изображается волшебник Мерлин, являющийся в английской сказке воплощением чародейства, магии, тайных знаний.

Сказочные чародеи – правители стихий генетически сроднены со жрецами и жрицами, выполняющими культовые обряды. В уже упоминавшейся нами выше статье Мартин Лавлейс замечает, что персонажи-чародеи связаны не только с мотивом древних жрецов и их языческими культами, но и с мотивом инициации героя в традиции рода и общины. М.Лавлейс упоминает в числе помощников героя благосклонного к нему покойника (в оригинале – «grateful dead man») и наставительно указывает, что данный сказочный мотив «подразумевает уважение и милосердное отношение людей к старикам, ведь старый человек может дать разумный совет» [7, с. 153].

В большинстве британских волшебных сказок соблюдается принцип сакральной троичности в отношении помощи герою: либо персонажей-помощников трое, либо тотемные животные и чародеи-вещуны помогают герою трижды (на земле, на воде и в небе).

В этой типичной для сказки «трикратности» миров, которая позднее сложилась в прием формульной ретардации, отражена традиция мифического древа жизни с его трехъярусностью по вертикали.

В системе персонажей британской волшебной сказки конгломерат персонажей – помощников героя целиком закономерно может быть отнесен к категории волшебного. М.Лавлейс в статье «Структурный анализ» относит отсутствие среди помощников героя «обычных людей из обычной жизни» (real men from real life) [7, с. 154]. «Обычные люди из обычной жизни» в структуре персонажей волшебной сказки составляют когорту «обездоленных», которых защищает и спасает герой. И, без сомнения, персонажи-помощники способствуют инициации героя в традиции рода и общины, архаические культы, посвященные природным стихиям, в тотемный круг животных и птиц. Они отражают языческие верования, элементы культовых обрядов,

народную психологию и мораль, самый менталитет народа, создавшего сказки.

Среди персонажей британской волшебной сказки множественную группу составляют образы женщин. Это и «обездоленные» – невеста, украденная драконом или злым великаном, и невеста, отравленная мачехой-колдуньей, и затем оживленная падчерица, сиротка, младшая сестра, младшая дочь, жена-чародейка, и злоносцы – мачеха, мачехины дочери, старшие дочери; колдуны же бывают злоносцами и добрыми, как и феи.

Повествователю почти безразличен социальный статус героини: она может быть крестьянской девушкой по имени Молли или безымянной принцессой. Обязательна внешняя привлекательность: «the gentlest and most beautiful creature» («самое нежное и самое прелестное создание») «The Red Bull of Norrgoway» («Красный Бык Норвежский») [6, с. 345].

Кроме того, повествователь наделяет героиню самой слабой и уязвимой позицией в том сообществе, членом которого она является: она младшая сестра, третья из сестер, младшая дочь, третья самая младшая дочь или вовсе – сиротка, падчерица злой мачехи. Самая младшая, беззащитная, объективно самая слабая из сестер-дочерей. Создается тональность заведомого умиления и сочувствия героине со стороны слушателей сказки.

Вместе с тем начальная позиция самой слабой, беззащитной и уязвимой в дальнейшем развитии сюжета дает возможность гиперболической контрдикиции противопоставления слабости телесной и силы разума, доброты, трудолюбия.

Сам событийно-фабульный ряд сказки выстраивает действия героини по принципу прогрессии: сверхнизкая начальная позиция представляет стимул и стратегический простор для умиления. Героине ничего не остается, как исправлять ситуацию, выполнять задания, бороться за жизнь.

В большинстве британских сказок героиня покидает свой дом, чтобы «to seek the fortune» («искать счастья») по своей воле или из-за злой мачехи.

Идеализация героини осуществляется в границах этического и эстетического кодекса народной морали. Доброта – обязательная составляющая этого кодекса. В британских волшебных сказках доброта героини всегда вознаграждается. В сказке „Kate Crackernuts» («Кэт-Щелкунчик») принцесса помогает своей сводной сестре, которую мачеха превратила в девушку с овечьей головой. С помощью волшебной палочки эльфов она избавляет сестру от несчастья. В

финале сказки добрая принцесса выходит замуж за принца. Одновременно героини волшебной сказки являются собой образ доброй и преданной невесты: «Seven long years I served for thee. The glassy hill I clomb for thee. The bloody clothes I wrand for thee and will thou not waked and twin to me?» («Семь долгих лет я служила ради тебя. Стекло-лянный холм преодолела ради тебя. Кровавые одежды выстирала ради тебя, неужели ты не проснешься и не глянешь на меня?») «The Red Bull of Norroway» («Красный Бык Норвежский») [6, с. 345].

Наличие старших сестер, обычно уступающих героине во внешней привлекательности, доброте, трудолюбию, смекалке, или (если героиня сирота) мачехиных дочерей, которые обычно злы, уродливы и ленивы, предполагает противопоставление, где полюсом позитива является старательная, добрая, доверчивая, трудолюбивая младшая сестра или героиня – сирота. Все негативные черты воплощают старшие сестры или мачехины дочки. Противопоставление позитивных и негативных черт осуществляется в рамках народного морально-эстетического кодекса.

Именно основанное на гиперболической контрадикции противопоставление позитива и негатива в их народном представлении является завязкой развития сюжета, когда завистливые старшие сестры или злая мачеха совершают поступок, который требует ответных действий главной героини. Так завязывается сюжет, в котором фабульная линия героини является линией действий испытываемой доброты, трудолюбия и преданности.

Испытание для женских персонажей волшебной сказки является инициацией, когда, выполняя задание, героиня не только реализует свои позитивные качества, но и посвящается в культы архаичного мира – тотемический культ деревьев, животных, культ огня и воды, сталкивается с миром мертвых, с традициями рода и общины.

В некоторых британских волшебных сказках героини справляются с испытанием лишь с третьей попытки. Троичность попытки в данном случае не только использование сакральной нумерологии числа „три“, символизирующего полноту и завершенность действия, но и формульная ретардация фабулы в сюжетном потоке.

Так, падчерица, которой мачеха приказала набрать воду в решето, выполняет обещание, данное своей помощнице – лягушке, лишь с третьего раза. Девушка считает лягушку слишком безобразной для того, чтобы взять ее в постель, где лягушка хочет согреться: «Puddo wad I put a fithhy Puddo to bed?» («Почему я должна брать противную лягушку в постель?») «Puddo» («Жаба») [6, с.414].

Бытовая сказка – поздняя по происхождению жанровая разновидность, что и обуславливает его происхождение. Она возникла в период развитых отношений в обществе и отражает социальные отношения и бытовой уклад, выступая в роли своеобразного и специфического явления народной культуры Британских островов. Существует несколько взглядов на происхождение бытовой сказки. Некоторые считают, что она возникла на основе волшебной сказки, поскольку некоторые сюжеты волшебных сказок позднего происхождения строятся на конфликте между мачехой и падчерицей. Некоторые ученые указывают на безусловную связь между ними: «У процесі функціонування і передачі у традиції казкового тексту відбувається постійне варіювання, між жанрова та внутріжанрова дифузія, в результаті чого виникають нові тексти, що займають проміжне місце між фантастичною та побутовою казкою... При цьому окремі варіанти можуть наближатися до фантастичних - інші – до побутових казок» [1 с.13-14] Другие же ученые, например, В.Я. Пропп указывает на отличие этих двух жанров: «от волшебных сказок они отличаются отсутствием сверхъестественного. В них нет волшебных предметов, духов, чудесного рождения героев и всего того, что составляет основное содержание волшебных сказок... Необычное в них встречается, но оно как будто втиснуто в орбиту обычной повседневной жизни и украшено комично... Если в волшебной сказке про это говорится с ужасом, то в новеллистической это просто удивляет.» [5, с.88]. Оставаясь по своей сути самобытной и имея разнообразные сюжеты, например о глупцах и дураках британская бытовая сказка тем не менее тесно связана с понятием «смеховая культура», при этом имеет много общего со шванком, фэцитеей. Народный исторический опыт, современный быт и социальные отношения нашли отражение в британской бытовой сказке. Мотивы британских бытовых сказок хранят многочисленные следы доисторических воззрений, форм мышления, обрядовых действий и в тоже время включают в себя явления повседневной действительности. В основе композиции бытовых сказок находится обман или глупый просчет. Главный герой бытовых сказок имеет отношения к художественному сказочному типу дурака или шута, который является специфическим художественным типом героя бытовой сказки, осмеивающий и подвергающий дискредитации бытовой уклад и мораль. Бытовая сказка отражает также социальные антогонизмы с оттенком мнимой серьезности.

Таким образом, данная работа позволила рассмотреть жанровое своеобразие британских сказок, а также место и функции персонажей в структуре данных сказок.

Литература

1. Бриціна О. Світ мрій і сподівань// Соціальна-побутова казка.- К.: Дніпро, 1987.-с.13-14.
2. Дунаевская Л. Ф. Українська народна проза (казка, легенда). Еволюція епічних традицій / Л. Ф Дунаевская. – Київ, 1997.- с.17-286
3. Мелетинский Е.М. Средневековый роман. Происхождение и классические формы./ Е. М. Мелетинский – М.: Наука, 1983.- с.68
4. Пропп В. Я. Фольклор. Литература. История./ В. Я. Пропп – М.: Лабиринт, 2002. –с.27.
5. Пропп В. Я. Поэтика фольклора./ В. Я. Пропп - М.: Лабиринт, 1998.-с.88-232.
6. A Dictionary of British Folk-Tale in the English language incorporation F.G. Norton Collection Part A Folk Narrative vol 1 London and New York, 1991. – 1210 p.
7. Lovelace M. Real Worlds and Tale Worlds in Newfoundland Tales. // American Magis Confrence, University of Haustor, 1997. – p. 152 -194
8. Wundt W. Volkerpszchologie. – Leipzig, 1936.- s. 329.

Васильчикова Т. Н.,

доктор филологических наук, профессор,
заведующая кафедрой литературы
Ульяновского государственного университета

КАТЕГОРИИ ПРОСТРАНСТВА И ВРЕМЕНИ В ДРАМАТУРГИИ ХАНСА ХЕННИ ЯННА

Фундаментальными величинами в художественном мире произведения остаются те же, что и в реальном – время и пространство, но организованные автором текста. По концепции М.Бахтина, ведущей величиной хронотопа является время. Хронотоп драматургических и романских произведений Х. Х.Янна определяется понятием «инверсии времени» и следующим из этого принципом относительности как времени, так и пространства.

Концептуальным для мировидения Х. Янна является понятие обратимости времени, которое он сам называет «инверсией» (Inversion der Zeit). Определение «инверсия времени» употребляется Янном в статьях “Sperrung von Verfasser”(«Автор запрещает»), «Uber den Anlass und andere Esseys» («О поводе и другие эссе»), а также в